

ISSN 2568-9967

**B III E**

SPECIAL ISSUE

8

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

# Medieval Forms of First-Person Narration I

WWW.ERZAEHLFORSCHUNG.DE



---

SPECIAL ISSUE 8

*Jacqueline Cerquiglino-Toulet*  
*Katharina Philipowski*  
*Barbara Sasse (eds.)*

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

(Villa Vigoni Talks I)

Published December 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.

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

<http://www.erzaehlforschung.de> – Contact: [herausgeber@erzaehlforschung.de](mailto:herausgeber@erzaehlforschung.de)  
ISSN 2568-9967

*Suggested Citation:*

Jacqueline Cerquiglino-Toulet/Katharina Philipowski/Barbara Sasse (eds.): Medieval Forms of  
First-Person Narration: A Potentially Universal Format, Oldenburg 2020/21 (Villa Vigoni Talks I  
– BmE Special Issue 8) (online).

Cover picture: Pierre Sala, *Petit Livre d'Amour* (also known as *Emblesmes et Devises d'Amour*), British Library, Stowe MS 955 (fol. 6r), ca. 1500, Parchment and paper, French/Italian, 130 x 95 mm. By permission of the British Library.

## Contents

### **Katharina Philipowski**

Experience and Poetology in Allegorical Love Autobiographies.

An Introduction into the Volume ..... 1

### **Robert Fajen**

Sujets et savoirs en mouvement. Variations sur le «Roman de la Rose» dans la littérature allégorique italienne à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle

(«Il Fiore»/«L'Intelligenza») ..... 29

### **Barbara Sasse**

»Eins mals was mir mein weyl gar lang.« Narrative Muster und thematische Schwerpunkte in den Ich-Erzählungen des Hans Sachs

am Beispiel seiner Minnereden ..... 51

### **Marco Grimaldi**

Dante e il poema allegorico medievale ..... 85

### **Fabienne Pomel**

«dans le haut-parleur de mon Alter Ego»: les je en trompe-l'œil du songe ..... 115

### **Mireille Demaules**

Le songe-cadre à la première personne: un format multivalent? ..... 157

### **Jacqueline Cerquiglini-Toulet**

Récit à la première personne, autographie, autobiographie..... 179

### **Sarah Delale**

La traversée des sciences comme expérience humaine chez

Christine de Pizan ..... 195



*Katharina Philipowski*

## Experience and Poetology in Allegorical Love Autobiographies

### An Introduction into the Volume

*Abstract.* In the high Middle Ages, narratives emerged combining traditional literary forms in a new way: these texts are allegories written in the vernacular, narrated in the first person. This new combination was extremely successful in virtually all European literary cultures; this success was not limited to the Middle Ages, but extended into the Early Modern period in texts such as the *Roman de la Rose*, Dante's *Divina Comedia*, Guillaume de Deguileville's *Pèlerinage de la Vie Humaine*, William Langlands *Pierce Plowman*, and Christine de Pizan's *Le Livre de la mutation de Fortune*. This introductory paper asks whether this narrative pattern is universal for all topics and themes or whether allegorical first-person narratives on courtly love, for example, employ a different narrative structure than religious, philosophical, and political first-person allegorical narratives

In this introduction I'd like to do two different things: first, I'd like to describe how the collaboration on ›Medieval Forms of First-Person Narration: The European Career of a Narrative Form‹ came about and gave rise to the Trilateral Research Conferences, with this volume as the first product of the collaboration. Second, I'd like to address the subject of our first conference, which took place at Villa Vigoni from May 27th to May 30th 2019 and which focused on the possible universality of the narrative format which combines first person and allegory. We discussed what significance we can assign to the topic of love and whether or not this specific

narrative format is thematically universal, remaining more or less the same for the subjects of love, philosophy, politics, and religion.

But of course I'd also like to take this opportunity to thank everyone who made it possible for us to work together so fruitfully: first of all the German Research Foundation (DFG) along with the Villa Vigoni, as well as my two colleagues and co-applicants, Jacqueline Cerquiglini-Toulet from the University of Sorbonne and Stefano Carrai from the Università di Pisa, and everyone else who has joined the Trilateral Research Conferences group over time.

### 1. Beginnings of the Collaboration

The idea for the Trilateral Research Conferences developed in the context of my research project, funded by the German Research Foundation from 2017 onwards and entitled ›Ich – Minne – allegorisch. Eine komparatistische Untersuchung mittelhochdeutscher und altfranzösischer allegorischer Minne-Erzählungen in der ersten Person‹ (Beschreibung [online](#)). Its subject is the following question: when and how did the literary tradition of narrative in the first person emerge in the vernacular? As scholars of German literature, my collaborator Julia Rüthemann and I aimed to determine which specific forms this first-person narrative took until about 1500 and what distinguished it from other narrative forms. Why is this narrative form used with conspicuous frequency in combination with the dream trope, with allegorical plots (such as the hunt, the journey, and the war) and personifications? Why is it never used in the narration of heroic epics? Why are there – at least in the German-speaking countries in the medieval period – so few first-person narratives which are coherently and consistently narrative throughout? Unlike picaresque novels, the medieval first-person narratives are always discursive as well, meaning they include significant chunks of monolog, dialog, debates, lyrics, letters, and songs. First-person narrative is the narration of speech, and this means narration about knowledge. But obviously it is important to the authors of these

texts to present this knowledge not merely as pure speech, but as narration, and that means that it is both located in the past and temporalized by the fact that it is imparted to the ›I‹ as part of an encounter, or in other words: an experience (cf. Philipowski 2017).

For the purposes of this project, we limited ourselves to allegorical love narratives in the first person, using the example of two Middle High German texts (›Minnelehre‹ by Johann of Constance [around 1300] and the anonymous ›Minneburg‹ [around 1325–50]) and two Old French texts, namely the ›Jugement du Roi de Bohême‹ by Guillaume de Machaut (before 1342) and the ›Roman de la Poire‹ by Thibaut (13th century). In 2017 we organized an international conference in connection with this project, attended by American, British, Canadian and French colleagues.<sup>1</sup> The longer we worked on this topic, the clearer it became that an analysis of the emergence and development of the literary combination of first person and allegory could not be done without including authors such as Petrarch, Boccaccio, and especially Dante. So the Trilateral Research Conferences are the perfect venue for the extension and deepening of our research, which began solely with German literature and was then expanded to include German and French.

In our search for specific forms of first-person narrative in German literature, it was quickly apparent on the one hand that these texts do not constitute their own genre. On the other hand, however, most allegorical narratives in the first person could be repeatedly assigned to the same groups of texts, membership in which is based on characteristics such as the love theme, allegory, dialog scenes, and the dream trope. And in each group, certain texts proved to be virtual prototypes of *Minnereden*, debates, or dream allegories.

Of course, the characteristics that make these groups recognizable are part of more or less clearly defined traditions: the use of the dream trope in the Middle Ages was influenced by the ›Somnium Scipionis‹ (between 54 and 51 BC); the narratively framed dialog with a personification by

Boethius' ›Consolatio Philosophiae‹ (around 523); the use of allegories and personifications with agency and allegories by authors such as Prudentius, Martianus Capella, and Bernhardus Silvestris. In ›De Amore‹ (1186), Andreas Capellanus employed allegories in a courtly context, but his narrative was not yet in the first person or in the vernacular. Alanus ab Insulis employed the first person in ›De planctu Naturae‹, but not the vernacular. About one hundred years later, Raoul de Houdenc combined allegory and the first person in the vernacular in his ›Songe d'Enfer‹ (1215). These narrative traditions created a framework for the vernacular narratives, even beyond the scope of direct derivation.

After we had analyzed the field of Middle High German secular allegorical love narratives in the first person, for a more systematic approach<sup>2</sup> we divided them into the following groups:<sup>3</sup>

(1) courtly love speeches (*Minnereden*<sup>4</sup>), meaning texts that cannot be sung and were generally transmitted as collections of discursive texts about love, as dialogs or conversations between characters who may be but are not necessarily allegorical. These *Minnereden* are often narratively framed (and they were subject to our analysis only if this was the case), but even then in most cases they are more discursive than narrative, because they consist predominantly of lamentation, dialog, and description. This is one reason why their status within the narrative field is highly unclear and controversial (Achnitz 2014). They often begin with the ›I‹ walking to an idyllic place where he either participates in or eavesdrops on a conversation. What takes place within a *Minnerede* is highly variable: the action can be reduced to the conversation with a personification or a non-allegorical character, but a *Minnerede* can also contain an extensive adventurous plot including many allegorical characters, a quest, a battle, a hunt, and so on. It can be very short and comprise only 300 verses, but exceptional cases like the ›Minneburg‹ can extend to the length of a whole novel. For some researchers this makes it questionable whether texts such as the ›Minneburg‹ are to be considered *Minnereden* at all.

An important subgroup of the *Minnereiden* is dialogs and debates<sup>5</sup> which are narratively framed and can therefore be counted among the narrative texts.<sup>6</sup> Some of the texts share a common feature in court-of-law scenes in which a judgment is passed in matters of love, generally by allegorical characters and personifications. The ›I‹ in these cases can be summoned as the defendant or accused, or may attend a court case as a witness. At times he may be requested to issue a decree as well. It is a matter of controversy whether the court-of-law trope in itself is allegorical or not.

(2) Another subgroup is the dream allegories (like the ›Minnelehre‹ of Johann of Constance), which narrate how an ›I‹, generally himself suffering in love, dreams of an encounter with the beloved or with personifications of love, Venus, Amor, or Cupid. In a certain way, dream allegories can be placed along a spectrum between autobiographies (which I'll return to below) and *Minnereiden*. They can be much longer than *Minnereiden* (which tend to be rather short), but their employment of the dream trope means that the story being narrated, unlike the autobiographies, takes place in a space of unreality.

(3) There is only one Middle High German courtly love autobiography: the ›Frauendienst‹, written by Ulrich of Liechtenstein in 1255, a text which also encompasses 57 songs by the author, also transmitted in the famous Heidelberg Liederhandschrift ([Digitalisat](#)) along with some letters. Interestingly, Ulrich does not employ any personifications in his text, except that he (as the experiencing I) disguises himself as Lady Venus to participate in a jousting. But he acts in an allegorical manner – for example, when he is literally elevated by his beloved lady (who pulls him up into her bedroom) or is imprisoned. Whether the text is allegorical or not is therefore inconclusive and not easy to answer (Bleumer 2010, p. 366, among others).

In the course of our work, however, it became increasingly clear that, regardless of the prototypical texts at their core, these text groups not only

had permeable boundaries vis-à-vis each other; thematically they were also part of a much broader context. For example, the allegorical *Minnereden* are part of the tradition of allegorical ›Reden‹ or speeches, which can take not only love, but also social classes or the seven liberal arts as their subject. In literary texts, court hearings are held not only in matters of love, but also regarding other issues, as in Konrad's of Würzburg ›Klage der Kunst‹ (1257/58), in which the personification of art laments the fact that she has been badly treated and lays claim to her right to greater appreciation. And the dream allegories share many characteristics with the allegorical literature of visions, which includes prominent and broadly transmitted texts such as ›Visio Philiberti‹ (12th century) and ›Pèlerinage de la vie humaine‹ (1330–31).

This meant that in addition to the allegorical love narratives in the first person which we had originally focused on, we gradually realized that clerical and philosophical texts, texts giving voice to social criticism, and others required our attention. But we especially found that the German allegorical narratives in the first person (regardless of whether they were secular or clerical, fictional or factual texts) could not be categorized within a framework that included only Middle High German literature. Ulrich's of Liechtenstein ›Frauendienst‹, for example, is considered (and is) unique in the history of German literature (see, for example, Glauch 2017; Martschini 2013; Bleumer 2010).<sup>7</sup> However, if we widen our perspective to include French literature, courtly love autobiographies with inserted letters and songs are not at all uncommon.<sup>8</sup> We do not need to claim that Ulrich's ›Frauendienst‹, Dante's ›Vita Nuova‹ (1292–95), Tibaut's ›Roman de la Poire‹, and Guillaume de Machaut's ›Voir Dit‹ (around 1364) are related to one another by derivation to recognize the obvious: they make up a series of texts and are connected by virtue of their structure,<sup>9</sup> even if they emerged without knowledge of each other and in different languages.<sup>10</sup> We discovered that formal similarities such as this were evi-

dent in all of our allegorical narratives in the first person. Below are just a few examples in various languages:

(a) Alongside the courtly love speeches we can categorize the French *dits*. Of course the *dit* is not the same as the German *Minnereiden*, but it is comparable in many respects: like the *Minnereiden*, the *dit* is »en effet, a rapport au vers, en ce que tous deux travaillent sur le discontinu, sur le rythme. Les traités en prose [...] ne relèvent pas du genre du *dit*« (Cerquigliani 1988, p. 91). Like the *Minnereiden*, the *dit* is didactic. And both the *Minnereide* and the *dit* can be either purely discursive texts in the present tense or narrative texts in the past. Jacqueline Cerquigliani has defined three characteristics of *dits* that are elementary:

a- Le *dit* joue avec la discontinuité.<sup>11</sup>

b- Le *dit* relève d'une énonciation en *je* (*je* qu'il représente dans le texte) et d'un temps: le présent, même s'il peut enchâsser un récit au passé.

c- Ce *je* est celui du clerc-écrivain. Le *dit* enseigne. (Cerquigliani 1988, p. 87).

What distinguishes the *Minnereiden* from the *dit* is that the *Minnereiden* focus thematically on love, while the *dits* vary thematically: »Le *dit* ne se définit donc pas par sa matière mais par la manière dont les éléments qui le composent sont mis en présence« (Cerquigliani 1988, p. 86). So the text type which corresponds more closely to the *Minnereide* in terms of theme better is the *dit amoureux* (see Blank 1970, among others). Another distinction is that some of the *Minnereiden* are written in the third person, while for the *dit* the first person is an elementary characteristic: »Le *dit* enseigne. Cet enseignement [...] est le fait d'un *je*, le *je* du poète, le clerc. C'est ce *je* qui, par l'écriture, fait tenir ensemble les divisions du *dit*, c'est ce *je* qui met ces pièces en perspective« (Cerquigliani 1988, p. 93). But one of the most important differences is that the word *dit* – derived from *veritatem dicere* – lays claim to stating the truth, which is not the case for the *Minnereiden*.

(b) Similarities are especially evident in the case of the dialog/debate texts: at the heart of this group of related texts is the juxtaposition of dia-

log and allegory, which can be traced back to Boethius' ›Consolatio Philosophiae‹. This combination itself can be combined with the dream or vision trope. The dialog has a specialized text type in the court-of-law narrative,<sup>12</sup> which is often (although not always) allegorical in nature, as in the ›Cort d'Amor‹ (end of the 12th century), Machaut's ›Jugement du Roi de Navarre‹ (1349), the ›Minneburg‹, Hermann's von Sachsenheim ›Mörin‹ (1453), and ›Des Spiegels Abenteuer‹ (around 1452).

(c) The next group is the dream or vision allegories, which were very popular and some of which were broadly transmitted and especially numerous. Within this group there is much more translation than in all the other text groups. This is exemplified by texts such as the ›Visio Sancti Pauli‹ (late 12th century), a text that was translated from Greek into Latin and from Latin into many vernacular languages, and Guillaume de Deguileville's ›Pèlerinage de la vie humaine‹, which was written in the vernacular and translated not only into many other vernacular languages such as Dutch, English, German, and Spanish, but also into Latin (see Kablitz, Peters 2014, among others). The dream or vision allegories can be distinguished from dialogs featured in dreams because their focus tends to be more on the first-person narrator's traveling or journey from station to station and less on the static dialog with an interlocutor. One could possibly even consider them a kind of allegorical travel literature. Early examples of vernacular dream or vision allegories are Raoul's de Houdenc ›Songe d'Enfer‹ and Brunetto Latino's (1220–1294) ›Il Tesoretto‹ (around 1263–66). The ›Visio Philiberti‹ and Guillaume's de Deguileville ›Pèlerinage de la vie humaine‹ are vision allegories which were especially broadly transmitted; William Langland's ›Piers Plowman‹ (end of 1370/1390) was influential as well. The difference between dream and vision is anything but clearly delineated. But the dream – unlike the vision – is anchored in nothing but the dreamer himself.<sup>13</sup> In general, one can say that the visionary, unlike the dreamer, is a traveler. He journeys through a strange world both as a representative of humanity as a whole and as

someone who (later) has the authority to teach, because he has experienced something exceptional: »The visionary speaks before the public as a teacher, as a teacher taught by God, of course, but still as an authority saying ›I‹«. <sup>14</sup> The dreamer is not a traveler, but a visitor to an allegorical inner world which is also exemplary. However, he generally visits this world with a purpose of his own, usually his own love, and the world he visits is usually less extensive in spatial terms. Individual cases such as Boccaccio's ›Amorosa Visione‹ (around 1342), however, are less clearly defined; they blend dream, vision, teachings, and courtship in a complicated manner.

(d) Especially in French literature, but in Italian literary culture as well, there is – as mentioned above – a series of courtly love autobiographies. They are given different names depending on how their status as fictional texts is assessed. Laurence de Looze suggested the concept of pseudo-autobiography (de Looze 1997). <sup>15</sup> Mireille Demaules (1988), in reference to Zumthor, has suggested »fictional autobiographies« as a defined term. Sonja Glauch avoids placing these texts along the spectrum between fictionality and factuality, calling them »stylized autobiographies«:

Nennen wir diese Texte vielleicht stilisierte Autobiographien, um dem Grad an narrativer Formung Rechnung zu tragen, der höher ist, als es das neuzeitliche Verständnis des Autobiographischen ohne weiteres zuläßt. ›Stilisierte‹ Autobiographien sind jedoch nicht dasselbe wie fiktionale Autobiographien. Zu erinnern wäre daran, daß Autobiographien immer und grundsätzlich nur von einer *persona* handeln, die der Verfasser auf sich selbst bezogen wissen will. (Glauch 2017, p. 314) <sup>16</sup>

These fictional, pseudo- or stylized autobiographies include a longer biographical section leading up to the subject, and thus they are generally not introduced by a dream. In this literary type, there is a greater predominance of narrative than in speeches. But even these texts do not consist of narrative throughout; rather, the narration is often interrupted by letters, songs, lyrics, monologs, and conversations. The ›I‹ often appears in the role of an author, addressing and reflecting upon the process of producing

the text and as a rule also confidently giving his own name. Often he is recognized by other characters in his role as author, and his poetic authority is acknowledged.

To conclude: our somewhat arbitrary comparative analysis including a few French, Italian, and English texts confirmed the existence of the groups which we had already observed within our German texts, as well as the realization that the contours of these groups are not clearly defined.

For example, personifications may appear in the dialogs or debates such as Guillaume's de Machaut ›Jugement du Roi de Bohême‹ or Jean Froissart's ›Joli Buisson de Jeunesse‹ (1373), but there are also dialogs and debates which do not make use of personifications as Ulrich's of Liechtenstein ›Frauenbuch‹ (1257), Heinzelin's of Constance ›Von dem Ritter und dem Pfaffen‹ (not earlier than middle of 1350), Christine's de Pizan ›Livre du Debat de Deux Amants‹ (1400) and Alain Chartier's ›Livre des quatre dames‹ (1415/1418). And some allegorical debates, regardless whether they include personifications or not, are framed by a dream trope, while others, which are otherwise very similar in respect of their narrative structure, are not. Debates without the dream trope include Ulrich's ›Frauenbuch‹, Guillaume's ›Jugement du Roi de Bohême‹, Alain Chartier's ›La Belle Dame sans Merci‹ (1385–1430/46) and ›Livre des quatre dames‹, Hermann's von Sachsenheim ›Das Schleiertiichlein‹ (1453/58). Debates incorporating the dream trope are Boccaccio's ›Il Corbaccio‹ (1355), Chaucer's ›Book of the Duchess‹/›The Deth of Blaunche‹ (1368), Bernat Metge's ›Lo Somni‹ (1396/98), in which the ›I‹ dreams that the spirit of his deceased benefactor, John I of Aragon, visits him at night accompanied by the mythological Tiresias and Orpheus to discuss with him questions of the immortality of the soul, the Holy Church, the vices of women, and illegitimate love. Most journeys to the afterlife include the name of the author, most likely because the author received exclusive knowledge from a journey to this realm, but there are also exceptions to this rule, such as the ›Visio Philiberti‹.

## 2. Family Resemblances

In the course of this project, in order to do justice to these complicated findings, we jettisoned the concept of genres or text types in favor of the more flexible model of groups of related texts or family resemblances,<sup>17</sup> which is even more suited to the texts we are examining than the technical term ›format‹ we used in the proposal. Within families of texts, the individual members – meaning texts – are characterized by a variety of features such as use of the vernacular, naming of the author, the ›I‹ in the role of the author, allegoricity, love as a topic, the dream or vision trope, incorporation of letters, lyrics or songs in the text, etc. The core features of the family of texts which are the subject of our Trilateral Research Conferences are the use of the vernacular, narration in the first person, and allegoricity. Allegorical texts in Latin which employ the first person – such as John Gower’s ›Visio Anglie‹ (1381) – would thus be assigned to a different family. The same would apply to heterodiegetic, allegorical texts in the vernacular, such as the anonymous ›Court d’Amour‹ (before 1300, maybe late 12th century). Within the related group of texts consisting of allegorical first-person narratives in the vernacular, there are members including and excluding the dream trope, the naming of the author, court-of-law scenes, and the wide variety of themes that can be focused on. Each text can belong to several text families, and these families are interrelated by virtue of these shared members. This means there are no firm boundaries dividing the families as there are for genres. This model of groups of related texts does justice to the fact that there are unmistakably clusters of texts which belong together based on their successful and fruitful combination of characteristics, but that these clusters have permeable boundaries. It is not evident – but also not necessary to define – exactly where the boundary of a family of texts lies. The ›Voir Dit‹, for example, could be counted both among the family of autobiographical texts and the family of *dits*.

If we employ this model, it remains an open question how we should interpret the relationship between the relatively consistent occurrence of

many combinations of characteristics such as the combination of the first person and allegoricity (with the exception of debates, which can be first-person narratives without personifications) on the one hand, and the relative variability of other characteristics such as the combination of the first-person narrative form and the dream trope in *dits* and debates on the other hand. Why is it an exception if a vernacular love autobiography is not allegorical (or if the allegoricity is very much reduced as in the case of Boccaccio's ›Fiammetta‹ [1343])? And what does this say about this text? Does the ›Fiammetta‹ belong to our family at all? After all, the text is exceptional in more than one respect: not only is its narrator female, so that the identification with her author Boccaccio is obviously impossible, but furthermore in her case it's not the poetic achievement and refinement of the author-narrator that stand at the center of the narration as in Thibaut's ›Roman de la Poire‹, Nicole's de Margival ›Dit de la Panthère‹ (circa 1290), Machaut's ›Voir Dit‹ (1364) and Jean Froissart's ›Prison Amoureuse‹ (1371/1372), but her decline caused by the drama of her passions, which consume and destroy her bit by bit. Fiammetta is not a poet using her passion as an inspiration to compose; she becomes a victim of her uncontrolled emotions instead.

Our first conference was devoted to the question of the role that the topic of love plays in the text family. Are allegorical texts in the first person with love as a topic distinguishable from other allegorical texts in the first person? Are there systematic differences between narrations about love and other topics, such as religion, philosophy, or politics? What role does the love theme play in the narrative structure? Does love as a topic matter in any narrative sense?

### 3. The Theme of Love

At first glance, there are not many reasons for love as a subject to enjoy special status. The first-person narrative form could be considered a strategy for imparting knowledge to an ›I‹ by means of narration. An author tells a story about how the ›I‹ encounters the personification of Nature, or – as in Bernat Metge’s ›*Llibre de Fortuna i Prudència*‹, written around 1381 – of Fortuna and Prudence, or admires the visual representation of the seven liberal arts, or is instructed on the role of poverty or fertility during a conversation. Abstract knowledge about topics such as the seven liberal arts is thus made into part of an experience, meaning an event which is anchored in time and space, and as such in the biography of the ›I‹. Isn’t love simply one of many possible subjects about which knowledge exists, comparable to knowledge about Nature, Fortune, the seven liberal arts, and the soul?

Love can indeed be treated as a subject of knowledge, as is shown by texts such as ›*La Fonteinne amoureuse*‹ (around 1361) by Machaut and Chaucer’s ›*Book of the Duchess*‹, in which the ›I‹ holds a conversation with a knight who is mourning his deceased lady, and Hermann’s von Sachsenheim ›*Schleiertüchlein*‹, which has a similar plot. The topic of these texts, which belong to the branch of texts centered on a dialog or debate, is love, but the first-person narrator here is only an interlocutor, a witness, an observer, and occasionally a judge. In these cases, any other subject could often replace love in the conversation.

#### 3.1. The ›I‹ as a Lover – Autobiographical Love

But how should we view texts in which the ›I‹ himself loves and is a lover?<sup>18</sup> It is obvious that in this case we are dealing with another branch of the family, not with the dialog or debate text type but with *Minnereiden*, *dits*, dream allegories, and autobiographical texts. Narratives about one’s own love, or narratives by the ›I‹ as a lover, are – or at least can be – dif-

ferent from and can extend beyond the unfolding and imparting of knowledge.<sup>19</sup> Love in these cases is not only a subject of knowledge and discourse, but part of one's own biography; it is knowledge embedded within a time span, in the lifetime of the ›I‹. The more important the role of time is in the text, the more likely it is that the text is autobiographical. And if we consider how the experience of love is presented in these kinds of texts, we can observe that with very few exceptions it is connected with poetological reflections, or in other words with the creation of poetry and literature.

This vivid and intense experience is found only in cases in which the ›I‹ tells of his own love, and only in cases which – like the examples I've just named – are autobiographically narrated. By autobiographical I mean that they encompass a longer time span than merely a single situation and that they narrate a series of experiences which result from one another. Even if texts such as the ›Roman de la Poire‹ are difficult to categorize because the events they narrate (such as the submission of the ›I‹ to Amor, his journey to Paris, his giving his heart to the lady) are so strongly allegorical that they can hardly be plotted on a timeline, it is nevertheless the case that most autobiographies are distinguishable from texts which narrate the clearly delineated situativity of a dialog or a court-of-law scene. This is why the ›I‹ can receive the commandment to write down what he has encountered at the end of debates, *Minnereiden*, and dialogs. But this commandment makes the ›I‹ a mouthpiece of the knowledge that was produced by the dialog.<sup>20</sup> His role in a *Minnerede* or debate is not that of a poet composing lyrics and songs as in the autobiographical texts, but that of the intellectual and recipient, mediator and imparter of knowledge. The product of his literary activity is a debate or a dialog, not poetry. Yet in his ›Klage der Kunst‹ Konrad of Würzburg utilized exactly this type of text to demonstrate his poetic mastery. However, a crucial point is that he does so by using personifications and allegories for his debate.

If we are looking for something unique in the use of the love theme, it might be the element of true poetological reflection, meaning that the lover and lover not only writes down at the end what he has encountered, seen, and heard (as he does in many dialogs and debates), but that in texts which narrate his experiences as a lover, the process of literary creation is an essential part of the plot structure itself. This is the case only in love autobiographies, and only they include lyrical insertions of poetological reflection.

### 3.2. Poetology

In the courtly love autobiographies, however, it is not only the case that experience becomes poetry; rather, the narrator in these texts is part of a highly complex reciprocal situation in which language and experience bring each other forth. Love, admiration, and desire produce language in the form of poetry, and poetry brings love, admiration, and desire into existence. These texts not only impart knowledge about love; they also represent a cycle of mutual creation, in which the narrator, poetry, the lady, love, and the author are all included. In the *Dit de la Panthère*, it is the lady who becomes the symbol of language, of the ability and authority to speak;<sup>21</sup> language takes the form of the panther's sweet breath. In Huot's view,

the relationship between dreamer and lady is, to a large extent, governed by the model of text and reader: with the God of Love's help, he reads the panther as an image of his lady; in his dream, she reads the dit that Venus has provided. In the second part, their interaction is that of lyric dialogue. This dialogue, however, takes place within the narrator's imagination; it is made possible by the construction of the lyric compendium, itself a function of writing. (Huot 1987, p. 207)

The movement of the panther's inhaling and exhaling breath very accurately reflects the mutual creative cycle involving the narrator, poetry, the lady, love, and the author in the love autobiographies. An initial indication that poetological reflection is essential to the structure of courtly love

autobiographies are the numerous lyrical and discursive text elements. These text elements – lyrics, letters, and songs – are often, as Maureen Barry McCann Boulton has remarked in respect of inserted songs simultaneously authenticating and impersonal:

These songs were treated by the characters in their romances as sincere expressions of love, and when the characters appropriated them, they invested them with their own personal meaning. [...] Furthermore, in the *dits amoureux*, and especially the pseudo-autobiographical ones, the songs formed part of the authenticating material; they served, as in the ›Voir Dit‹, to prove the truth of the narrative. At the same time, because the songs were theoretically impersonal, characters could sing them in social contexts and invest them with hidden meanings. (Barry McCann Boulton 1993, p. 278)<sup>22</sup>

The relationship between the inserted text and its narrative context can vary greatly and depends very much on aspects such as authorship, literary form, and insertional technique.

Jacqueline Cerquiglini has distinguished three types of insertions (Cerquiglini 1977, in the form of a chart on pages 10–12): The first type, mainly texts from the thirteenth century, in which »Le JE des pièces lyriques se donne comme le JE indifférencié de la poésie lyrique. JE LYRIQUE ≠ JE NARRATION«. For the author this means: »L’auteur des pièces lyriques est différent de l’auteur du texte [...]«. In the second type, texts from the fourteenth century, »Le JE des pièces lyriques se donne comme un JE individué et est identique à celui du narrateur. JE LYRIQUE = JE NARRATION«. This means: »L’auteur des pièces lyriques est le même que celui de la narration (ou est une variante de cet auteur). Passage à l’autobiographie fictive«. The third type in Cerquiglini’s chart includes Froissart’s ›Méliador‹. In this type, »Le JE des pièces lyriques se donne comme le JE indifférencié de la poésie lyrique. JE LYRIQUE ≠ JE NARRATION« (all quotations from the chart on page 10).

Although, at the level of the story, the songs and letters serve the purposes of love and courtship, it is obvious that they are also part of the poetological discourse. Barry McCann Boulton has written of them: »alle-

gorical *dits* such as the *Amoureuse Prise* and the *Panthère d'Amors* [are texts] where the narrative is an elaboration of the themes of the poetry, [...]«. (Barry McCann Boulton 1993, p. 285).

In individual texts such as the second part of Ulrich's of Liechtenstein ›Frauendienst‹, the second half of Johann's of Constance ›Minnelehre‹, Machaut's ›Voir Dit‹, and Froissart's ›Paradis d'Amour‹ (1361/62), almost the entire plot consists of the composing, sending, copying, reading, amorous interpretation, and aesthetic assessment of the correspondence in the form of letters and songs. This is simultaneously a message, an instruction, and poetry, and takes place at many levels in the ›Prison amoureuse‹, because in this case the first-person lover makes his communication with the lady the subject of the correspondence with his admirer, fellow sufferer, and pupil under the pseudonym ›Rose‹. Their poetological reflections include negotiation regarding how love can be the inspiration for songs and poetry, in the same way the autobiographies generally view themselves as part of a literary courtship: the texts owe their existence to the author's love. They tell the story of this love, and their aim is to earn, to initiate, or to deepen the love of the lady to whom the autobiography is dedicated. This is true although the one serves as a foundation of the other: in the ›Voir Dit‹ the poetic texts composed by the ›I‹ excite the love of Tout Belle even before the author meets her, and her love, which is granted to the ›I‹ because of his poetic mastery, grants the aged, lame, and artistically exhausted ›I‹ fresh powers of creation and inspiration, which are revealed and manifested within the ›Voir Dit‹ itself. Poetry and experience are interlaced here in the sense that experience becomes poetry and literature gives linguistic shape to the experience, but poetry always precedes every described experience, and this experience can only take place within the framework of the possible as defined by literature:

Das Ich führt [im ›Voir Dit‹] alle Spielarten von Gläubigkeit und Leichtgläubigkeit vor. Es zeigt damit auch, daß nicht nur die Liebeslyrik ein Kunstprodukt ist, sondern genauso seine Liebe. Sichtbar wird also ein gegenseitig-

ges Bedingungsverhältnis von Liebe, Sprache und Dichtung, und zumal wird sichtbar die Subjektivität, mit der ein Ich diesem Bedingungsverhältnis einen Nährboden gibt. (Glauch 2017, p. 323)

Just as poetry and experience reciprocally bring each other forth, in some love autobiographies the knowledge that the ›I‹ has received in an allegorical dream world extends into his waking life. For example, the ›Minnelehre‹ tells how the ›I‹, an unhappy lover, meets Cupid and *Frau Minne* in a dream and is instructed by them in the art of love. Following Minne's advice, the ›I‹ composes exemplary letters of courtship which soon yield a rendezvous with the beloved. *Minne*, who in the dream had promised to be ever-present in the heart of the lover, advises the ›I‹ to assert his will with regard to the lady; his self-confident conduct finally leads him to his goal, so that the ›I‹ is able to present his report as tried-and-true instruction to young men. With its dream within a dream, the ›Dit de la Panthère‹ also multiplies the possible references and relationships of the wisdom received in the dream. However, due to the fact that this knowledge of the world is located in the realm of allegories and dreams, and the knowledge received from allegorical characters in the dream is confirmed and proven to be true in the waking world, the contrast between allegorical and non-allegorical worlds and between the dreaming and the waking world is relativized and minimized. The allegorical dream world is not separate from the waking world, but is only another perspective of it:

Ainsi la rencontre avec la dame rejoue-t-elle la rencontre avec la belle panthère. Curieusement, c'est donc le rêve qui fournit le matériau à la réalité et non l'inverse. Ce qui se donne comme réel et véridique se combine dans les machineries du songe et dans les subtilités du chant. On le voit, de même que l'opposition vrai/faux est dépassée, la tension réel/fictif perd tout sens. (Demaules 1988, p. 301).

So we can identify a strong tendency towards poetological reflection in autobiographical texts – i.e. in first-person narratives. Significantly, all of the autobiographical texts which include lyrical insertions deal with court-

ly love. If we study the list of narrative works containing lyric insertions in Maureen Barry McCann Boulton's *Book on the Song in the Story* (Barry McCann Boulton 1993, Appendix I: List of Narrative Works Containing Lyric Insertions, p. 295–297) we see immediately that among the nearly seventy texts listed there are only very few that are not thematically dedicated to love. Among these interesting exceptions are the ›Continuations of the Roman des Sept Sages‹ (late 12th century and beginning of the 13th century) and the ›Pèlerinage de l'ame‹ by Guillaume de Deguileville (around 1355) with »4 chansons; 1 complainte, all in the same meter as the narrative«.<sup>23</sup> Of course much further research has to be done to yield a more detailed differentiation of the lyrical insertions on this list and especially to answer the question of how to explain the exceptions. But in any case, it is obvious that lyrical insertions are special and particular to narratives about love.

We can conclude that within the family branch of texts consisting of the allegorical first-person narratives about love, there is a small group of texts which is characterized by the presentation of love as a subject of knowledge,<sup>24</sup> and in which love is additionally experienced by the narrator himself. In these texts, the emphasis is simultaneously on lamentation, courtship, descriptions of the narrator's own feelings, and on instruction and the transmission of wisdom, based on what is described as the individual love of the ›I‹, which is at the same time simply love, *ars amatoria* – the art of loving.

In Kevin Brownlee's view, the reasons for this are to be found in the text family's beginnings, namely the combination of first-person narration in the vernacular, the courtly love theme, and allegory in the ›Roman de la Rose‹:

Guillaume's prologue conflates the first-person lover of courtly lyric with the first-person narrator of courtly romance. Before Guillaume's *Rose*, these two personae – indeed, the two genres – had been mutually exclusive: the clerkly romance narrator was not a lover; the lyric lover was not a clerkly narrator. Guillaume's brilliant structural innovation involves a new kind of ›autobio-

graphical discourse. [...] An important result of this conflation is that the experience of the first-person narrator-protagonist seems to acquire a universal validity: his particular story functions simultaneously as an amatory treatise [...]. (Brownlee 2001, p. 89–90).

But there are also other arguments for this overlapping between the subjective and the general or universal that Sonja Glauch calls the double nature of courtly love: the fact that courtly love literature is always addressed to the lady and to the courtly public at the same time reflects the double identity of the ›I‹ as a lover and a poet. This leads to an overlap between first-person subjectivity and the exemplarity of the everyman in his utterances.<sup>25</sup> A. C. Spearing describes the paradox of »what might be termed a ›subjectless subjectivity‹ [...]« (Viereck Gibbs Kamath 2012, p. 6, footnote 17 referring to A. C. Spearing 2005). In Spearing's view, »the narrating ›I‹ is not constituted as a self or a character at all, but is merely a function of the process of narration« (Spearing 2005, p. 154).

Admittedly, the ›I‹ is a lover in many dialogs and speeches as well. But a characteristic of the fictional autobiographies is that, unlike the dialogs and speeches, they tell of love within a longer story. Time – the passing of time, temporal expansion – in these texts is a truly essential aspect of the love experience being described. This temporal dimension makes a story out of the courtship and the love of the ›I‹. And the story an ›I‹ tells of his own love – regardless how stylized – is an autobiographical text.

## Notes

- <sup>1</sup> The results of this conference will be published in a volume with the title ›Allegory and the Poetic Self: First-Person Narration in Late Medieval Literature‹, in collaboration with Barton R. Palmer and Julia Rütthemann. Florida University Press 2020.
- <sup>2</sup> It must never be forgotten how different all these texts are, even if they seem to share many characteristics.

- 3 By doing so we could take into account the results of an introduction to a volume of collected articles with a similar subject, edited by Sonja Glauch and myself: Glauch/Philipowski 2017, p. 1–61.
- 4 For an overview of the German *Minnereden*, see Handbuch Minnereden 2012 and the still relevant Glier 1971 and Ziegeler 1985.
- 5 Regarding problems of definition see (among others) Black 2010, p. 1735: »Its forms range from lyric poems to debate occurring within narrative verse«.
- 6 Where in the following the terms ›dialog‹ and ›debate‹ are used, what is meant is not a pure dialog or debate, but a narrative text dominated by an incorporated dialog or debate scene. It is unclear how much narrative a debate is allowed to contain and still be considered a debate. The most recent anthology of debates, including Latin, Occitan, Catalan, Spanish, Galician-Portuguese, French, Italian, Middle High German, and English debates, comprises both narratively framed and unframed debates and dialogs: *Das Streitgedicht im Mittelalter*, 2019.
- 7 In his article on fictionality, Chinca discusses connections between the ›Frauendienst‹ and *vidas* and *razos*, and also to a genre called the *roman à chanson*, which, at least to my knowledge, does not exist. The texts which Chinca assigns to this genre seem to belong more to the tradition of the *dit*. Chinca 2010, especially p. 309–314.
- 8 Barry McCann Boulton (1993) assembled a three-page list of literary works in French which include lyric insertions (Appendix I: List of Narrative Works Containing Lyric Insertions, p. 295–297).
- 9 There are even some autobiographies which seem to share the narrative structure of the ›Frauendienst‹: »At the end of our period, however, it is the lyric poetry that overcomes the narrative. The ›Livre Messire Ode‹ and the ›Duc des Vrais Amants‹, for example, both end in a series of lyric poems that continue to advance the plot line. These works represented graphically the breakdown of the courtly narrative, for the plot failed to reach a successful conclusion, but ended without producing any change in the situation of the lo-vers«. Barry McCann Boulton 1993, p. 280.
- 10 Glauch analyzed the similarities between the German ›Frauendienst‹, the ›Voiir Dit‹ and Dantes ›Vita Nuova‹ in her essay Versuch über einen minnelyrischen Ursprung des Autobiographischen (Guillaume de Machaut, Dante, Ulrich von Liechtenstein), in: Glauch 2017, p. 327–342. Sketches of such analyses have been made by Haferland 2000, p. 268 et seq. and Ruh 1979, p. 160–183, among others.

- 11 »Despite the concentration of the different roles (narrator, poet, lover, hero) into a single persona, the dit itself is characterized by discontinuity. The narrative line is interrupted by lyrics, by dreams, sometimes by letters and occasionally by other dits. The diverse parts of a single composition are not always in accord and create an effect reminiscent of the layered voices in a polyphonic song«. Barry McCann Boulton 1993, p. 182.
- 12 See the article by Peters (1972) who points to the crucial role of the Netherlands in the transmission of the *Minnehöfe* from France to Germany (see p. 124–125). She argues that in Germany the court-of-law narratives were, unlike in France, unknown in the form of *joc partit* or partimen. Germany received them only later, in the 14th century, and in the context of (mostly allegorical) *Minnreden*: »Während in Frankreich beide Formen der *cour d'amour* voll ausgebildet sind, ist in Deutschland das Auftreten des Minnehofthemas und damit die Vorliebe des Publikums für minnekasuistische Probleme an das Aufkommen der Minnreden und an das literarische Motiv des Minnegerichts im 14. Jh. gebunden«, p. 129.
- 13 This is also emphasized by Baumgartner in respect of the ›Roman de la Rose‹: »this dreamer/narrator appears first, if not solely, in the form of the Lover and claims no other source of existence, no other source for his writing, than a dream of love. It is therefore no accident that both rubrics and critical tradition, though not the poem itself or its characters, designate as ›Lover‹ that being who is not allegorical but who, through the mediation of the dream and of the irreality that it authorizes, can combine the fiction of an individual experience with that of an experience presented as essential, atemporal, and independent of any referent«. Baumgartner 1992, p. 25–26.
- 14 Vollmann 1998, p. 385. »Der Visionär tritt als Lehrender vor die Öffentlichkeit, als ein von Gott belehrter Lehrer, gewiß, aber doch als Autorität, die ›Ich‹ sagt«. Vollmann is referring here to the Latin visionary literature.
- 15 Huot (1987) also uses this term on page 203 in footnote 29.
- 16 Glauch continues: »Eine fiktive Autobiographie oder ein Roman in autobiographischer Form ist dagegen etwas anderes als die Erschaffung einer *persona* des Autors: nämlich eine Erzählung, die durch ausreichend klare Signale kundgibt, daß sie nicht auf die Person des Autors zu beziehen ist«. Ibid., p. 314, emphasis in the original.
- 17 For the application of the concept of family resemblances to literary theory, see, among others, Hempfer 2010 and Fishelov 1991.

- 18 It should be noted that many of Christine's de Pizan texts are an exception to this distinction: »Christine de Pizan, on the other hand, writing mainly for the next generation, used the traditional form conservatively while rejecting its assumptions. She produced works that combined elements of both the romance and the *dit* traditions. She worked in the narrative voice of the *dit amoureux*, but created new personas for it. Consequently, even when speaking in the first person, she did not tell her own story, but someone else's. Unlike the early romances, Christine's works presented no tension between song and story. Nor did she treat the ideals of her lovers ironically«. Barry McCann Boulton 1993, p. 277.
- 19 »That much of Nicole's source material seems to be drawn from the standard encyclopedic tradition indicates that at least one purpose of Nicole's network of citations was to root the ›Panthère‹ within this broader literary and epistemic framework«. Zingesser 2012, p. 304.
- 20 Neumeister also confirms that the production and presentation of knowledge is especially essential to the debate: »Von besonderem Interesse für die Konstitution von Wissen sind bekanntlich die altprovenzalischen und altfranzösischen Streitgedichte«. Neumeister 2009, p. 199.
- 21 »We could [...] say that the protagonist's experience of gazing upon the colors of the panther and marveling at her sweet breath figures the experience that Richard's narrator offered to his lady, whom he hoped would gaze at the pictures, listen to the words, and so fall in love with him. By transposing these qualities into the figure of the lady, Nicole suggests, like Jean de Meun, an association of text and lady«. Huot 1987, p. 198. And: »What is represented in the *dit* is the writer's relationship with his own textual creation, with which he interacts variously as clerkly narrator, lyric poet, and protagonist«. Huot 1987, p. 207.
- 22 Huot also remarks with respect to the ›Panthère‹ that »At once lyrical autobiography and *ars poetica*, the concluding section of the ›Panthère‹ embraces literariness and lyricism«. Huot 1987, p. 203.
- 23 Barry McCann Boulton 1993, p. 296. In the *Dictionnaire des lettres Française – Le moyen Age*, the article on Guillaume de Deguileville provides information about two manuscripts of the ›Pèlerinage de Vie humaine‹ which include »une série de 11 poèmes latins en l'honneur de Dieu, Marie, l'ange garien et divers saints (dont Benoît)«. p. 616. Nivergelt and Viereck Gibbs Kamath (2013) wrote of »a lyric present in *PA* and *PJC*«, p. 4.

- 24 Courtly love is always an art and something the lover can practice only if he possesses adequate knowledge. In respect of the *fin amor* of the troubadours, Neumeister termed this a »performative knowledge.« Neumeister 2009, p. 195.
- 25 »Wohlbekannt sind ja die Konsequenzen aus der erwähnten fundamentalen Doppelnatur der mittelalterlichen höfischen Liebesdichtung: ihre doppelte Adressierung an die Dame und die Öffentlichkeit ist gleichbedeutend mit der doppelten Identität des sprechenden Ichs als Liebender und als Dichter sowie dessen doppeltem Streben nach individueller Wahrhaftigkeit des Ausdrucks und gewinnender Gestaltung poetischer Wiedergebrauchsrede. Daraus resultiert eine ständige Überlagerung von Ich-Subjektivität und Jedermann-Exemplarität«. Glauch 2017, p. 320. This view is in fact shared by Huot: »At the same time, although the lady is addressed in the lyrical insertions and in the dits, the frame narrative is addressed to a general audience«. Huot 1987, p. 205, and Barry McCann Boulton 1993: »Another problem arose from the ambiguity inherent in lyric poetry: the songs were both private and social; the love affair was to be secret, but was celebrated in public song. Writers using lyric insertions recognized this ambiguity and exploited it in various ways in their works«. Boulton 1993, p. 273.

## References

- Achnitz, Wolfgang: Was ist keine Minnerede? Versuch einer Gattungsdefinition durch Exklusion, in: Dorobanțu, Iulia-Emilia/Klingner, Jacob/Lieb, Ludger (Eds.): Zwischen Anthropologie und Philologie: Beiträge zur Zukunft der Minneredenforschung, Heidelberg 2014, p. 31–52.
- Barry McCann Boulton, Maureen: The Song in the Story. Lyric Insertions in French Narrative Fiction, 1200–1400, University of Pennsylvania Press 1993 (The Middle Ages Series).
- Baumgartner, Emmanuèle: The Play of Temporalities: or, The Reported Dream of Guillaume de Lorris, in: Brownlee, Kevin/Huot, Sylvia (Eds.): Rethinking the ›Romance of the Rose‹. Text, Image, Reception, University of Pennsylvania Press 1992, p. 21–38.
- Black, Patricia E.: Debate Poetry, in: Albrecht Classen (Ed.): Handbook of medieval studies: terms, methods, trends, Berlin/New York 2010, p. 1735–1742.
- Blank, Walter: Die deutsche Minneallegorie. Gestaltung und Funktion einer spätmittelalterlichen Dichtungsform, Stuttgart 1970.

- Bleumer, Hartmut: Der ›Frauendienst‹ als narrative Form, in: Young, Christopher/Linden, Sandra (Eds.): Ulrich von Liechtenstein. Leben – Zeit – Werk – Forschung, Berlin/New York 2010, p. 358–397.
- Bossuat, Robert [u. a.] (Eds.): Dictionnaire des Lettres françaises – Le Moyen Age, Paris 1992.
- Brownlee, Kevin: 1225? Guillaume de Lorris Writes the Prologue to the First Part of ›Le roman de la rose‹. Generic Hybrids, in: Hollier, Denis (Ed.): A New History of French Literature, Harvard 2001, p. 88–93.
- Cerquiglini, Jacqueline: Le montage des formes: l'exemple de Guillaume de Machaut, in: Perspectives médiévales 3 (1977), p. 23–26.
- Cerquiglini, Jacqueline: Le Dit, in: Jauss, Hans-Robert (Ed.): La littérature française aux XIVe et XVe siècles. Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters, Heidelberg 1988, p. 86–94.
- Chinca, Marc: Der ›Frauendienst‹ zwischen Fiktivität und Fiktionalität. Probleme und Perspektiven der Forschung, in: Young, Christopher/Linden, Sandra (Eds.): Ulrich von Liechtenstein. Leben – Zeit – Werk – Forschung, Berlin/New York 2010, p. 305–323.
- Demaules, Mireille: Nicole de Margival et le ›songe d'Orphée‹, in: Romania 109 (1988), p. 280–302.
- Fichte, Jörg O. [u. a.] (Eds.): Das Streitgedicht im Mittelalter, Stuttgart 2019 (Reflectiones 6).
- Fishelov, David: Genre theory and family resemblance – revisited, in: Poetics 20 (1991), p. 123–138.
- Glauch, Sonja: Versuch über einen minnelyrischen Ursprung des Autobiographischen (Guillaume de Machaut, Dante, Ulrich von Liechtenstein), in: Glauch/Philipowski 2017, p. 307–342.
- Glauch, Sonja/Philipowski, Katharina (Eds.): Von sich selbst erzählen. Historische Dimensionen des Ich-Erzählens, Heidelberg 2017 (Studien zur historischen Poetik 26).
- Glauch, Sonja/Philipowski, Katharina: Vorarbeiten zur Literaturgeschichte und Systematik vormodernen Ich-Erzählens, in: id. 2017, p. 1–61.
- Glier, Ingeborg: Artes amandi. Untersuchung zu Geschichte, Überlieferung und Typologie der deutschen Minnereden, München 1971 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 34).
- Haferland, Harald: Hohe Minne. Zur Beschreibung der Minnekanzone, Berlin 2000 (Beihefte zur ZfdPh 10).
- Hempfer, Klaus W.: Zum begrifflichen Stand der Gattungsbegriffe: von ›Klassen‹ zu ›Familienähnlichkeiten‹ und ›Prototypen‹, in: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 120 (2010), p. 14–32.

- Huot, Sylvia: *From Song to Book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca/London 1987.
- Kablitz, Andreas/Peters, Ursula (Eds.): *Mittelalterliche Literatur als Retextualisierung. Das ›Pèlerinage‹-Corpus des Guillaume de Deguileville im europäischen Mittelalter*, Heidelberg 2014 (Neues Forum für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 52).
- Klingner, Jacob/Lieb, Ludger (Eds.): *Handbuch Minnereden*, Bd. 2, Berlin/New York 2012.
- Looze, Laurence de: *Pseudo-Autobiography in the Fourteenth Century: Juan Ruiz, Guillaume de Machaut, Jean Froissart, and Geoffrey Chaucer*, Gainesville, U P of Florida 1997.
- Martschini, Elisabeth: *Autobiografie oder nicht Autobiografie? Zu Ulrichs von Liechtenstein ›Frauendienst‹*, in: Clar, Peter/Greulich, Markus/Springsits, Birgit (Eds.): *Zeitgemäße Verknüpfungen*, Wien 2013, p. 219–235.
- Neumeister, Sebastian: *Vom ›partimen‹ zum ›ensenhamen‹. Erzählung und Belehrung in der höfischen Liebesdoktrin*, in: Eggert, Elmar/Gramatzki, Susanne/Mayer, Christoph Oliver (Eds.): *Scientia valescit. Zur Institutionalisierung von kulturellem Wissen in romanischem Mittelalter und Früher Neuzeit*, München 2009, p. 195–215.
- Nievergelt, Marco/Viereck Gibbs Kamath, Stephanie A. (Eds.): *The ›Pèlerinage‹ Allegories of Guillaume de Deguileville. Tradition, Authority and Influence*, Cambridge [u. a.] 2013.
- Debate Poetry, in: Albrecht Classen (Ed.): *Handbook of Medieval Studies. Terms – Methods – Trends*, Bd. 2 (2010), p. 1735–1742.
- Peters, Ursula: *Cour d'amour – Minnehof. Ein Beitrag zum Verhältnis der französischen und deutschen Minnedichtung zu den Unterhaltungsformen ihres Publikums*, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 101 (1972), p. 117–133.
- Philipowski, Katharina: *Exemplarik und Erfahrung in allegorischen Ich-Erzählungen (am Beispiel von Konrads von Würzburg ›Klage der Kunst‹)*, in: *PBB* 139 (2017), p. 377–410.
- Ruh, Kurt: *Dichterliebe im europäischen Mittelalter*, in: Cormeau, Christoph (Ed.): *Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken*, Stuttgart 1979, p. 160–183.
- Spearing, Anthony C.: *Textual Subjectivity: The Encoding of Subjectivity in Medieval Narratives and Lyrics*, Oxford 2005.
- Viereck Gibbs Kamath, Stephanie A.: *Authorship and First-Person Allegory in Late Medieval France and England*, Cambridge 2012.

- Vollmann, Benedikt Konrad: Die Wiederentdeckung des Subjekts im Hochmittelalter, in: Fetz, Reto Luzius [u. a.] (Eds.): Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität, Bd. 1. Mittelalter, Berlin/Boston 1998, p. 380–393.
- Ziegeler, Hans-Joachim: Erzählen im Spätmittelalter im Kontext von Minnereden, Bispeln und Romanen, München/Zürich 1985 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 87).
- Zingesser, Eliza: The Vernacular Panther: Encyclopedism, Citation, and French Authority in Nicole de Margival's ›Dit de la panthère‹, in: *Modern Philology* 109 (2012), p. 301–311.
- Zumthor, Paul: *Langue, Texte, Énigme*, Paris 1975.

**Author's Address:**

Prof. Dr. Katharina Philipowski  
Universität Potsdam  
Institut für Germanistik  
Am Neuen Palais 10  
14469 Potsdam  
e-mail: [philipowski@uni-potsdam.de](mailto:philipowski@uni-potsdam.de)



*Robert Fajen*

## Sujets et savoirs en mouvement

Variations sur le <Roman de la Rose> dans la littérature  
allégorique italienne à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle  
(<Il Fiore>/<L'Intelligenza>)

*Abstract.* This article examines two examples of the early reception of the *Roman de la Rose* in Italy. In *Il Fiore* (ca. 1285-1295), the core plot sequences from the earlier French text are echoed in 232 sonnets. With its omissions and leaps, the lyrical form undermines any kind of narrative coherence and cohesion; as in the work of Guillaume de Lorris and Jean de Meun, this creates an instable, dynamic «I.» In *L'Intelligenza* (ca. 1300), the narrator-speaker appears from the beginning to be permeable – a mobile point of view which is threaded through with the world's diversity and thus disappears almost entirely. In all three texts, subjective knowledge cannot be depicted in the form of a uniformly shaped and linear diagram. Because it is continuously being reconfigured due to its connection to an «I,» this knowledge requires a special form which is simultaneously narrative and non-narrative, one which is open-ended, diverse, and flexible.

### 1. Deux roses toscanes

À plus de sept cent ans de distance, on pourrait avoir l'impression que les auteurs italiens (ou plutôt: toscans) n'attendaient que la parution du <Roman de la Rose> autour de l'année 1280. De fait, la réception de cette œuvre majeure, fondamentale pour le succès du <format> littéraire des récits allégoriques à la première personne du Moyen Âge<sup>1</sup>, est presque immédiate dans les milieux où l'on pratique la langue toscane. La rose est

aussitôt variée, modifiée, italianisée... Ainsi, peu après 1285 ou peut-être aussi autour de l'année 1295 (cf. Montefusco 2016), un auteur d'identité incertaine rédige un remaniement italien du <double roman> de Guillaume de Lorris et de Jean de Meun: il transforme la rose en fleur en écrivant, justement, <Il Fiore>. À deux endroits du texte, le narrateur-protagoniste, c'est-à-dire l'Amant qui conquiert à la fin la fleur, nous révèle son nom. Il s'appelle «ser Durante» (<Il Fiore>, 82, v. 9 et 202, v. 14), un notaire peut-être, à cause de la désignation «ser» (cf. Contini 1970), mais cela reste incertain.

La longue controverse pour savoir si ce Durante n'était autre que Dante Alighieri («Dante» étant une version abrégée de «Durante»), reste jusqu'aujourd'hui en suspens (cf. par exemple Boyde 1997; Allegretti 2009, p. 183–236; Stoppelli 2011); les arguments stylistiques recueillis jadis par le plus important défenseur de cette thèse, Gianfranco Contini (cf. Contini 1965; Contini 1970, Contini 1973), ont été réfutés récemment de manière plutôt convaincante par des recherches dans le domaine de la philologie numérique (cf. Canettieri 2016). Je ne vais pas approfondir cette question, car elle me semble en vérité de second ordre. Si le <Fiore> était de Dante (ce que je retiens personnellement pour peu probable), il s'agirait d'une œuvre de jeunesse: une sorte d'exercice de style pour essayer ses propres facultés littéraires. Autrement dit, un auteur d'à peu près vingt ans, en plein apprentissage pour ainsi dire, aurait transposé un texte étranger, non pas en le traduisant, mais en le raccourcissant, en le synthétisant et en l'adaptant au propre contexte littéraire – en opérant donc une «transformation sérieuse» comme elle a été décrite par Gérard Genette dans son livre <Palimpsestes> dans les pages dédiées aux hypertextes (cf. Genette 1982, p. 291-293). Mais si le texte n'était pas issu de la plume de Dante Alighieri, cette même observation resterait aussi valable, sauf l'aspect de la jeunesse, peut-être – qui est, à dire vrai, secondaire. La question de savoir comment le <Roman de la Rose> a été <italianisé> – avec quels effets, quels buts et quelles fonctions – est donc beaucoup plus

intéressante que celle cherchant à vérifier si cette adaptation avait été un projet plus ou moins juvénile du plus grand auteur de son époque. C'est ce que j'aimerais montrer dans les observations suivantes. L'exemple du <Fiore> me servira de point de départ pour une analyse des processus de transfert qui caractérisent vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle l'établissement du <format> des récits allégoriques à la première personne en Italie (ou plutôt: dans l'espace transculturel de la littérature toscane entre France et Italie). Dans la dernière partie, il sera question d'un autre texte toscan de l'époque, qui porte un titre à la fois énigmatique et emblématique: <L'Intelligenza>. Comme nous le verrons encore, cette œuvre se réfère elle aussi au <Roman de la Rose>, de manière moins directe, mais tout à fait significative, puisqu'elle peut être considérée comme un texte paradigmatique dans le corpus des récits allégoriques à la première personne.

## 2. Narrer l'instable: <Il Fiore>

Commençons donc par le <Fiore>: ce texte n'est transmis que dans un seul manuscrit, datant du XIV<sup>e</sup> siècle et conservé à la bibliothèque universitaire de Montpellier (École de Médecine, H 438, fol. 111<sup>r</sup>–139<sup>v</sup>)<sup>2</sup>; il suit une version plus ou moins complète du <Roman de la Rose>, mais l'écriture est d'une autre main, de sorte qu'il semble peu probable que ce rassemblement dans un seul tome, réalisée au cours du XV<sup>e</sup> siècle, ait fait partie d'un projet unitaire (cf. De Robertis Boniforti 1997, p. 50–51; Stoppelli, p. 95–96). Le lieu de la production du manuscrit, de format plutôt petit, reste aussi douteux: il n'est pas exclu qu'il ait été rédigé en France, ce qui rendrait possible l'hypothèse que l'auteur était un toscan résidant en France; mais le contraire serait aussi pensable, c'est-à-dire qu'on aurait affaire à un Français vivant en Toscane – en tout cas, le texte est farci de gallicismes et de provençalismes (cf. Stoppelli 2011, p. 75–93; Viel 2016). La situation philologique s'avère encore plus embrouillée à cause du fait qu'il existe un autre texte de la même main et peut-être aussi du même auteur qui a été séparé de cette version unique du <Fiore> au XIX<sup>e</sup> siècle: il

s'agit du «Detto d'amore», texte fragmentaire et énigmatique, conservé aujourd'hui à Florence, dans la Biblioteca Medicea Laurenziana (Laurenziano-Ashburnhamiano 1234; cf. De Robertis Boniforti 1997, p. 49–52).

Qu'est-ce qui se passe donc dans le manuscrit de Montpellier entre les 110 folios du «Roman de la Rose» et les 28 folios du «Fiore»? Ces chiffres sont parlants. L'auteur italien réduit les 21.780 vers du texte de Guillaume de Lorris et de Jean de Meun à 3.248 vers. Cet allègement résulte entre autres d'un remaniement radical de la forme: «Il Fiore» consiste en 232 sonnets. Ainsi, le rythme narratif change: la continuité séquentielle créée par les octosyllabes en rimes suivies du «Roman de la Rose» est rompue (cf. Vanossi 1979, p. 151); si l'action essentielle qu'on connaît ne disparaît pas, elle apparaît pourtant comme estompée. Autrement dit, le canevas reste à peu près le même et on retrouve presque tous les ingrédients: le narrateur amoureux de la fleur; le baiser osé; le conflit avec Danger et d'autres forces contraires de la psyché; l'enfermement de Bel Accueil dans la forteresse de Jalousie; l'attaque rusée de Faux Semblant et d'Abstinence Contrainte aboutissant à l'assassinat de Malebouche; l'aide de la Vieille; le soutien de Vénus; la libération de Bel Accueil; enfin, la pénétration métaphorique à l'aide d'objets à double sens qui caractérise la fin grivoise du roman de Jean de Meun (bâton, besace, reliquaire entre deux piliers...). Mais dans cet enchaînement narratif, l'agencement en sonnets produit des lacunes, et cela tout simplement pour des raisons formelles: après chaque quatorzième vers, une unité se clôt et un blanc se crée – une rupture souvent infime, qui se fait toutefois sentir et que le lecteur doit surmonter (cf. Perrus 1992, p. 10–11; Huot 1997, p. 153–154). Cette impression est renforcée par la mise en page du manuscrit qui dispose quatre sonnets en deux colonnes sur le recto et le verso de chaque folio, avec le protagoniste ou le locuteur en rubrique. Par conséquent, même les discours continus des personnifications ou bien des personnages apparaissent métriquement et graphiquement fragmentés, dans la cadence inlassable et rigou-

reuse des quatorze vers composant cette forme aussi «italienne» qu'est le sonnet.

Par rapport à l'original, l'auteur du «Fiore» produit ainsi un effet esthétique qu'on pourrait qualifier de semblable, bien que les techniques littéraires utilisées soient extrêmement différentes: les deux textes apparaissent discontinus, digressifs, voire instables. Dans le «Roman de la Rose», cet effet est provoqué en premier lieu par le caractère onirique de la narration (surtout dans la première partie), par la longueur des discours intercalés qui étouffent l'action, et par la profusion de références culturelles raffinées et complexes (surtout dans la deuxième partie). Si dans le «Fiore» ces traits caractéristiques du modèle sont atténués par l'abrègement mis en œuvre (cf. Huot 1997), il n'en résulte absolument pas un gain de clarté. Ici, c'est la transformation formelle – «italienne» – du sonnet qui mine toute cohérence et cohésion narrative pour permettre ainsi, comme dans le modèle de Guillaume de Lorris et de Jean de Meun, la mise en scène d'un «moi» fractionné et dynamique, contradictoire et étrange: un narrateur, donc, pris dans une guerre des sexes d'ordre universel, un sujet curieux, avide d'apprendre et se façonnant soi-même par la variété des discours qui le traversent.

Pour rendre plus clair ces observations, examinons le début du texte, c'est à dire les trois premiers sonnets. Ce qui saute aux yeux dès les premiers vers, c'est le fait que l'auteur du «Fiore» a supprimé l'une des trouvailles les plus heureuses de Guillaume de Lorris, le cadre onirique (cf. Rossi 2016, p. 39). L'histoire de la fleur commence *in medio horto*, avec la blessure du narrateur-amant:

Lo Dio d'Amor con su' arco mi trasse  
 Perch'i' guardava un Fior, che m'abellia,  
 Lo quale avea piantato Cortesia  
 Nel Giardin di Piacer [...].  
 («Il Fiore», 1, v. 1–4)

Amour me décocha une flèche, parce que je regardais une fleur qui me plaisait; celle-ci avait été plantée par Courtoisie dans le Jardin de Plaisir.<sup>3</sup>

Une narration se profile, dans ce premier sonnet, de manière abrupte et à l'horizon bien flou. La position du <je>, objet de la blessure d'amour, est incertaine; il apparaît d'emblée comme immobilisé par la flèche d'Amour. De même, l'action signalée au premier vers par le temps du verbe, le *passato remoto* («trasse»), est freinée par les phrases subordonnées qui reculent jusqu'au plus-que-parfait au troisième vers. Dès le début, la narration tend donc à se transformer en un lyrisme statique, une impression qui est encore renforcée par l'énumération des flèches allégoriques dans les deux tercets à la fin du sonnet (pour comprendre les relations et les dimensions: ces six vers résument à peu près 180 vers du roman de Guillaume de Lorris en changeant quelques concepts). Le morceau suivant, séparé par le titre («L'Amante e Amore»), fait redémarrer le moteur poussif du récit par une chaîne d'événements qui sont brièvement évoqués: d'abord le discours d'Amour, qui s'est approché de l'Amant, puis la réponse de ce dernier, livré désormais pour le meilleur et pour le pire au pouvoir qui vient de l'attaquer, et enfin le baiser féodal qui scelle le rapport entre le sujet et son nouveau maître (chez Guillaume l'*osculum* est évoqué au v. 1954):

*L'Amante et Amore*

Sentendomi ismagato malamente  
Del molto sangue, ch'io avea perduto,  
E' non sapea dove trovar aiuto.  
Lo Dio d'Amor sì venne a me presente  
E dissemi: «Tu-ssai veramente  
Che-ttu mi sè intra-lle man caduto  
Per le saette, di ch'ï' t'ò feruto,  
Sì ch' e' convien che-ttu mi sie ubidente».  
Ed ï' risposi: «I' sì son tutto presto  
Di farvi pura e fina fedeltate,  
Più ch'assesino a Vellio o a Dio il Presto».  
E quelli allor mi puose, in veritate,

La sua bocha a la mia, sanz' altro aresto,  
E disse: «Pensa di farmi lealtate».  
(«Il Fiore», 2)

*L'Amant et Amour*. Je me sentis très affaibli et épuisé, à cause de la grande quantité de sang que j'avais perdu, et je ne savais pas où je pouvais trouver de l'aide. Amour vint chez moi en me disant: «En vérité, sais-tu que tu es entre mes mains maintenant, à cause des flèches dont je t'ai blessé; c'est pourquoi tu me dois désormais obéir.» Et je lui répondis: «Je suis tout prêt à vous témoigner ma fidélité parfaite, plus encore qu'un assassin envers le Vieux de la Montagne ou bien que le prêtre Jean envers Dieu.» Et celui-ci mit aussitôt sa bouche sur la mienne et dit: «Reste loyal envers moi.»

Mais le troisième sonnet ouvre assez brusquement une dimension complètement différente, ce qui enraye encore le «moteur» narratif. À cause de l'indication temporelle qui rappelle le début du songe dans le premier «Roman de la Rose» («Avis m'estoit qu'il iere mays / Il a ja bien .v. anz ou mais. / Qu'en may estoie ce sonjoie, / Ou tens amoureux pleins de joie [...]», «Le Roman de la Rose», v. 45–48), le discours fait soudainement un pas en arrière, de sorte qu'on pourrait penser que ce sonnet est justement le texte qui aurait dû en principe ouvrir cette étrange histoire de la fleur: nous avons en quelque sorte à faire avec une écriture en trompe-l'œil. Sur le plan sémantique, ce processus de déstabilisation herméneutique se répète de manière raffinée dans le premier vers du sonnet; le narrateur, qui est toujours aussi un locuteur produisant un acte de langage lyrique, corrige rétrospectivement la datation de son aventure (cf. Rossi 2016, p. 39):

Del mese di genaio e non di magio,  
Fu quand'ì presi Amor a signioria,  
E ch'ì mi misi al tutto in sua ballia  
E saramento gli feci, e omaggio[.]  
(«Il Fiore», 3, v. 1–4)

Ce fut au mois de janvier, et non de mai, que je pris Amour comme seigneur et que je me soumis complètement à son pouvoir en lui prêtant serment et en lui rendant hommage.

La précision que l'amour a commencé au mois de janvier et non pas en mai est à la fois déroutante et révélatrice. C'est avec une bonne dose d'ironie que le texte italien corrige son modèle français: Guillaume de Lorris s'est donc trompé, le Jardin de Plaisir peut avoir des fleurs aussi dans la période la plus froide de l'année – et un petit doute se fait sentir: toute cette histoire topique du printemps propice à l'*innamoramento*, ne serait-elle peut-être qu'une illusion littéraire? En même temps, le «moi» qui nous parle commence à se scinder: il s'instaure une sorte de différence «autobiographique». Puisque les événements autour de la fleur font partie du passé, le narrateur-locuteur est capable d'en parler d'un point de vue distancié. Ainsi, sa position est toujours chancelante, non seulement au début, mais dans le texte entier. Parfois il se présente comme un «moi narré» (donc, un narrateur autodiégétique à l'état pur, pour ainsi dire); parfois il devient un «moi narrant» qui s'éloigne de l'action en la commentant et en la jugeant. Et très souvent il s'absente, tout simplement parce que, suivant le modèle du «Roman de la Rose», l'allégorie prend le dessus, qu'une action indépendante du «moi» se développe ou bien que d'autres personnages prennent la parole. Le récit de la construction du château qui renferme Bellaccoglienza (dans la version italienne, Bel Accueil change de sexe) comprend par exemple dix sonnets; le conseil cynique de l'Ami dix-sept; le discours insolent de Falsembiante (le cousin toscan de Faux Semblant), trente-deux (si l'on fait abstraction de quelques interruptions); et la leçon immorale de la Vieille en compte même quarante-neuf. Si la subjectivité lyrique du «je» suggérée au début du «Fiore» par la forme du sonnet est tout de suite sapée par l'enchaînement narratif, celui-ci ne réussit pas non plus à se stabiliser: comme dans l'œuvre de Guillaume de Lorris et de Jean de Meun, la narration procède par sauts et par bonds, toujours contrecarrée par la discursivité allégorique, par la digression satirique ou

érudite (moins extrême par rapport à l'hypotexte français, il est vrai, mais pourtant bien perceptible) et – à la différence de l'original transposé – par la forme du sonnet avec son effet réducteur et ralentissant. Paradoxalement – mais cela ne surprend pas, si l'on connaît le «Roman de la Rose» –, c'est justement cette technique littéraire produisant la désintégration, la multiplication et la diversification qui aide à mettre le «moi» narré en mouvement: comme chez Guillaume de Lorris et comme chez Jean de Meun, il se crée dans «Il Fiore» au fil de la lecture une impression d'éclatement. Dans ce texte, il n'existe pas de position fixe. La subjectivité ne peut qu'être variée et variable – comme la nature d'un jardin, qui, apparemment, en Italie, peut fleurir aussi au mois de janvier.

### 3. Un voyage mental: «L'Intelligenza»

Par sa dimension hypertextuelle, «Il Fiore» constitue un exemple particulièrement parlant pour mesurer l'influence du «Roman de la Rose» en Italie. Le rapport au texte français peut pourtant être aussi plus distancié. Très rapidement – Brunetto Latini avec son *Tesoretto* est le premier (cf. Jauß 1968, p. 241) –, les auteurs toscans commencent à développer des interprétations assez autonomes et bien originales du nouveau «format» littéraire du récit allégorique à la première personne en langue vernaculaire. C'est ce que j'aimerais montrer en analysant un texte qui s'essaie, de manière tout à fait singulière, à une esthétique composite et énigmatique pour mettre en scène un «moi» mobile et aux multiples facettes.

«L'Intelligenza», le poème dont il sera désormais question, a été écrit dans les dernières années du XIII<sup>e</sup> siècle ou bien tout au début du XIV<sup>e</sup> siècle (cf. Berisso 2000, p. XXI). Son auteur reste inconnu; le narrateur à la première personne ne mentionne jamais son nom. Le texte, qui n'est transmis que dans deux manuscrits conservés à Florence (Magliabechiano Cl. VII, 1035, et Laurenziano Gaddiano 71), a une forme assez particulière (cf. Berisso 2000, p. XXVI–XXIX): il est écrit en *none rime*, c'est-à-dire qu'il consiste en 309 strophes de neuf vers (donc en tout 2.781 vers), avec

un schéma métrique élégant (*endecasillabi* disposés en rimes suivant l'ordre ABABABCCB). Cette forme en stances est, comparée à celle du <Fiore>, plus fluide: elle permet, certes, des passages à tendance lyrique, dissociables, sans action et riches en images, mais elle peut aussi produire un rythme narratif de longue haleine qui rappelle les *cantari*, c'est-à-dire les poèmes épiques composés en *ottava rima* destinés à être déclamés sur les places publiques. Mais nous verrons encore que l'auteur anonyme utilise cette possibilité narrative de manière bien particulière – en la renversant, en la sapant, en la faisant en quelque sorte s'effondrer.

Comme dans <Il Fiore>, il n'existe pas de cadre onirique dans <L'Intelligenza>. Le début rappelle cependant celui du <Roman de la Rose> que l'auteur connaissait sans aucun doute (cf. Pabst 1947, p. 291–296, et le commentaire de Marco Berisso, <L'Intelligenza>, p. 129, 133, 136). Le texte commence par une évocation lyrique du «*novel tempo e gaio del pascore*» (I, v. 1: «temps nouveau et gai du printemps»). Dans des vers magnifiquement composés, une vue panoramique s'étale, avec oiseaux chantants, jardins odorants et ruisseaux murmurants, le tout formant dans la deuxième strophe un paysage idéalisé où de jeunes gens amoureux chantent et dansent. Le narrateur (si l'on peut utiliser ici ce terme) ne se montre que dans la troisième strophe: il apparaît immobile, raide et comme figé:

ed iò, stando presso a una fiumana,  
in un verziere, all'ombra d'un bel pino  
– d'acqua viva aveavi una fontana,  
intorneata di fior gelsomino –  
sentia l'aire soave a tramontana,  
udia cantar li augelli i-llor latino:  
allor sentio venir dal fin Amore  
un raggio che passò dentro dal core,  
come la luce ch'appare al matino.  
(<L'Intelligenza>, III)

et moi, me trouvant près d'une rivière, dans un jardin, à l'ombre d'un beau pin – il y avait une fontaine d'eau vive, entourée de jasmin –, je sentis l'air doux de la tramontane, j'entendis chanter les oiseaux dans leur latin: et alors je sentis venir du fin Amour un rayon qui passa dans mon cœur, ainsi comme la lumière qui apparaît au matin.

Physiquement passif et inerte, ce <moi> est pourtant caractérisé par sa perméabilité: il est, pour ainsi dire, traversé par la beauté des images du lieu où il se trouve (pin, fontaine, jasmin), par la pureté de l'air et par la joie du chant des oiseaux. En conséquence, l'acte de l'*innamoramento* n'est ni violent ni agressif, comme dans <Le Roman de la Rose> ou bien dans <Il Fiore>, mais doux et abstrait: il n'y a pas de flèche, pas de blessure, pas de douleur, seulement un rayon qui illumine le corps du sujet narrant de l'intérieur. Évidemment, nous avons affaire à l'amour forgé par les poètes du *dolce stil novo*, c'est-à-dire le désir intellectuel, spirituel, ennoblissant<sup>14</sup>. Discours religieux et discours érotique s'interpénètrent:

Discese nel meo cor sì come manna  
Amor, soave come in fior rugiada,  
che m'è più dolce assai che mel di canna:  
d'esso non parto mai dovunque vada,  
e vo' li sempre mai gridar «Usanna,  
Amor excelso; ben fa chi te lauda» [.]  
(<L'Intelligenza>, IV, v. 1–6)

Amour descendit dans mon cœur comme de la manne, suave comme la rosée dans une fleur, Amour, qui m'est beaucoup plus doux que du sirop de canne: jamais je ne le quitterai où qu'il aille, et toujours je m'exclamerai en son honneur «Hosanna, Amour glorieux; celui qui te loue, fait bien.»

Dans la sixième strophe est mentionnée pour la première fois la *donna* du narrateur-locuteur. Elle est, conformément au modèle du *dolce stil novo*, conçue à la fois comme maîtresse absolue et comme être angélique. Le <moi> forme des représentations intimes de l'objet de son désir: «allor le sue bellezze 'maginai» («alors je fis des images intérieures de sa beauté»;

«L'Intelligenza», VI, v. 7), dit-il – un vers emblématique qui résume, comme nous le verrons encore, en quelque sorte le poème entier. Il s'ensuit un premier portrait qui se poursuivra dans quelques stances:

Guardai le sue fattezze dilicate,  
che ne la fronte par la stella diana,  
tant'è d'oltremirabile bieltate,  
e ne l'aspetto sì dolze ed umana,  
bianc' e vermiglia, di maggior clartate  
che color di cristallo o fior di grana;  
la boca picciolella ed aulirosa,  
la gola fresca e bianca più che rosa,  
la parladura sua soav' e piana.

(«L'Intelligenza», VII)

Je regardai ses formes délicates; par son front elle semble être l'étoile du matin, tellement sa beauté est surnaturelle; et par son apparence elle est si douce et humble, blanche et vermeille, et d'une clarté plus grande que la couleur d'un cristal ou la fleur du grenat; la bouche petite et parfumée, le sein frais et plus blanc qu'une rose, sa manière de parler suave et douce.

La description prend le dessus sur l'action. Le narrateur-locuteur regarde; son œil amoureux enregistre l'aspect extérieur de la femme, ses vêtements, ses ornements. À la différence du «Roman de la Rose» et du «Fiore», le «moi» à partir duquel le texte de «L'Intelligenza» se construit ne vivra aucune aventure (cf. Jauß 1968, p. 242). Son expérience se limitera pour l'essentiel à ce qu'il percevra visuellement. Comme nous allons voir par la suite, le narrateur-locuteur se composera au fil de la lecture par ce qu'on pourra appeler une «imagerie encyclopédique» sous forme allégorique – une imagerie qui – il faut le souligner dès maintenant – se révélera à la fin être sa propre imagerie subjective.

De fait, la description de l'apparence extérieure de la *donna* fait basculer la facture du texte. Le «moi» du narrateur-locuteur disparaît dans un premier temps; il s'absente après la treizième stance où il se fait encore entendre par le pronom possessif («mia donna», «L'Intelligenza», XIII, v.

7) et le discours semble s'objectiver en s'abstrayant peu à peu de toute perception individuelle. Dans la quinzième strophe, il est question de la couronne d'or que la dame bien-aimée porte sur sa tête. Cette couronne est ornée de soixante pierres précieuses. Dans les 43 strophes (soit : 387 vers) qui s'ensuivent, sont décrits l'aspect, les propriétés et le pouvoir de ces pierres: le texte se transforme donc en lapidaire<sup>5</sup>; il devient didactique, savant, énumératif, sans gommer pour cela le rapport à la *donna* et l'Amant (cf. Pabst 1947, p. 281). En effet, parmi les soixante pierres décrites, il y en a quelques exemplaires dont les propriétés se réfèrent métaphoriquement aux qualités de la dame. Le *lapis chelidonius*, par exemple, appelé «[C]elidonio» dans notre texte, une petite pierre censée être trouvée dans l'estomac des hirondelles, protège contre l'impiété («a contrastare alli empi è molt' idonio» [«L'Intelligenza», XXX, v. 3: «cette pierre est très appropriée pour s'opposer aux impies»]); de même, la maîtresse portant cette couronne-lapidaire a le pouvoir d'adoucir les insolents: «Così fa la mia donna alli orgogliosi, / che li fa dolci e piani ed amorosi, / cotanto angelicamente favella» («L'Intelligenza», XXX, v. 7–9: «De même fait ma dame à l'égard des orgueilleux, car elle les fait doux, tranquilles et amoureux, tant elle parle de manière angélique»).

Le lapidaire se conclut avec la cinquante-huitième strophe, mais la situation textuelle ne change pas: aucune action ne démarre, aucun événement ne survient, aucun autre personnage n'apparaît. Nous pouvons nous imaginer le locuteur, qui a désormais cessé d'être un narrateur, toujours devant sa *donna* parfaite, absorbé dans un état de contemplation béate. Pourtant, le lieu n'est plus le même; la fontaine sous le pin a disparu, le verger s'est estompé. «Savete voi ov'ella fa dimora / la donna mia?» («L'Intelligenza», LIX, v. 1–2: «Savez-vous où ma dame demeure?»), demande le locuteur pour nous révéler ensuite qu'elle habite dans un palais magnifique, construit en orient par l'«Amor divino» («L'Intelligenza», LIX, v. 7: «L'Amour divin»). Après l'énumération lapidaire s'ensuit donc un autre mode descriptif: l'*ekphrasis* architectonique.<sup>6</sup> Le palais de la

dame, «lavorat' a la guis'indiana<sup>7</sup>» («L'Intelligenza», LX, v. 4: «ouvré à la manière indienne»), consiste en douze pièces qui sont rapidement repassées; par la suite, c'est la troisième, une grande salle des fêtes, le «salutatorio» («L'Intelligenza», LXII, v. 1: la «salle de réception»), qui retient toute l'attention de l'Amant, à cause des représentations sur les piliers richement ornés: «e son di profferito i colonnelli / e d'alabastro, molto ricchi e belli: / antica storia v'è dentro 'ntagliata » («L'Intelligenza», LXII, v. 7–9: «et les colonnes sont faites de porphyre et d'albâtre, très riches et belles: là-dedans sont entaillées des histoires antiques»). De la description de l'architecture nous passons alors à celle des bas-reliefs et des peintures. D'abord le locuteur se contente d'énumérer les histoires qu'il voit représentées; rapidement, par la mention des noms de couples d'amoureux fameux, tout un univers narratif s'étale pêle-mêle devant nos yeux: Pâris et Hélène, Achille et Polyxène, Énée et Didon, Tristan et Iseut, Lancelot et Guenièvre, Alexandre et Roxane, Erec et Énide<sup>8</sup>, Floire et Blancheflor... Mais à partir de la soixante-dix-septième stance, des événements bien concrets, plus politiques qu'érotiques sont mis au premier plan: le locuteur «voit» une reproduction en images de la guerre civile entre César et Pompée et il commence maintenant à relater toute cette longue histoire, de manière détaillée, avec des dialogues et des récits d'actions, ce qui ne requiert pas moins de 139 stances ou bien 1.251 vers.<sup>9</sup> Il s'agit d'un véritable récit enchâssé où le locuteur se retransforme finalement en narrateur – en narrateur, pourtant, non pas de sa propre histoire, mais d'une autre histoire, chronologiquement éloignée, générale et située à un niveau métadiégétique, puisque l'Amant ne fait que retracer ce qu'il découvre dans le *salutatorio*. Sur le plan textuel, les conséquences de ce revirement du discours sont graves: et la *donna* et le «moi» disparaissent; seulement des formules impersonnelles au début d'un bon nombre de strophes, telles que «Dipinto v'è...» («L'Intelligenza», XCIV, v. 1), «Dipinti sonvi...» («L'Intelligenza», XCVII, v. 1) ou bien «Quiv'è dipinta...» («L'Intelligenza», CXVIII, v. 1) établissent un rapport (plutôt lointain, à dire vrai) au cadre

du récit, c'est-à-dire à la situation de contemplation et «lecture» dans laquelle se trouve le narrateur-locuteur. À cette occasion, il faut souligner encore une fois que cette situation se présente elle-même comme absolument vague, floue et sans contours. En aucun lieu il n'a été question du moment précis où le «moi» a franchi pour la première fois la porte du palais, où il a déambulé à travers les douze pièces, où il a découvert finalement les images de la grande salle et commencé à les regarder. En tant que personnage, je le répète, le narrateur-locuteur reste complètement inactif et immobile. Ce qui se meut en revanche, c'est le texte lui-même, sa discursivité dynamique, qui met des images statiques en mouvement en les traduisant en paroles (en fait, il serait plus précis de parler d'énonciations d'images, puisqu'elles sont purement fictionnelles).

La contemplation des bas-reliefs dans la salle des fêtes continue. À l'histoire de César et de Pompée succède d'abord celle, plus courte, d'Alexandre<sup>10</sup> (vingt-quatre stances: «L'Intelligenza», CCXVI–CCXXXIX), puis celle de la guerre de Troie<sup>11</sup> qui comprend quarante-sept stances («L'Intelligenza», CCXL–CCLXXXVI); s'ensuivent encore deux stances dédiées à «la Tavola Ritonda» («L'Intelligenza», CCLXXXVII–CCLXXXVIII). Ce n'est que dans la deux cent quatre-vingt-neuvième stance que le «je» du narrateur-locuteur et sa dame réapparaissent – après une pause de deux cent trente stances, soit 2.070 vers, ou, en d'autres termes, après un blanc qui comporte plus de deux tiers du texte entier: «In quel palazzo sì meraviglioso», explique le narrateur-locuteur, «vidi Madonna e 'l su' ricco valore, / che fa star lo mi' cor fresch' e gioioso, / e pasce l'alma mia di gran dolzore» («L'Intelligenza», CCLXXXIX, v. 1–4: «C'est dans ce palais si merveilleux que je vis Madame et sa riche valeur qui fait en sorte que mon cœur soit gaillard et joyeux, et qui remplit mon âme d'une grande douceur»). Il s'agit encore d'une vision: l'Amant observe une procession au cours de laquelle sa maîtresse se promène, accompagnée de sept reines, d'un pas dansant à travers le palais et le jardin. Enfin, une interaction entre le sujet et l'objet d'amour se réalise – c'est la

première, après 2.655 vers. La *donna* invite le narrateur-locuteur à se joindre à sa cour; celui-ci se prosterne humblement (cf. <L'Intelligenza>, CCXCVI). Dans la stance suivante nous lisons:

Allor Madonna incominciò a-parlare,  
con tanta soavezza e disse allore:  
«Hai tu sì cuor gentil potessi amare?  
Quanto potrai amar, ti fo signore,  
e se ben ame potrai 'mperiare,  
ch' i' ti farò signor d'ogni riccore,  
ché la minor ch'è 'nfra le mie donzelle,  
e 'l minor servo, diminian le stelle,  
sì ch'oltr' al cielo splende il mio valore».  
(<L'Intelligenza>, CCXCVII)

Alors Madame commença à parler, avec grande douceur, et elle me dit alors:  
«As-tu un cœur aussi gentil pour pouvoir aimer? Si tu peux tant aimer, je te ferai seigneur, et si tu aimes bien, tu pourras régner, car je te ferai seigneur de toutes les richesses, car la plus modeste parmi mes demoiselles et le serviteur le plus bas, ils dominent les étoiles, de sorte que ma valeur resplendit au-delà du ciel.»

L'Amant est d'abord décontenancé par cette offre; il tombe en syncope, mais Amour le secourt:

Amor mi confortava e mi dicea:  
«Rispondi: <I' v'amo, donna, oltre misura»».  
Allor rispuosi per quella fidanza,  
e Madonna mi diè ricca speranza,  
perch' i' l'ho amata ed ameroll' ancora.  
(<L'Intelligenza>, CCXCVIII, v. 5–9)

Amour me confortait en me disant: «Réponds: <Dame, je vous aime outre mesure.»» Alors je répondis conforté par cette garantie, et Madame me donna riche espérance, de sorte que je l'ai aimée, et je l'aimerai encore.

C'est ainsi que la narration (mais il vaudrait mieux dire: cette <ombre> d'une narration) se termine – mais non le texte. Car dans la stance sui-

vante, le narrateur-locuteur s'adresse à ses lecteurs pour leur présenter rétrospectivement une explication de son propre poème. Voici, comment il annonce cette allégorèse et comment il dévoile l'identité angélique de sa dame:

Volete voi di mia donna contezza,  
più propriamente ch' i' non v'ho parlato?  
Sovra le stelle passa la su' altezza  
fin a quel cielo ch'Empirio è chiamato,  
e 'nfin a-Dio risplende sua chiarezza,  
com' a nostr' occhi 'l sole appropriato,  
l'amorosa Madonna Intelligenza,  
che fa nell'alma la sua residenza,  
che co' la sua bieltà m'ha 'nnamorato.  
(<L'Intelligenza>, CCXCIX)

Voulez-vous savoir encore plus de ma dame, de manière plus exacte que je vous en ai parlé jusqu'ici? Sa grandeur et éminence dépassent la hauteur des étoiles jusqu'à ce ciel qu'on appelle l'Empyrée, et sa clarté resplendit jusqu'à Dieu, ainsi que le soleil par rapport à nos yeux; voici l'amoureuse Madame Intelligence, qui séjourne dans l'âme, qui m'a rendu amoureux par sa beauté.

Le rayon d'Amour qui avait transpercé l'Amant n'était autre que l'Intelligence divine elle-même; le palais qu'elle habite devait représenter la fusion du corps et de l'âme («[...] l'anima col corpo è quel palazzo», CCCI, v. 1: «[...] l'âme est, avec le corps, ce palais»), c'est-à-dire la substance animée de l'homme en général et du <moi> amoureux en particulier. La grande salle des fêtes, c'était le cœur, la voûte du palais le cerveau; les pièces plus petites signifiaient d'autres organes faisant partie des viscères, à savoir le foie, la rate et l'estomac; les bas-reliefs et les peintures figuraient les contenus de la mémoire ce qui signifie que les longs passages d'*ekphrasis* n'étaient que des *loci* où étaient sauvegardés des fruits de lectures<sup>12</sup>; les portiers du palais indiquaient les sens de l'homme, les messagers ses volontés, les jongleurs les esprits, les sept reines les sept vertus etc.

C'est à partir de ce tableau final que j'aimerais tirer quelques conclusions générales. Par cette construction allégorique d'un corps textuel (dans le sens propre du terme), «L'Intelligenza» radicalise un aspect du «format» littéraire du récit allégorique à la première personne déjà constitutif du «Roman de la Rose» et du «Fiore». Le texte n'est rien d'autre qu'un voyage mental, une traversée du «moi», un mouvement intérieur réalisé dans la propre tête: il étale devant les yeux du lecteur un parcours subjectif dont le but est à la fois l'exploration et la divulgation d'un savoir qui fait, certes, partie de l'héritage culturel, disponible aux gens lettrés, mais qui peut toujours être reconfiguré à nouveau de manière individuelle et autonome. Ce renvoi au sujet en tant que «*speculum mundi*» (Folger 2015, p. 128 en se référant à Jacques Lacan) et cette disposition malléable, dynamique et sans cesse changeante me semblent tout à fait essentiels. À la différence des traités encyclopédiques, les textes «formatés» par le discours allégorique et par un point de vue subjectif ne prétendent pas à une objectivité fixée; ils se veulent délibérément souples et ouverts, puisque les pensées, les souvenirs et les désirs qui forment leur matière sont par définition instables. C'est pourquoi le mode de la narration ne peut pas être, dans ce corpus, le seul type d'expression; c'est pourquoi ces textes ont tendance à saper et à évider l'histoire qu'ils racontent. Le glissement du sens causé par l'enchaînement métonymique et métaphorique de la forme allégorique, les temps d'arrêt provoqués par le lyrisme, les descriptions et les discours d'autrui, les changements brusques dans le rythme textuel: tout cela ne sert qu'à rompre l'impression d'unité «organique» suggérée par un récit linéaire et unidimensionnel. La valeur de ces textes réside justement dans ce refus de ce que nous appelons aujourd'hui la cohésion narrative: il se crée ainsi une intelligence formelle qui permet au lecteur ou bien à la lectrice d'appréhender un autre savoir – un savoir du passé, vieux de plus de sept cent ans, mais toujours vivant, toujours changeant et toujours en mouvement.

## Notes

- 1 Par cette formule, je me réfère au cadre théorique et historique de ce numéro spécial. Pour les débuts de ce type de narration en France et le rôle central du premier «Roman de la Rose» de Guillaume de Lorris (env. 1238), voir les études désormais classiques de Zink 1985, p. 127–148, et de Strubel 1989, p. 41–43.
- 2 Une version numérisée du manuscrit peut être consultée en ligne dans la «Roman de la Rose Digital Library» (<https://dlmm.library.jhu.edu/en/romandelarose/>).
- 3 Toutes les traductions sont les miennes.
- 4 Pour les points de contact entre «L'Intelligenza» et le *dolce stil novo* cf. Pabst 1947, p. 296; Ciccuto 1985, p. 220–221 et le commentaire de Berisso, «L'Intelligenza», p. 138.
- 5 L'auteur anonyme a versifié une adaptation italienne du lapidaire de Marbode de Rennes; cf. Ciccuto 1985, p. 287–295.
- 6 Pour l'*ekphrasis* dans la littérature médiévale, notamment dans la littérature de langue allemande, on consultera l'excellent travail de Haiko Wandhoff (2003).
- 7 Cette référence quelque peu surprenante au style indien révèle les sources utilisées: les «Actes de Thomas», où l'apôtre conçoit un palais pour le roi Goudaphar, l'«Historia Ecclesiastica» d'Oderic Vital, qui relate à peu près la même histoire et qui énumère les différentes pièces du palais, et la «Lettre du Prêtre Jean» qui fait allusion aux textes précédents. Cf. le commentaire de Berisso, «L'Intelligenza», p. 236–238.
- 8 La mention du couple du roman de Chrétien de Troyes montre l'intérêt que l'auteur anonyme portait à la culture française. Cf. Cappel 2007, p. 314–315.
- 9 L'auteur anonyme remanie ici une version italienne des «Faits des Romains». Cf. Berisso 2000, p. XIV–XV.
- 10 Selon Marcello Ciccuto, cette partie se base sur l'«Historia Alexandri Magni» de Léon de Naples (Ciccuto 1985, p. 241–243).
- 11 Comme l'a démontré Davide Cappel, la source principale de ce long passage est le texte français de Benoît de Sainte-Maure (Cappel 2007 et Cappel 2008).
- 12 Pour les théories des facultés mentales et les rapports entre théories physiologiques et modes de représentation dans la littérature médiévale je renvoie à Folger 2002, p. 27–33, et Folger 2015, p. 129–130; Folger cite comme exemple le «Livre de la Cité des Dames» de Christine de Pizan (cf. Folger 2015, p. 135–140); on pourrait ajouter le «Chemin de Longue Étude», où la narratrice accède à l'aide de l'imagination (représentée par les neuf Muses) au «ciel v.<sup>me</sup> / Qui est bel, cler, luisant, haultiesme» («Chemin de Longue Étude», v. 1779–1780). Métaphoriquement, ce lieu – il s'agit du firmament – renvoie à ce qui se passe

dans la tête du <je> qui relate l'histoire de son voyage onirique. Le macrocosme se reflète dans le microcosme: lorsque la narratrice devient témoin du débat animé par Dame Raison sur l'état pitoyable de la terre, elle ne fait rien d'autre que d'«enregistrer» les réflexions du <je> endormi – Christine – sur ce sujet. Les personnifications (Noblesse, Chevalier, Richesse et Sagesse) qui prononcent de longs discours et qui se disputent ressemblent à des acteurs dans un théâtre mental. Je tiens à remercier vivement Jacqueline Cerquiglioni-Toulet de m'avoir suggéré cette piste de lecture.

## Bibliographie

### Sources primaires

- Christine de Pizan: *Le Chemin de Longue Étude*, éd. Andrea Tarnowski, Paris 2010.  
Dante Alighieri [?]: *Fiore / Detto d'amore*, éd. Paola Allegretti, Firenze 2011.  
Guillaume de Lorris/Jean de Meun: *Le Roman de la Rose*, éd. Armand Strubel, Paris 1992.  
*L'Intelligenza*. Poemetto anonimo del secolo XIII, éd. Marco Berisso, Parma 2000.

### Sources secondaires

- Allegretti, Paola, Nota al testo, in: Dante Alighieri [?]: *Fiore / Detto d'amore*, éd. Paola Allegretti, Firenze 2011, p. 11–248.  
Berisso, Marco: Introduzione, in: *L'Intelligenza*. Poemetto anonimo del secolo XIII, éd. Marco Berisso, Parma 2000, p. VII–LXV.  
Boyde, Patrick: *Summus Minimusve Poeta?* Arguments for and against Attributing the <Fiore> to Dante, in: Zygmunt G. Baranski/Id. (éd.): *The <Fiore> in Context*. Dante, France, Tuscany, Notre Dame/London 1997, p. 13–45.  
Canettieri, Paolo: Chi non ha scritto il <Fiore>, in: Natascia Tonelli (éd.): *Sulle tracce del <Fiore>*, Firenze 2016, p. 121–134.  
Cappi, Davide: La leggenda troiana ne <L'Intelligenza>, in: *Medioevo Romanzo* 31 (2007), p. 286–318.  
Cappi, Davide: La leggenda troiana ne <L'Intelligenza> (II), in: *Medioevo Romanzo* 32 (2008), p. 53–84.  
Ciccuto, Marcello: *Il restauro de <L'Intelligenza> e altri studi dugenteschi*, Pisa 1985.  
Contini, Gianfranco: La questione del <Fiore>, in: *Cultura e scuola* 4 (1965), p. 768–773.

- Contini, Gianfranco: Fiore, Il, in: *Enciclopedia Dantesca*, vol. 2, Roma 1970, p. 895–901.
- Contini, Gianfranco: Un nodo della cultura medioevale: la serie «Roman de la Rose» – «Fiore» – «Divina Commedia», in: *Lettere italiane* 25 (1973), p. 162–189.
- De Robertis Boniforti, Teresa: Nota sul codice e la sua scrittura, in: Zygmut G. Baranski/Patrick Boyde (éd.): *The «Fiore» in Context. Dante, France, Tuscany, Notre Dame/London 1997*, p. 49–86.
- Folger, Robert: *Images in Mind: Lovesickness, Spanish Sentimental Fiction and «Don Quijote»*, Chapel Hill 2002.
- Folger, Robert: «Maistrece de tous ses sens»: Christine de Pizans «Livre de la cité des dames» als mentale Maschine, in: Christoph Hornung et al. (éd.): *Kommunikation und Repräsentation in den romanischen Kulturen. Festschrift für Gerhard Penzkofer*, München 2015, p. 125–145.
- Genette, Gérard: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982.
- Huot, Sylvia: The «Fiore» and the Early Reception of the «Roman de la Rose», in: Zygmut G. Baranski/Patrick Boyde: *The «Fiore» in Context. Dante, France, Tuscany, Notre Dame/London 1997*, p. 153–166.
- Jauß, Hans Robert: Entstehung und Strukturwandel der allegorischen Dichtung, in: Id. (éd.), *La littérature didactique, allégorique et satirique = Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. VI,1, Heidelberg 1968, p. 146–244.
- Montefusco, Antonio: Sull'autore e il contesto del «Fiore»: una nuova proposta di datazione, in: Natascia Tonelli (éd.): *Sulle tracce del «Fiore»*, Firenze 2016, p. 135–158.
- Pabst, Walter: «L'Intelligenza», eine Rahmenerzählung, in: *Romanistisches Jahrbuch* 1 (1947), p. 277–304.
- Perrus, Claude: Avant-propos, in: Claude Perrus (éd.): *Du «Roman de la Rose» au «Fiore» attribué à Dante*, Paris 1992, p. 7–14.
- Rossi, Luciano: Riflessioni sulla dialettica parodia-allegoria nella linea «Roman de la Rose», «Fiore», «Commedia», in: Natascia Tonelli (éd.): *Sulle tracce del «Fiore»*, Firenze 2016, p. 27–54.
- Stoppelli, Pasquale: *Dante e la paternità del «Fiore»*, Roma 2011.
- Strubel, Armand: *La Rose, Renart et le Graal. La littérature allégorique en France au XIII<sup>e</sup> siècle*, Genève 1989.
- Vanossi, Luigi: *Dante e il «Roman de la Rose». Saggio sul «Fiore»*, Firenze 1979.
- Viel, Riccardo: Oltre la traccia del «Roman de la Rose»: Provenzalismi e francesismi dal «Fiore» e «Detto d'amore» alla «Commedia», in: Natascia Tonelli (éd.): *Sulle tracce del «Fiore»*, Firenze 2016, p. 87–119.
- Wandhoff, Haiko: *Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*, Berlin/New York 2003.

Zink, Michel: La subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis, Paris 1985.

**Adresse de l'auteur:**

Prof. Dr. Robert Fajen  
Institut für Romanistik  
Martin-Luther-Universität  
Halle-Wittenberg  
Ludwig-Wucherer-Str. 2  
D-06108 Halle (Saale)  
E-Mail: [robert.fajen@romanistik.uni-halle.de](mailto:robert.fajen@romanistik.uni-halle.de)

*Barbara Sasse*

»Eins mals was mir mein weyl gar lang.«

Narrative Muster und thematische Schwerpunkte  
in den Ich-Erzählungen des Hans Sachs am Beispiel  
seiner Minnereden

*Abstract.* My paper focuses on the poems composed by the Nuremberg author Hans Sachs (1498–1567) that are characterized by the presence of an homodiegetic narrator. After a preliminary formal and thematic classification of the entire corpus, the use of the homodiegetic format is analysed in further detail using the example of a partial corpus, whose texts deal with the theme of the worldly love between a man and a woman, thus standing in the medieval tradition of the *Minnerede*. Sachs develops the construction of the homodiegetic frame, which is typical of this genre, in the form of two different basic patterns, which are also successively developed over time and which are essentially delimited by the different ontological situation of the inner diegetic (>factual< vs. allegorical world of experience). With regard to the homodiegetic narrator, these basic patterns correlate with his different position (as an observer or an actor) and with different functional attributions (the subject or object of teaching). In turn, they both converge at the end on to an external level in the biographical author-ego of the poet.

## 1. Zur formalen Klassifizierung des gewählten Korpus

Das in seinen äußeren Konturen geradezu ausufernde Œuvre des Nürnberger Dichters Hans Sachs (1494–1576)<sup>1</sup> bietet aus Sicht der Erzählforschung immer noch weitgehend ein Desiderat.<sup>2</sup> Gleichwohl liefern die narrativen

Textformen einen gewichtigen, den dramatischen Gattungen (Fastnachtsspielen, *Tragedi* und *Comedi*, Dialogen und Streitgesprächen) sowie den genuin lyrischen Dichtungen, vor allem den Meisterliedern, durchaus gleichrangigen Bestandteil. Es handelt sich durchweg um epische Kurzformen, insbesondere um Schwänke, Fabeln und sog. ›Historien‹, also Kurzerzählungen nach biblischen und weltlichen Stoffen. Als äußere Form bevorzugte Sachs eindeutig das Spruchgedicht in Reimpaarversen; aber auch unter seinen Meisterliedern, die bei weitem den ›Löwenanteil‹ seines Gesamtschaffens ausmachen, findet sich eine eigene Textgruppe mit spezifisch narrativen Strukturmerkmalen.<sup>3</sup> Nur ein relativ begrenzter Teil des narrativen Gesamtkorpus' wiederum präsentiert die uns hier interessierende Konstellation eines Ich-Erzählers erster Instanz. Immerhin handelt es sich dabei um 250 bekannte Texte, genauer um 196 Spruchgedichte und 54 Meisterlieder.<sup>4</sup>

Dem untersuchten Korpus eignet zunächst eine ausgeprägte Vielfalt und Heterogenität. Das trifft sowohl auf die formalen, erzähltechnischen wie gattungsspezifischen Merkmale zu, als auch inhaltlich und thematisch. Gemeinsam ist allen Texten das »grundlegend ›amphibische‹ Redemodell« (Glauch 2018, S. 54), d. h. das Neben- bzw. Miteinander von erzählenden und erörternden Passagen. Dabei beschränkt sich die homodiegetische Inszenierung in einer ganzen Reihe von Texten auf eine knappe Einleitung sowie die Rolle des dort agierenden Erzählers selbst auf die eines rein passiven, überwiegend zufälligen Zeugen/Beobachters eines Geschehens, dessen detaillierte Wiedergabe dann den eigentlichen Gegenstand der Diegese bildet. Dafür wiederum bedient sich Sachs ausnahmslos der Dialogform, deren episch-narrative Einkleidungen gleichfalls variabel gehalten sind: neben epischen Inquit-Formeln finden ebenso direkte Sprecherwechsel Verwendung, die, der dramatischen Regieanweisung ähnlich, durch knappe Zwischentitel im laufenden Text markiert werden.<sup>5</sup> Eine eigene Gruppe konstituieren Texte, in denen der Ich-Erzähler in ein Gespräch mit

den Figuren bzw. allegorischen Personifikationen, die ihm begegnen, eintritt, sich also in eine (intra-)diegetische Erzählfigur (einen *acteur* der *histoire*) verwandelt. In Anbetracht der hybriden, an der Grenze zwischen Erzählung und Drama bzw. Streitgespräch angesiedelten Merkmale der betreffenden Passagen konserviert der Begriff *acteur* hier übrigens neben der einschlägigen, auf Genette referierenden narratologischen Bedeutung grundsätzlich auch noch seine primäre dramaturgische Bedeutung. Der betreffende Rollenwechsel des Ichs kann sich einmal auf ein und derselben Realitätsebene vollziehen, wenn dieses Ich nämlich ein Gespräch mit anderen, ihm ontologisch gleichgeordneten Figuren der Diegese führt. Daneben benutzt Sachs aber häufig auch die Variante des sog. ›Traumgedichts‹. Hier überschreitet das Ich hingegen die erzähltechnisch fixierte Grenze seiner tatsächlichen Erfahrungswelt und tritt in eine ›andere‹, in der Regel – wenn auch nicht immer – allegorische Welt ein, wo es entsprechend mit (abstrakten) Personifikationen interagiert.<sup>6</sup> Für beide Varianten lässt sich zudem der Grundtendenz nach eine umgekehrte Verteilung der narrativen Rollenmuster beobachten. Während im ersten Fall, also in der ontologisch homogenen Diegese, das handelnde Ich regelmäßig die Position des Ratgebers einnimmt, seine eigene Erfahrung und sein Wissen also an andere weitergibt, fungieren in der allegorischen Welt zumeist seine jeweiligen Gesprächspartner als belehrende bzw. wissensvermittelnde Instanzen, durchläuft das Ich dort selbst einen Lern- bzw. Erkenntnisprozess. Hier wie dort macht Sachs den allgemeinen, exemplarischen Rahmen, in den die erzählte Selbsterfahrung grundsätzlich eingelassen ist, mit Hilfe der angehängten *moralisatio* explizit. Diese führt den Leser häufig wieder auf die Ebene des erörternden *discours* zurück, wobei die abschließende Lehre dort, wo sie – zumindest in der schriftlichen Überlieferung – eigens ausgewiesen wird, auch die Grenze zum Paratext berührt. In anderen Fällen legt Sachs die moralisierende Exegese dagegen innerhalb des erzählten Gesprächs direkt einer Erzählfigur in den Mund. Insbesondere in den Spruchgedichten rückt er sich selbst an dieser Stelle mit Hilfe der nahtlos in den

Schlussreim integrierten Autorsignatur (z. B. »...spricht Hans Sachs«) regelmäßig mit ins Bild. Auf diese Weise kennzeichnet er am äußersten Textrand die präsentierte Erzählung als literarisches Werk, dessen extraliterarische, historisch-biographische Koordinaten unter- bzw. außerhalb des Texts mit dem Datierungsvermerk fixiert werden.

Die ausgesprochen breite Themenpalette, die Sachs in seinen Ich-Erzählungen bedient, lässt sich an bestimmte Kernbereiche seines engeren und weiteren lebensweltlichen Umfelds zurückbinden. Dazu gehören die religiöse Lehre, die unter das Vorzeichen der lutherschen Glaubenssätze gestellt ist, die politische Lehre und die Affektlehre, die frühbürgerliche Ständedidaxe sowie schließlich der für sie zentrale Liebes- und Ehediskurs. Darüber hinaus verwendet Sachs die Ich-Erzählform aber immer wieder auch, um die Tätigkeit und das soziale Rollenbild des Dichters zu thematisieren, also für einen metaliterarischen Diskurs, in den wiederum häufig auch ein anderer Diskurs eingelagert ist, insbesondere der Liebesdiskurs. Schließlich geht das homodiegetische Format bei Sachs vielfältige Verbindungen mit einschlägigen, aus der mittelalterlichen Literatur übernommenen Gattungs- und Redetraditionen ein, wie z. B. der Lob- und Klagerede, der Minnerede, dem Streitgespräch oder der oben erwähnten Traumallegorie.

## 2. Die Liebesthematik

Als Ausgangspunkt für eine thematische Sondierung des Gesamtkorpus der Ich-Erzählungen sei hier die rund dreißig Texte umfassende Untergruppe gewählt, die sich in einschlägiger Weise mit der Minne oder, für den frühneuhochdeutschen Sprachgebrauch des 16. Jahrhunderts präziser, der weltlichen *lieb* zwischen Mann und Frau befassen. Ein guter Teil davon steht noch erkennbar in Kontinuität zur mittelalterlichen Minneredentradition, für die der Gebrauch des Ich-Erzählers ja insgesamt ein charakteristisches, wenn nicht gar konstitutives Merkmal bildet.<sup>7</sup> Sonja Glauch und Katharina Philipowski rechnen die Minnerede deshalb den ›Familien‹ des

Ich-Erzählens zu und grenzen sie gegenüber benachbarten Familien aufgrund der zentralen Funktion der »Minnethematik als Wissens- und Lehrgegenstand« ab (Glauch/Philipowski 2017, S. 24–26). Im Rahmen einer solchen Traditionslinie hat sich die Minnereden-Forschung zumindest am Rande mehrfach auch mit Hans Sachs befasst. Dabei wurde allerdings meist nur eine ausgesprochen schmale, quasi kanonische Auswahl von Texten berücksichtigt sowie vor allem auch deren literarische Relevanz vorrangig am epigonalen Stellenwert gemessen, der ihrem Autor – auf einer Linie mit seinem direkten Vorläufer Hans Folz – im Verhältnis zur höfischen Tradition zukommt.<sup>8</sup> Kohärent dazu richtete sich der Fokus primär auf Symptome der fortschreitenden semantischen Aushöhlung des höfischen Wertekanon, auf dem der Minne-Gedanken aufruhte. Die mit ihrem konsequenten Argumentieren gegen jede Form der außerehelichen Liebe quasi zur ›Antiminnelehre‹ pervertierten Textbeispiele dienten folglich bereits Ingeborg Glier in ihrer immer noch wichtigen Gattungsstudie zur Begründung, »warum man mit Hans Sachs einen historischen Schlusstrich unter die Gattung der Minnereden ziehen kann« (Glier 1981, S. 355).

Die einseitige Beschreibung des betreffenden Teilkorpus des Hans Sachs mit dem Maßstab der spätmittelalterlich-höfischen Literaturtradition verdeckt allerdings ein m.E. wesentliches Verbindungsmoment, nämlich die Zentralität und die konstitutive Bedeutung, die der literarisch-ästhetischen Verhandlung der weltlichen Geschlechterbeziehung, sei es nun in Form der Minne oder in Form der ehelichen Liebe, für das jeweilige Standesbewusstsein, das höfische wie das frühbürgerliche, zukam. Denn trotz der ideologischen Kluft, die sich einerseits zwischen beiden Entwürfen auftut, etwa mit der radikalen, pejorativen Umdeutung der tragenden Begriffe der Heimlichkeit und des Abenteurers, ist mit der Betonung des Werts der unverbrüchlichen *triuwe* und *staete* andererseits auch eine Ebene gegeben, auf der beide vergleichbar sind. Vor allem jedoch verstellt die zu starr gezogene Grenze auch den Blick auf das kreative Moment, das die dichterische Vermittlung des dezidiert traditionsbehafteten Modells an den grundsätzlich

veränderten, bei Sachs ganz klar durch die breitere stadtbürgerliche Mittelschicht besetzten Kommunikationsraum zweifellos erforderte und das insbesondere auch die Adaption der einschlägigen narrativen Dispositive einschloss. Ein solches kreatives Moment zeichnet sich beispielsweise schon auf den ersten Blick in Sachs' Neigung zu unkonventionellen, neuartigen Variierungen des Kernthemas der Liebe ab. Daraus ergibt sich wiederum die Notwendigkeit, den Bezug zwischen Liebesdiskurs und anderen Diskursen jeweils genauer zu fixieren bzw. neue Grenzen auszuloten, aber auch insgesamt die Frage nach der Funktion des Ich-Erzählers selbst als einer »literarische[n] Hohlform« (Glier 1981, S. 394f.) neu zu stellen. Eine keineswegs unerhebliche Rolle spielt in diesem Zusammenhang zweifellos auch das Epochenphänomen des medialen Wandels, d. h. des Übergangs von der Handschrift zum Druck, das im Rahmen des hier gewählten Themas zunächst nur am Rand berücksichtigt werden kann.<sup>9</sup> Zumindest hinzuweisen ist allerdings darauf, dass die nachfolgend analysierten Sachs-Dichtungen in der Minneredentradition mehrheitlich eine primäre, oft relativ frühe Verbreitung als Einzeldrucke erlebten, bevor sie ab 1558 in gesammelter Form Eingang in die von Sachs selbst betreute Nürnberger Folioausgabe seiner Werke fanden. Die betreffenden Einzeldrucke lassen zudem in ihrer äußeren Gestaltung eine enge Anlehnung an das editorische Modell (Einzelfaszikel, Titelholzschnitt) erkennen, das in Nürnberg Sachs' Vorgänger, der Dichter und Kleindrucker Hans Folz, für seine eigenen Minnereden etabliert hatte (Klingner 2010, S. 112f.).

Sachs verhandelt das Liebesthema nicht nur im Rahmen affektiver, emotionaler und ethisch-moralischer Grundsatzfragen, sondern auch mit Blick auf die äußeren Bedingungen der konkreten, alltäglichen Lebenspraxis, einschließlich des ökonomisch-materiellen Aspekts. Beispielhaft dafür steht das Spruchgedicht ›Der gantz haußrat, bey dreyhundert stücken, so ungeferlich inn eyn iedes haus gehören‹ (KG 1562, vom 12. Dezember 1544).<sup>10</sup> Hier bekommt das erzählende Ich beim Frühstück Besuch von ei-

nem erhitzten jungen Gesellen, der ihn bittet, sein *heyrats-man* (Keller/Goetze 4, 339, V. 8) zu sein. Um ihn vor übereilem Handeln zu warnen, zählt der Meister ihm alle Dinge und Kostenstellen eines Haushalts auf und durchwandert dabei bildlich ein reich ausgestattetes Bürgerhaus; er bewegt den von seiner Liebe Geblendeten auf diese Weise dazu, Besonnenheit walten zu lassen und die Hochzeit bis zur nächsten Fastnacht aufzuschieben. Als Hausratslehre verortet sich die kurze, nur 200 Verse umfassende schwankhafte Erzählung gattungsmäßig wie inhaltlich zweifellos am äußersten Rand der Minneredentradition. Der gedankliche *file rouge*, der den erzählten Dialog, insbesondere die klar dominierenden Sequenzen des Erzähler-Ichs, trägt, rekurriert jedoch mit der kategorischen Trennung zwischen dem affektgesteuerten Zustand des Verliebtseins und der rational geleiteten Entscheidung für die Ehe als einer institutionalisierten, besitzständig fundierten Lebensgemeinschaft substantiell auch auf den zeitgenössischen Liebes- und Ehediskurs. Narratologisch betrachtet scheint der Text eher simpel gestrickt: die Funktion des homodiegetischen Erzählers erschöpft sich in einer verbalen Interaktion, bei der dieser Erzähler seinen Gesprächspartner belehrt und die zudem dezidiert in der faktualen Figurenwelt stattfindet. Das Gedicht schließt mit der üblichen, die Diegese abrupt durchbrechenden Wechsel in die Autorrolle: »Auf dass kein nachreu darauß wachs. / Den trewen rath gibt uns Hans Sachs« (Keller/Goetze 4, S. 344, V. 14–15). Auf den zweiten Blick greifen allerdings auch komplexere Strukturmomente. Das gilt insbesondere für das ambivalente Rollenspiel der erzählenden Ich-Instanz. Diese stilisiert sich einerseits autobiographisch, indem etwa direkt am Erzähleingang eine typische Alltagssituation evoziert wird: das Bild des paternalistischen Handwerkermeisters am Frühstückstisch, im Kreise seiner Gesellen. Ebenso scheint der Gegenstand der Diegese selbst, die akkurate Aufzählung des ehelichen Hausrats, der persönlichen Erfahrungswelt des Ich-Erzählers entnommen bzw. als wirklichkeitsgetreue Abbildung des eigenen Hauses direkt auf die außerliterari-

sche Realität zu referieren. Andererseits reflektiert das Ich jedoch wiederholt den Erzählcharakter seiner Rede und markiert so deren literarische Qualität. Beispielsweise signalisiert die Formel »Den [haußrat] ich dir nach einander her / Erzelen will, doch on gefehr« (ebd., S. 340, V. 2–3), die nach einem kurzen Wortwechsel den monologischen Hauptteil der Erzählerrede einleitet, den spezifisch diskursiven Sprechmodus. Zudem hebt derselbe Erzähler die von ihm formulierte Lehre am Gedichtschluss auf die Ebene des literarischen Spiels, indem er sie für seinen Gesprächspartner ausdrücklich als Schwank ausweist (»Es ist mein schwanck«; ebd., S. 344, V. 7), also den Dichtungsakt selbst bzw. dessen Resultat, das Gedicht, thematisiert. Damit fährt der narrative Diskurs eine doppelgleisige Strategie für die Autorisierung des vermittelten Wissens: zum einen die auf die empirisch-lebensweltliche Erfahrung des Autor-Ichs rekurrierende autobiographische Strategie, zum anderen die poetisch-dichterische Strategie, die die Autorisierung selbst eines wie hier durch und durch konkreten lebenspraktischen Wissens grundsätzlich an den Akt einer diegetischen Instanz zurückbindet.

Repräsentativer als die gereimte Hausratslehre erweisen sich für die gewählte Gruppe allerdings solche Dichtungen, die thematisch deutlich enger in der mittelalterlichen Gattungstradition stehen und schon auf den ersten Blick die dafür typischen Stilformen und rhetorischen Versatzstücke wieder aufnehmen. Dazu zählen z. B. die äußere Einbettung der Diegese in traditionell vorgegebene Szenarien wie vor allem den (Mai-)Spaziergang oder den Traum, die szenische Anordnung des diskursiven, überwiegend antithetisch strukturierten Interaktionsmodus der Figuren der Binnenhandlung, ihre typisierenden bzw. allegorischen Wesenszüge sowie schließlich ihre feste semantische Verankerung innerhalb des zeitgenössischen Liebesdiskurses (Frau Venus, Frau Keuschheit, Alter Mann, Ritter, usw.). Hinzu kommen Topoi der szenischen Ausstattung, wie die blühende Frühlinglandschaft als eines *locus amoenus* und dessen bedrohliches Pendant, die Wildnis bzw. der dichte Wald, das erquickende Brunnlein oder/und der

Schatten spendende Baum als Orte der unerwarteten Begegnung des (in der Mittagshitze) ausruhenden Erzählers mit den jeweiligen Figuren der Binnenhandlung, etc. Innerhalb der einzelnen Dichtungen werden solch wiederkehrende, stereotype Bausteine zugleich auf unterschiedliche, teils auch neuartige Weise variiert und miteinander kombiniert, wobei sich auf der intertextuellen Ebene wiederkehrende, typologische Strukturmuster konstituieren.

Die eingangs skizzierten beiden Grundformen homodiegetischen Erzählens bei Sachs finden sich auch in seinen Minnereden wieder und lassen sich dort bereits auf den ersten Blick an je unterschiedlichen Erzähleingängen festmachen. Charakteristisch für den ersten Typ ist die durchgehende Gestaltung des Eingangs mit Hilfe des Spaziergangmotivs, dessen äußere Koordinaten zugleich weitestgehend unspezifisch bleiben. Das gilt sowohl für das erzählende Ich selbst als auch für den Anlass des Spaziergangs, der überwiegend einem spontanen Lustgefühl folgt. Hingegen nimmt die Erzählung in den Dichtungen des zweiten Typs ihren Ausgang von einem – in der Regel autobiographisch stilisierten – Jugenderlebnis, das zuweilen, aber nicht immer, auch mit dem Spaziergangs- oder dem verwandten Reismotiv kombiniert wird, und entwickelt außerdem die Binnendiegese als Traumvision. Als weichenstellend für Sachs' produktive Aneignung der Minneredentradition insgesamt erweist sich eine Reihe von drei bzw. vier Dichtungen, deren Tropen- und Motivrepertoire sich noch besonders eng an die mittelalterliche Gattungstradition anlehnt und in denen sich die Strukturmerkmale beider skizzierter Typologien noch überlagern. Die fragliche Textreihe datiert zwischen 1515 und 1518, also in die früheste Schaffensphase des Dichters (1513-1520; Holzberg 2016, Sp. 407).<sup>[1]</sup> Neben zwei bekannteren Spruchgedichten, dem ›Kampff-gesprech von der lieb‹ (KG 33, 1. Mai 1515, 386 V.) und der ›Klag der vertriben frau Keuschheyt‹ (KG 61, 4. Mai 1518, 384 V.), schließt die Serie auch das 1516 (vermutlich während Sachs' Wanderzeit in München) entstandene 7-strophige Meisterlied

›Von der lieb‹ ein (2S/39), im langen Ton des Frauenlob) ein.<sup>12</sup> Das Spruchgedicht ›Der venus-garten‹ von 1517 (KG 58a), mit 2160 Versen zugleich das längste der Serie, ist hingegen verloren.<sup>13</sup> Mit dem Streitgespräch und der Klagerede verwenden die beiden Spruchgedichte traditionelle Gattungsgefäße. Bedeutsam scheint, dass es sich bei dem Eröffnungstext, dem ›Kampff-gesprech von der lieb‹, um Sachs' zweite narrative Versdichtung überhaupt handelt, die zugleich erstmals einen homodiegetischen Erzähler aufweist.<sup>14</sup> Für die Vermutung, dass die thematisch nach und nach breitere Adaption dieses Erzählformats durch Sachs ihren Ursprung zu einem wesentlichen Teil in seiner Minneredenrezeption findet, bietet die chronologische Entwicklung seines Werks also einen konkreten Anhaltspunkt. Hinzu kommt ein weiteres, externes Indiz. So erwarb Sachs nachweislich, d. h. dem selbst verfassten Titelregister seiner privaten Bibliothek zufolge (ed. Milde 1994, S. 45–55, hier S. 51), ein Exemplar der 1512 bei Johann Grüninger in Straßburg erschienenen ersten Druckausgabe der ›Möirin‹ Hermanns von Sachsenheim (1453), die zuvor bereits eine breite handschriftliche Überlieferung erlebt hatte (Klingner/Lieb 2013, S. 840f., B.466). Wie sich zudem für eine repräsentative Anzahl von Sachs' literarischen Vorlagen konkret nachweisen lässt, erwarb er die jeweiligen Buchtitel in der Regel zeitnah zu ihrer (ersten) Drucklegung. Auch für die ›Möirin‹ scheint deshalb durchaus plausibel, dass ihm dieses Werk bei der Abfassung der obigen Dichtungsreihe bereits bekannt war, ja dass er sich vielleicht sogar entscheidend davon anregen ließ. Als sog. Großform situierte sich das Versepos bekanntlich eher außerhalb der typischen Minnereden. Dessen ungeachtet bot es aber nicht nur einen besonders reichen Fundus gattungsspezifischer Topoi, Motive und Erzählmuster (vgl. Klingner/Lieb 2013, S. 842–848). Vielmehr stellten die Paratexte der Druckfassung auch bereits den programmatischen Referenzrahmen für die Rezeption des Texts im Sinne der posthöfischen, misogyn intonierten Ehelehre bereit (Westphal 2004). Bereits der Dedikationsbrief des Herausgebers, des Straßburger Arztes und Humanisten Johannes Adelphus Muling, an den

Ritter Jacob Bock von Bläsheim (ed. Gotzkowsky 2018, S. 453–457) weist dem Erzähltext eine dezidiert moraldidaktische Funktion zu. Denn der Erzähler, »diser streng edel Ritter«, führe den Lesern seines Buchs das selbst erfahrene Leid, das die betrügerische Liebeskunst der »bösen weyber« verursacht, vor Augen und halte sie so dazu an, sich »abzűwenden / von der bösen [d. h. erotischen] liebe / unnd die zű keren unnd műtieren / in ein erliche lobliche liebe / aller tugend und erberkeit« (ebd., S. 454). Den Bezug konkret zur Ehelehre zementiert dann die am Ende des Buchs angehängte gedichtete »Satyra« Hieronymus Emsers, die sich als Schmähschrift gegen das Laster des Ehebruchs gebärdet, tatsächlich aber vorwiegend dem Lob der Ehe und der ehelichen Treue huldigt (Westphal 2004, Behrend 1991, Gotzkowsky 2018, S. 457).

Alle drei erhaltenen Sachs-Dichtungen der frühen Reihe wählen mit dem Liebesschmerz ein »klassisches« Thema der Minnereden. Von hieraus ergibt sich zudem eine direkte Verbindung zu Sachs' erster, dem »Kampffgesprach« unmittelbar vorausgehenden Versdichtung. Es handelt sich um die auf den 7. April 1515 datierte, auktorial erzählte »Historia. Ein kleglich geschichte von zweyen liebhabenden. Der ermört Lorenz« (KG 32), die eine Novelle aus Boccaccios »Decameron« (Dec. IV 5) zur Vorlage hat; darin stirbt ja bekanntlich Lisabetta nach der Ermordung des heiß geliebten Lorenzo durch ihre Brüder an Liebeskummer. Was nun die drei erhaltenen Minnereden-Dichtungen betrifft, so weisen diese nicht nur thematisch, sondern ebenso in ihrem narrativen Gefüge und in der motivischen Ausgestaltung substantielle Gemeinsamkeiten auf. Das trifft bereits auf den eröffnenden Spaziergang zu, den das erzählende Ich jeweils ausdrücklich zum Vergnügen bzw. zur Erbauung unternimmt: »Nach hertzen lust« (Keller/Goetze 3, S. 406, V. 9); »Ein mal da gieng ich inn dem meyen, / Mich zu erlűsten unnd erfrewen« (ebd., S. 282, V. 7f.). Durch die übliche amöne Frűhlingslandschaft hindurch (Auen, Wiesen, Blumen, Vöglein, usw.) gelangt es jedes Mal in einen Wald, der mit einer untergrűndigen Ambivalenz behaftet ist, d. h. Zűge eines unbekanntes, stellenweise auch unheimlichen

Orts annimmt.<sup>15</sup> So beobachtet der Erzähler dort beispielsweise im ›Kampff-gesprech‹ zunächst eher harmlose Waldbewohner, wie »viel hasen, hünden, rech und hirschen«, danach aber auch potentiell bedrohliche wilde Tiere, wie »wölff, fuchs und auch vil grimmig peren« (ebd., V. 20–22), wagt sich aber gleichwohl an einem Bach entlang immer tiefer in den Wald vor (ebd., V. 24–27). In der ›Klag der vertriben fraw Keuscheyt‹ ist der Wald als »wildtnuß« bzw. »wüste« konnotiert, in die der Erzähler ausdrücklich jenseits des bislang bekannten Raums vorstößt (ebd., V. 25: »Ey weytter viel, dann vormals nye«). Am konventionellen Ruheort des Brünneleins bzw. unter einer schattigen Buche (im Meisterlied) kommt es dann jeweils zur unerwarteten Begegnung mit den Figuren der Binnendiegese. Im ›Kampff-gesprech‹ belauscht der im Gras ruhende, absichtlich unbemerkt bleibende Erzähler den Disput zwischen einem alten Mann und einem Ritter. Unter Berufung auf zahlreiche literarische Autoritäten, zuvorderst auf Ovid (›Ars amatoria‹ 2,515; vgl. Holzberg 2017, S. 159), warnt der Alte den Ritter vor den Gefahren der Liebeskrankheit, der sein eigener Sohn zum Opfer fiel. Als Repräsentant des höfischen Minneideals hält der Ritter vehement dagegen und verweist auf seine eigene glückliche Liebe zu einer französischen Herzogin, die »gut und ehr« für ihn aufgegeben habe. Plötzlich taucht am Himmel ein Greif auf. Dieser hält die schreiende Geliebte, die der Ritter kurz im Wald allein zurückgelassen hatte, um ein Einhorn zu jagen, in den Klauen. Vor dessen Augen zerreißt er die Frauengestalt wortwörtlich in der Luft und wirft ihren Kopf herab. Der Ritter sinkt daraufhin augenblicklich in tiefe Trauer und wird schließlich, kraftlos auf seinem Ross sitzend, von dem Alten fortgeführt (Dietl 1999, S. 338; Klingner/Lieb 2013, S. 638f.).<sup>16</sup>

Im motivverwandten Meisterlied lässt sich der Erzähler hingegen von einem verwundeten Ritter, den er auf seinem Spaziergang unter einer Linde sitzend antrifft (Strophe 1), dessen unglückliches Liebesabenteuer berichten (Strophen 2 und 3). Er wechselt also in eine (intra-)diegetische Position, verharrt dort allerdings nachfolgend in der Rolle des Zuhörers

und setzt erst mit dem ›Abtritt‹ des Binnenerzählers am Ende der dritten Strophe wieder selbst die Erzählung fort: »der ritter sein harnisch an schwanck[...]« (ed. Ellis 1974, S. 108, V. 22). Ähnlich verhält es sich in der Keuschheitsklage (Glier 1971, S. 353f.; Klingner/Lieb 2013, S. 776f., B440). Hier hört der Erzähler, als er sich nach längerer Wanderung im Wald unter einer Linde zur Ruhe bequemt, plötzlich in seiner Nähe ein »kleglich schreyen«. Er sieht zwölf völlig aufgelöste »junckfrewlein klar« vorbeistürmen, dicht gefolgt von »sechzehn frewlein« mit einer Meute Hunden, die von einer zornig dreinblickenden berittenen »köngin zart« mit einem Jagdhorn angeführt werden (Keller/Goetze 3, S. 283, V. 4–24). Zutiefst verwundert (»Mein hertz inn wunder ward gesetzt«; ebd., V. 25) folgt der Erzähler vertrauensvoll einem Fußpfad, den ihm ein verlorener Frauenschuh im Gras weist und der ihn in eine wilde, unwirtliche Felsenlandschaft führt. Dort gelangt er schließlich zu einer hoch gelegenen Höhle – laut Winfried Theiss (1968, S. 94) symbolisieren die wilde Natur, das Gebirge und die Felsenhöhle bei Sachs typische Zufluchtsstätten vertriebener Tugenden – und trifft dort auf die allegorische Frau Keuschheit. Diese ist als entmachtete Königin in der typischen Haltung des Melancholikers dargestellt (ebd., S. 284, V. 24–30)<sup>17</sup> sowie mit den einschlägig bekannten Attributen unschuldiger Jungfräulichkeit ausgestattet (weißes Atlaskleid und ein Haar Kranz aus weißen und roten Rosen; vgl. Theiss 1968, S. 26). Auf Bitten des Erzählers, der sie anfangs für ein »gspenst« hält (Keller/Goetze 3, S. 284, V. 33f.), enthüllt sie ihm schließlich ihre Identität und berichtet ihr trauriges Schicksal: den Untergang ihres Reichs ›Virginitas‹ und die Entführung ihrer zwölf fürstlichen Dienerinnen durch Frau Venus und deren sechzehn Fürstinnen in den Venusberg (ebd., S. 285, V. 25–S. 288, V. 11). Wieder wechselt das erzählende Ich also auf die binnendiegetische Figurenebene. Die durch das einleitende Zwiegespräch in Gang gesetzte längere Erzählung der ›Frau Keuschheit‹ erfüllt dabei die Funktion, das vorausgehende »wunderliche« Erlebnis des Erzählers im Wald in einen sinnvollen Zusammen-

hang zur allegorischen Welt der Binnendiegese zu stellen und so zu erklären: »Doch so will ich, als viel ich mag, / Kürztlich die ding ercleren dir« (ebd., S. 285, V. 18f.).

Obwohl sich die Binnendiegese in allen drei Dichtungen szenisch-dialogischer Gestaltungsmomente bedient, wird nur im Meisterlied und in der Keuschheitsklage ein vollständiger Rollenwechsel des homodiegetischen Erzählers vollzogen. Auch der nur beobachtende Erzähler des ›Kampffgesprächs‹ zieht sich jedoch nicht völlig hinter die im Binnenteil agierenden Protagonisten zurück, sondern markiert seine (epische) Präsenz durchgehend mit Hilfe teils ausführlicher Inquit-Formeln bzw. wechselt vorübergehend auch wieder ganz in die epische Berichtform. Das gilt insbesondere für den dramatischen Wendepunkt der Erzählung, die Greifen-Szene, an dem die Erzählerrede wieder eindeutig gegenüber der nachfolgend nur noch sparsam benutzten Figurenrede die Oberhand gewinnt. Denn seine Schilderung der Szene (»Inn dem der allt gehen hymel sach. / Da kam geflogen also hoch / Ein greyff freysam, grewlich und wild...«; Keller/Goetze 3, S. 416, V. 22) wird erst nach 13 Versen mit dem »kleglichen schrey« des Ritters wieder durch einen kurzen wörtlichen Redeeinschub unterbrochen: »O weh! Nun ist mein freud entzwey« (ebd., V. 23), auf den noch eine letzte, das dialogische Szenarium endgültig beendende resümierende Replik des Alten folgt (ebd., V. 29–33).

Ähnlich wie in der oben skizzierten Hausratslehre übernehmen auch im vorliegenden Fall die moralisierenden Schlussteile der Dichtungen eine tragende Funktion für Sachs' spezifische Konstruktion des Ich-Erzählers. Hier kommen nämlich jeweils die zunächst vagen Konturen des erzählenden Ichs in typischer Form mit der Figur des Dichters zur Deckung. Die exemplarisch-typische Valenz, die schon Winfried Theiss (1968, S. 47–53) als Grundmerkmal des von Sachs benutzten homodiegetischen Erzählers hervorhebt, wird auf diese Weise ganz gezielt an die Rolle des Dichters und das von diesem für sich selbst reklamierte gesellschaftliche Standesbewusst-

sein adaptiert. Besonders sorgfältig verfährt er dabei im ›Kampff-gesprech‹. Unmittelbar nach dem Abgang der beiden Akteure der Binnennarration schildert der Erzähler hier – weiterhin im Präteritum – den verstörten, zutiefst zwiespältigen Gemütszustand, in den er selbst durch das beobachtete Geschehen versetzt wurde: »Mit grossen forchten ich auff stund. / Vor wunder kund ich kaum genesen. / Ich dacht: Es ist ein trawm gewesen« (Keller/Goetze 3, S. 417, V. 11–13). Mit Hilfe des gezielt aufgespürten »warzeychen[s]« – eines blutigen blonden Frauenhaarbüschels nahe der Eiche – vermag er dieses Erlebnis zwar eindeutig vom Traum abzugrenzen und somit innerhalb der diegetischen Tatsachenwelt zu verankern, wodurch aber seine innere Unruhe noch verstärkt und er selbst dazu gedrängt wird, den bedrohlichen Ort des Walds eilig zu verlassen: »[...] darvon ward ich unmutig. Bald auß dem Wald macht ich mich do. / Ich ward trawrig und wunder-fro« (ebd., V. 14–17). Wieder in seiner vertrauten Alltagswelt angekommen, fühlt sich der Erzähler dann zur dichterischen Bearbeitung des Erlebten gedrängt (ebd., V. 20–24). Erst hier erschließt sich ihm bei der rational gesteuerten, Distanz gewinnenden Reflexion seines Erlebnisses dessen tieferer, exemplarischer Sinngehalt. Mit der Warnung vor (leidenschaftlicher, erotischer) »lieb« wird dabei zwar zunächst ein negatives Konzept, also eine ›Antiminnelehre‹, formuliert. In der moralischen Pointe (nun im Präsens) wird dieses jedoch in stereotyper Form auf das positive Gegenkonzept der ehelichen Liebe umgelenkt: »Und spar sein lieb bis in die ee, / Dann halt ein lieb und keyne meh« (ebd., V. 30f.). Die für Sachs typische Autorsignatur im Schlussvers schlägt schließlich die Brücke zur extradiegetischen, biographischen Autor-Instanz: »Den trewen rat gibt im [dem Leser] Hans Sachs« (ebd., V. 33).

Der homodiegetische Akt wird also im vorliegenden Fall gewissermaßen auf einer Meta-Ebene reflektiert: im Prozess der Entstehung seiner Erzählung wird Sachs sich seiner selbst als Autor bewusst, d. h. die Erzählung begründet das Dichter-Ich. Dabei wird diesem gleichsam die Deutungshoheit über sein ›subjektives‹ Erlebnis zugewiesen bzw. umgekehrt dessen

objektiver, d. h. exemplarischer Wahrheitsgehalt ausdrücklich als das Resultat dichterischer Formgebung und Ausdeutung präsentiert. Im motivverwandten Meisterlied variiert Sachs ein solches Muster. Hier wendet sich der Erzähler nämlich nach seiner (gleichfalls eiligen) Rückkehr aus dem Wald für die Decodierung der allegorisch verschlüsselten Erzählung der Binnenfigur (eines Ich-Erzählers zweiter Instanz) an einen »weissen meister alt«, delegiert also den Erkenntnisprozess an eine dritte diegetische Figur. Innerhalb des primären Rezeptionskontexts, in den sich dieser Text gattungsspezifisch einfügte, des mündlichen Vortrags in der Singschule, bleibt die Instanz des Meisters gleichwohl eng mit der dichterischen Autorität verknüpft bzw. bildet direkt das Lehrer-Schüler-Verhältnis nach, womit wiederum eine zusätzliche, meta-literarische Bedeutung des Texts als einer Art Dichtungslehre gewonnen wird. Eine solche Lesart findet implizit auch innerhalb des Liedtexts eine Verankerung, und zwar im Akt des Wiedererzählens der vom Ritter berichteten Geschichte durch den homodiegetischen Erzähler erster Instanz in Gegenwart des Meisters (»dem ich zalt / die red gar palt des ritters pey dem prinlein kalt«; Ellis 1974, S. 109, Str. 5, V. 19–21).

In der ›Klag der vertriben fraw Keuscheyt‹ schließlich fixiert Frau Keuschheit selbst die Grenze zwischen der eigenen, allegorischen Binnenwelt und der nicht allegorischen, faktualen Außenwelt, indem sie dem erzählenden Dichter-Ich eine vermittelnde Funktion zuweist. So beauftragt sie den Dichter explizit, den verkehrten Zustand der Erzählwelt, also die Vorherrschaft ihrer Erzfeindin Venus und damit der erotischen Liebe, in der äußeren Realität dadurch zu korrigieren und zu kontrastieren, dass er die jungen Mädchen wieder auf den Pfad der Tugend zurückzuführen.

Herwider beger ich von dir,  
 Wann du hin nauß kommest von mir,  
 Wo du die rein junckgrewlein sechst,  
 Das du in züchtiglich zusprechtst,

Das sie mein zu mein zwölf fürstin keren.  
(Keller/Goetze 3, S. 288, V. 15–18).

Wieder zuhause eingetroffen, leistet der Dichter diesem Auftrag Folge, indem er sich auch hier unverzüglich ans Verseschmieden macht:

[...] damit schied ich trewlich ab  
Auß dieser wildtнуß in mein hauß  
Und declinieret zu stund auß  
Die materi, die fürbaß sehr  
Mag kummen zu haylsamer leer  
Den jungen, schön, zarten junckfrawen,  
Darmit ir ehr bleib unverhawen  
Durch fleyschlich lieb biß in die ee  
(ebd., V. 25–32).

Als Resultat präsentiert er eine ausführliche Jungfrauenlehre, die als zweiter Teil des Spruchgedichts rund ein Drittel des Gesamttexts einnimmt. Mit dem explikativ-appellativen Redegestus im Präsens bzw. Imperativ zielt dieser Teil des Gedichts eindeutig und ganz direkt auf die außerliterarische Lebenspraxis. Indem der Sprecher jedoch den eigenen lehrhaften Diskurs Schritt für Schritt mit dem zuvor von Frau Keuschheit entwickelten allegorischen Deutungsschema unterlegt, wird immer wieder auf die innere Erzählwelt Bezug genommen und dieser selbst ein tieferer, die gedichtete Lehre autorisierender Wahrheitsgehalt zugeschrieben. Das betrifft insbesondere den detaillierten, für die außerliterarische Realität verbindlichen Tugend- und Lasterkanon, während der eindringliche Schlussappell an die Adressatinnen des Gedichts, ein »leben in rechter keuscheyt« zu führen, erneut mit dem Ausblick auf die eheliche Liebe schließt: »Hüt euch vor dieser [fleischlichen] lieb! Seyt steet, / Biß das ihr kummet in die ee! / So halt ein lieb und keyne meh!« (ebd., S. 292, V. 11–13).

In der frühen Einzeldrucküberlieferung beider Spruchgedichte kommt schließlich noch eine weitere, sinnbildlich-allegorische Ebene des Ich-Er-

zählens zum Tragen. So findet sich hier auf dem jeweiligen Titelblatt, unterhalb eines nahezu ganzseitigen Holzschnitts, ein vier- bzw. fünfzeiliger gereimter Text. Darin stellen sich dem Leser für das ›Kampff-gesprech‹ das personifizierte Gedicht selbst (»Ich bin genandt der liebe streyt [...]«; Keller/Goetze 3, S. 406, V. 2–5) bzw. für die Keuschheitsklage die allegorische Hauptfigur in der ersten Person vor (»Fraw Keuscheyt ich genennet bin, [...]«; ebd., S. 282, V. 2–6).

Die allegorische Topik des einleitenden Spaziergangs setzt sich in den nachfolgenden Minnereden desselben Typs (ab ca. 1527) zwar grundsätzlich weiter fort. Gleichwohl verschiebt sich auf der intratextuellen Ebene dessen ursprüngliche literarische Semantik nachhaltig. Denn das erlebte Geschehen, an dem das spazierende Ich in dem ›anderen‹, seiner Alltagswelt symbolisch entrückten Binnenraum der Erzählung (passiv oder aktiv) teilhat, verliert zunehmend seine allegorisierenden, ›wundersamen‹ Wesenszüge, um sich stattdessen der konkreten, lebenswirklichen Erfahrungswelt, aus der sich der Spaziergänger/Wanderer eingangs räumlich entfernt, wieder anzunähern. Das betrifft sowohl die agierenden Figuren als auch die motivische Ausgestaltung der Diegese. Beispielhaft dafür ist das kurze Spruchgedicht ›Wie siben weiber uber ihre ungeratne mender klagen‹ vom 3. März 1531 (KG 432, 160 V.). Hier berichtet der Ich-Erzähler zunächst in wenigen Versen eine »reise«, die er im Juni in die amöne Natur unternimmt (Keller/Goetze 5, S. 242, V. 3-7). Während seiner Mittagsruhe im schattigen Gebüsch belauscht er sieben um einen Brunnen herum versammelte »trawrige« Frauen (ebd., V. 11–12). Diese beklagen sich nacheinander über ihre Ehemänner und zählen dabei deren ganz alltägliche Laster auf (ebd., S. 242, V. 24–S. 246, V. 8), bis die siebte schließlich der Klagehaltung den Rat entgegensetzt, die eigenen Männer zu bessern (ebd., S. 246, V. 10–19). Allerdings gestaltet Sachs hier den Übergang zwischen Figurenrede und Erzählerrede zweideutig, indem er am Beginn der eigentlichen Lehre innerhalb der letzten Figurenrede keinen Sprecherwechsel markiert (»Ir frawen, so nembt bey mir lehr«; ebd., V. 20), sondern erst in

der Schlusszeile, wie gewohnt, als externer Autor in Erscheinung tritt: »So spricht Hans Sachs, schumacher« (ebd., V. 29). Eine ähnliche Konstellation bietet das nur 74 Verse umfassende Spruchgedicht ›Die piter leidenlos lieb‹ aus demselben Jahr (KG 519; ed. Keller/Goetze 22, S. 158–160).<sup>18</sup> Hier belauscht der Erzähler beim Spaziergang in blühender Maienlandschaft aus seinem Versteck hinter einer symbolisch beladenen Rosenhecke den Streit zweier Liebenden, der die schmerzhaften Wirkungen der außer-ehelichen Liebe (Eifersucht, Heimlichkeit, Angst vor dem Ehemann, Liebeschmerzen) zum Thema hat und mit dem »urlaub« des Mannes von seiner Geliebten ihr unvermeidliches trauriges Ende findet. Die lehrhafte Ausdeutung erfolgt hier wieder eindeutig durch den Ich-Erzähler, der auf dem Heimweg über das belauschte Gespräch nachdenkt und dabei zu dem Schluss kommt, er müsse sich selbst besser von der Liebe fernhalten (ebd., S. 160, V. 8–11).

Eine zweite Variante desselben Grundtyps transformiert hingegen auch das die Topik tragende Gerüst, indem sie den einführenden Erzählrahmen dem veränderten inneren Erlebnisraum der Diegese anpasst. Der Spaziergang findet nun an einem konkreten Ort statt, vornehmlich innerhalb der Stadtmauern, womit das narrative Strukturmoment der räumlichen Transition des erzählenden Subjekts nunmehr auch seine symbolische Bedeutung weitgehend einbüßt. Einen Wendepunkt markiert in dieser Hinsicht das ›Gesprech zwischen sibem menden, darinn sie ihre weiber beklagen‹ (KG 433; ed. Keller/Goetze 5, S. 237–241), das zeitlich (6. März 1531) und thematisch in einem direkten, komplementären Bezug zu dem o.g. Frauengespräch steht (Classen 2003, S. 505f.; Bawcutt 2005). So begibt sich der Dichter diesmal abends ins Wirtshaus und hört dort bei einem Glas Bier einer Männerrunde zu, deren Mitglieder sich nacheinander über ihre Ehefrauen beklagen. Ein anderes typisches Beispiel bietet das Spruchgedicht ›Ein kampff-gesprech zwischen eyner haußmagd und einem gesellen‹ (KG 541, vom 18. Januar 1532, ed. Keller/Goetze 5, S. 208–214), das der Ich-Erzähler bei einem morgendlichen Stadtspaziergang vor dem Wirtshaus

belauscht. Der referierte Dialog ist wiederum als Männerschelte inszeniert: Die Magd hält dem Gesellen, der sie heiraten will, seinen lockeren Lebenswandel vor und setzt ihm eine vierteljährliche Frist zur Besserung. Wieder bewegt die beobachtete Szene den Ich-Erzähler zu einer eigenen Reflexion, die in eine aktuelle Sittenkritik einmündet.

Von den zuvor beschriebenen Minnereden-Dichtungen des Hans Sachs unterscheidet sich, wie oben schon erwähnt, eine zweite Typologie dadurch, dass sie die Binnendiegese als Traumerfahrung ausgestaltet. Mit dem Traum wird grundsätzlich eine ›andere‹, die empirisch-faktuale Erfahrungswelt transzendierende Dimension des homodiegetischen Raums gewonnen. Über die Gattung der Minnereden hinaus stand das Traummotiv natürlich in einer breiten, thematisch und formal äußerst variablen Tradition des literarischen Ich-Erzählens seit der Antike und erfreute sich dabei vor allem für die Darlegung von Wissensinhalten mit Hilfe allegorischer Szenarien großer Beliebtheit (Glauch/Philipowski 2017, S. 21–23, mit umfangreicher Bibliographie). Sachs selbst macht sich das Traummotiv in seinen homodiegetischen Spruchgedichten insgesamt auf ausgesprochen vielfältige Weise zunutze (Theiss 1968, S. 98–105). In Verbindung mit der Liebesthematik findet es erstmals in vier einschlägig titulierten Verserzählungen Verwendung, die in den Sommer 1544 (zwischen dem 30. Mai und dem 1. September) datieren und jeweils dasselbe narrative Strukturmuster aufweisen. Beispielhaft illustriert sei dieses an dem ersten Text der Reihe, der mit ›Der Schnöd argkwon‹ (KG 1387, ed. Keller/Goetze 4, S. 316–321) betitelt ist. Sachs nutzt hier die narrativen Möglichkeiten der Traumerzählung, um das Liebesthema in einen breiteren, moraldidaktischen Diskurs einzubinden, der auf die Affektbeherrschung zielt.<sup>19</sup> Im ersten Teil (Keller/Goetze 4, S. 316, V. 2–S. 318, V. 10) versetzt sich der Ich-Erzähler in seine Jugendzeit zurück und berichtet von den Qualen einer ›ehrenhaften‹ Liebeserfahrung mit einem jungen Mädchen, der er sich erst erklärt, als ein anderer Jüngling um sie wirbt und er selbst sie vor diesem warnt, was sie

aber in den Wind schlägt. Als er daraufhin von krankhafter Eifersucht rastlos umgetrieben wird und mit seinem Schicksal hadert (»Ich wolt, ich wer begraben«; ebd., V. 5), begegnet ihm eines Nachts im Traum eine monströse alte Frauengestalt mit einer Zerrbrille und einem Blasebalg, die sich auf den Schlafenden stürzt und ihn so heftig drückt, dass er kaum noch atmen kann (ebd., S. 318, V. 11–32). Sie stellt sich als der personifizierte Argwohn vor, beschreibt ihre negativen Eigenschaften und ermahnt den Erzähler schließlich zur Mäßigung des eigenen Argwohns und zur Selbstkontrolle (ebd., S. 318, V. 33– 319, V. 35). Als der Erzähler sie aus seinem Haus verjagt, entweicht aus ihrem Wanst ein furchtbarer Gestank, von dem er aufwacht (ebd., S. 320, V. 1–4). Wieder »mundter« geworden, lässt er sein Traumerlebnis im Geist Revue passieren und sinnt auf Heilmittel gegen den zerstörerischen Argwohn (ebd., V. 5– 321, V.14). Situiert sich die Autodiegese der ersten Ebene weiterhin in einer ›natürlichen‹, aus Sicht des Erzählers faktualen Wirklichkeit, deren biographisch-konkrete Koordinaten allerdings weitgehend im Typischen verschwimmen, so erweitert die zweite Erzählebene den subjektiven Erfahrungshorizont des erzählenden Ichs ins Phantastisch-Allegorische. Der eingangs geschilderte negative Gefühlszustand wird hier wortwörtlich ins Bild gesetzt und erhält konkrete, sinnlich konnotierte Merkmale, die die visuelle und akustische Perzeption ebenso betreffen wie den Tast- und den Geruchssinn; der innere Zustand wird also für das Ich gewissermaßen objektiviert, d. h. zu einem Objekt gemacht. Die allegorische Erfahrung versetzt dieses Ich deshalb in die Lage, sich nach dem Erwachen in der ›realen‹ Außenwelt von seiner früheren, affektbeherrschten Haltung zu distanzieren und eine vernunftgeleitete, ethisch-moralische Haltung einzunehmen (dazu Müller 1985, S. 237f.).

Als besonders interessant im Hinblick auf die von Sachs in diesem spezifischen Erzählformat durchgespielten thematischen Konstellationen erweist sich zudem ›Ein artzney der lib für die jugendt‹ (KG 1405, vom 14.

Juni 1544). Wieder beginnt das erzählende Ich mit einer Erfahrung aus seiner frühen Jugend (»Inn meyner ersten jugendt blüt«), entfernt sich also symbolisch aus der unmittelbaren Gegenwart und markiert zugleich seine autodiegetische Position. Ausführlich und wiederum sehr anschaulich schildert der Erzähler hier auf der ersten Ebene zunächst seinen damaligen traurig-melancholischen Zustand (Keller/Goetze 3, S. 431, V. 21–27), der eine Variante des Motivs der Liebeskrankheit in den übrigen drei Gedichten liefert. Als Grund dieses Zustands nennt der Erzähler die wahrgenommene Distanz zu seinen Altersgenossen, die sich mit allerlei »süssen lieb, freud und wollust« vergnügen (ebd., S. 431, V. 20), während er selbst noch kein Liebesabenteuer erlebt hat. Den Übergang zur Binnendiegese bietet ein inständiger, bereits auf eine allegorische Welt verweisender Appell an Frau Venus, die der Erzähler abends im Bett im Geiste nach dem Grund für sein Unglück befragt, worüber er einschläft (ebd., S. 431, V. 28f.; S. 432, V. 1–4). Im Traum begegnet er dann den neun Musen, die er zunächst für die Venus mit ihrem Gefolge hält, und führt mit ihnen ein längeres Gespräch über die Liebe. In signifikanter Weise verzahnt Sachs hier den Liebesdiskurs eng mit dem Dichtungsdiskurs, in dem sich ja das mythologische Musenmotiv vorrangig situiert. Gleich zu Beginn der Unterhaltung erinnern die Musen den Jüngling daran, ihn zuvor auserkoren und mit den »himmelischen gaben / Der poeterey« ausgestattet zu haben (ebd., S. 433, V. 2–5).<sup>20</sup> Ganz im Sinne der frühbürgerlichen ›Antimennelehre‹ listen sie sodann, unter anderem mit intertextuellem Verweis auf den ›Freydank‹, die verderblichen Folgen der »weyber-lieb« auf und erteilen den üblichen Rat, die »lieb biß in die eh« aufzusparen (ebd., S. 435, V. 24f.). Im Gegenzug versprechen sie, dem jungen Dichter auch künftig zur Seite zu stehen und seinen Ruhm in ganz Deutschland zu verbreiten (ebd., S. 435, V. 28–35).<sup>21</sup> Noch unverhohlener wird der träumende Dichter in dem nur fünf Tage danach gedichteten ›Buler kercker‹ (KG 1407, vom 19. Juni 1544, ed. Keller/Goetze 3, S. 389–404)<sup>22</sup> auf seinen höheren Auftrag zur Warnung vor außerehelicher Liebe verpflichtet, hier von der allegorischen Frau Ehre. Mit

der Konstruktion einer rigorosen Antithetik bzw. Inkompatibilität von Minnedienst und Musendienst führt der narrative Diskurs das entsprechende höfische Synthesenmodell natürlich in eklatanter Weise ad absurdum, bestätigt aber selbst unter den radikal umgekehrten Vorzeichen am Ende grundsätzlich dennoch die in diesem Modell verankerte exklusive Kompetenz des Dichters für die Liebesthematik.

Das die beiden thematischen Ebenen der Binnendiegese jeweils verklammernde Musenmotiv führt direkt zu dem relativ prominenten, am 25. August 1536 (also bereits acht Jahre zuvor) gedichteten ›Gesprech. Die neun gab muse oder kunstgöttin betreffend‹ zurück (KG 740, ed. Keller/Goetze 7, S. 202–210), in dem das erzählende Ich seine Initiation zum Dichter thematisiert und auf das das spätere ›Ein artzney der lib für die jugendt‹ ja direkt Bezug nimmt. Im Jahre 1513, während seiner Wanderschaft als Handwerker Geselle im österreichischen Wels, begegnet das erzählende Ich in einem traumähnlichen Zustand den neun Musen, die es in die Dichtkunst einweisen sowie anschließend einzeln mit ihren neun Gaben ausstatten. Der Text hat die Forschung wiederholt im Zusammenhang mit der Debatte um Sachs' Selbstverständnis als Dichter beschäftigt,<sup>23</sup> ohne dass dabei allerdings in befriedigender Weise dem m.E. keinesfalls nebensächlichen Aspekt der narrativen Strategie des Textes Rechnung getragen wurde. Sachs adaptiert auch hier offenkundig einzelne Bausteine der Minneredentradition. Insbesondere benutzt er einleitend noch die oben illustrierte Topik des Spaziergangs in die ›freie Natur‹, koppelt diese allerdings diesmal weitestgehend vom Liebesthema ab, das nur noch ganz am Rande im Kontext anderer lasterhafter Vergnügungen (»kurtzweil«) Erwähnung findet. Der einleitende Spaziergang ist erneut als autobiographische Rückblende inszeniert, wobei der zunächst sehr präzise äußere Rahmen (Jahr, Ort, Lebenssituation; Keller/Goetze 7, S. 202, V. 3–5) auch in diesem Fall schrittweise mit einem sinnbildlich-exemplarisch konnotierten Erzählraum verschmilzt. Wieder richtet sich der Fokus des autodiegetischen Sprechens auf den inneren Zustand, die eigene Gemütsverfassung. Ganz ähnlich

wie in der ›Artzney der lib für die jugendt‹ ist dieser Zustand von melancholischer Schwermut geprägt und generiert sich antithetisch zur Beobachtung weltlicher Sinnesfreuden und Laster, von denen sich der junge Handwerker tagtäglich umgeben sieht (ebd., V. 11–21). In dieser Stimmung (»In solch schweren phantasirn«; ebd., V. 23) unternimmt das Ich einen Spaziergang hinaus aus der Stadt in eine geographisch anskizzierte Landschaft (Überquerung des Flüsschens Traun vor den Toren der Stadt; ebd., V. 25), die zugleich Züge einer idealen, amönen Naturlandschaft annimmt. Während der obligatorischen Rast am »brünlein« findet dort dann die imaginäre Begegnung mit den neun Musen statt, wobei der träumende Zustand lediglich angedeutet ist (»In den gedanken tieff entzucket, / Gleich sam in einem traum entnucket«; ebd., S. 203, V. 16f.). Es entfaltet sich ein längeres Wechselgespräch zwischen dem Ich und den weiblichen Personifikationen, an dessen Ende die feierliche Investitur des Treue gelobenden »Jünglings« mit den »neun eygenschaft« des Dichters durch Clio steht (ebd., S. 209, V. 4–20). Der angehängte »Beschluß« kehrt zur autodiegetischen Diskursform zurück. Der euphorisch gestimmte Ich-Erzähler kehrt heim, verweist (mit einem Sprung in die Gegenwart) auf die über fünftausend Gedichte, die er bislang gemacht habe und preist Gott (ebd., S. 209, V. 28–S. 210, V. 5). Er bestätigt somit den tieferen, faktisch konkret verifizierbaren Wahrheitsgehalt seines subjektiven Traumerlebnisses, das in Anbetracht des allegorisierenden Binnenszenariums natürlich auch im vorliegenden Fall eine exemplarische Valenz beansprucht, die auf die – vor allem anhand ethisch-moralischer Kriterien definierte – Dichterrolle verweist.

### 3. Fazit/Ausblick

Wie ich an ausgewählten – leider zunächst nur wenigen – Beispielen zu zeigen versucht habe, kommt der Rezeption der spätmittelalterlichen Minnereden offenbar eine entscheidende, geradezu paradigmatische Bedeutung für die Übernahme und Weiterentwicklung der Ich-Erzählform durch Hans

Sachs zu, die er sich, ausgehend von der Liebesthematik, als eine Art Schablone oder ›Hohlform‹ grundsätzlich auch für andere Themen verfügbar machte. Die beiden Typologien, die er dabei im Laufe seines Schaffens entwickelte, korrelieren mit zwei grundsätzlich differenten narrativen Strategien, die wiederum die technischen Möglichkeiten und Grenzen des subjektiven Erzählakts auf unterschiedliche Weise ausschöpfen. In den Ich-Erzählungen, die das einleitende Spaziergangsmotiv als narrative Basis benutzen, agiert der Ich-Erzähler durchgehend aus einer äußeren (extra-diegetischen) Position zum Geschehen, an dem er häufig nicht selber teilnimmt; aber auch dort, wo er daran teilnimmt, tut er dies aus der äußeren, dritten Position des Rat gebenden Zuhörers. Im Hinblick auf die zentrale Liebesthematik rekurriert er also insbesondere auch mit seiner dichterischen *auctoritas* nicht direkt auf die eigene Liebeserfahrung, sondern reflektiert und deutet die Erfahrungen, die ihm andere vermittelt haben. Eine solche diegetische Positionierung geht Hand in Hand mit einer schrittweisen Anpassung der diskursiv entfalteten Binnenhandlung an die extra-literarische, tatsächliche Wirklichkeit, was eine ontologische Erweiterung des subjektiven Erfahrungsraums sozusagen überflüssig macht, so dass sich auch die narrative Einkleidung diesem Erfahrungsraum anpassen kann.

Anders verhält es sich mit den Traumvisionen, in die möglicherweise auch andere Gattungstraditionen mit hineinspielen und die zudem noch einer präziseren Einordnung in die zeitgenössische Traumliteratur bedürfen. So ist die Adaption dieses Typs durch Sachs auch innerhalb des eigenen Schaffens chronologisch nicht genuin mit dem Liebesthema verknüpft, sondern findet sich erstmals Ende 1536 in dem homodiegetischen Spruchgedicht ›Ein wunderlich gesprech von fünff unholden‹ (KG 448), das die Begegnung mit fünf Hexen nachts im Wald während einer Reise in die Niederlande erzählt, also das Thema der Magie wählt. Gleichwohl stellten die Minnereden auch für diesen Typ zumindest eine einschlägige Tradition bereit, die in ihrer späten Phase mit dem ›Traum‹ des Hans Folz, Sachs' Meister in der Singschule, auch direkt nach Nürnberg führt (Beschreibung bei

Klingner/Lieb, Bd. 1, S. 381f, B252). Die hier untersuchten Minnereden bzw. thematisch affinen Spruchgedichte lassen ein durchgehendes narratives Schema erkennen. Der dezidiert autoreferenzielle bzw. autodiegetische Ich-Erzähler inszeniert sich eingangs in der Haltung des Denkenden, d. h. die auf der (Rahmen-)Ebene reflektierte Erfahrung, in dem hier berücksichtigten Korpus vor allem das Verhältnis zur körperlichen Liebe, betrifft ihn ganz direkt.<sup>24</sup> Der virtuelle allegorische Andersort des Traums übernimmt deshalb die Funktion, den eingangs stets eindrücklich geschilderten Zustand des subjektiven geistigen Gefangenseins (am metaphorischen Ort des Kerkers bzw. in anderen Fällen auch der nächtlichen Schlafkammer) zu überwinden und quasi aus sich selbst herauszutreten. Genau umgekehrt wie in dem zuvor vorgestellten (nicht-allegorischen) Typus, aber durchaus in der Tradition der Minnereden, partizipiert der Ich-Erzähler in diesem Fall durchgehend aktiv an der allegorischen Binnendiegese. Er nimmt dabei in der Regel die Position des Fragenden ein und lässt sich entsprechend von seinen jeweiligen Gesprächspartnern belehren. Die – in der Regel moralische – Erkenntnis, die er daraus zieht, wird dann nach dem Erwachen auf der äußeren, schließenden Rahmenebene ausdrücklich formuliert und dem Leser abschließend in griffiger Form zur Disposition gestellt. Ein weiteres markantes Merkmal ist die dezidiert autobiographische Konnotation des Erzähleingangs, meist mit Bezug zu Sachs' Wanderzeit – einer Art frühbürgerliches Pendant zum ritterlichen Abenteuer –, für die ausgangs, im narrativen Epilog, mit der Autorsignatur der Bezug zu einer authentischen außerliterarischen Identität suggeriert wird. Erneut bietet dafür die oben zitierte Druckausgabe der ›Mörin‹ Hermanns von Sachsenheim ein nahe liegendes literarisches Bezugsmodell. Hier deklariert nämlich der beschreibende Titel der Buchausgabe das »lieplich gedicht [...] die Mörin genempt« als Bericht eines ›wahren‹ Jugenderlebnisses des »herr[n] herman von Sachbenheim ritter« und fixiert zugleich dessen exemplarisch-lehrhaften Stellenwert für den ritterlichen Frauendienst.<sup>25</sup> Ähnlich wie Sonja Glauch

für die der Zimmerischen Familienchronik aus der Mitte des 16. Jahrhunderts angehängte Reimerzählung eines Liebesabenteuers beobachtet (Glauch 2010, S. 149–153; zur Verserzählung selbst Kocher 2005, S. 239–329), wird allerdings auch in der ›Mörin‹ die Autor-Zuschreibung nur vorab (diesmal auf dem Titelblatt) vorgenommen. Entsprechend kommen das autobiographisch inszenierte Ich des *discours* und das nicht individuelle, schematisch gestaltete Ich der Diegese (der *histoire*) innerhalb des Erzähltexts nicht zur Deckung. Indem Sachs diese Zuschreibung ja selbst am äußersten Text in Form der Autorsignatur regelmäßig fest verankert, verstärkt er eine solche allerdings substantiell.

## Anmerkungen

- 1 Niklas Holzberg/Otto Brunner 2020 (Hans Sachs. Ein Handbuch, Boston/Berlin), zählen zuletzt insgesamt 6204 bzw. 6202 Werke, von denen 504 verloren sind. Sachs' Werke (mit Ausnahme der Meisterlieder) werden hier, soweit nicht anders angezeigt, zitiert nach der einzigen modernen Edition von Keller/Goetze, 26 Bde. (1870–1908), nachfolgend: Keller/Goetze, mit nachgestellter Bandnummer. Die KG-Nummerierungen folgen dem Werkregister in Keller/Goetze 25, das für die Meisterlieder verwendete Kürzel <sup>2</sup>S/ nimmt Bezug auf das Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts (Brunner/Wachinger 1986–2009).
- 2 Zwar hat gerade die jüngere Sachs-Forschung wiederholt auch seinen narrativen Texten Beachtung geschenkt. Die betreffenden Autoren konzentrieren sich aber weniger auf formale Strukturmerkmale denn auf thematische bzw. motiv- und stoffgeschichtliche Aspekte; vgl. vor allem Neumann 2005; für die Meisterlieder auch Dehnert 2017; spezifisch zu den allegorischen Dichtungen und Ich-Erzählungen immer noch am umfassendsten Theiss 1968; jetzt auch im Überblick Rettelbach 2019, S. 206–216 (zu den »Ich-Erzählungen«), S. 217–234 (zu den allegorischen Dichtungen).
- 3 Vgl. Knappe 1995, S. 47–81, am Beispiel der (auktorial gestalteten) ›Decameron‹-Bearbeitungen; ähnlich Neumann, Zeitenwechsel (2005), für die (gleichfalls auktorialen) Meisterlieder mit mittelalterlichen Erzählvorlagen.

- 4 Davon sind je ein Spruchgedicht bzw. fünf Meisterlieder verloren; die Zahl nimmt wiederum Bezug auf die Aufstellung im Anhang bei Holzberg/Brunner 2020, S. 1097 u. 1102; vgl. oben, Anm. 1.
- 5 So z. B. im nachfolgend besprochenen ›Kampf-gesprech von der lieb‹ (KG 33), wo die einzelnen Sequenzen abwechselnd mit ›Der ritter‹ und ›Der alt‹ betitelt sind. Aber auch dem Ich des narrativen Rahmens kann eine solche Sprecherrolle zugewiesen werden, wie z. B. in dem unten analysierten Spruchgedicht ›Ein gesprech. Die neun gab Muse oder kunst-göttin betreffend‹ (KG 740, ed. Keller/Goetze 7, S. 202–210), wo die Präsenz des Erzählers innerhalb des (geträumten) Dialogs mit den Musen als Zwischentitel (›Der jüngling spricht‹) angezeigt wird.
- 6 Wie Glauch 2014, S. 107, unterstreicht, haftet den Personifikationsallegorien (Frau Welt, Frau Keuschheit, etc.) in Bezug auf die ihnen zugewiesene Seins-ebene (fiktional oder faktual) eine prinzipielle Ambiguität an, scheint doch ›die Frage [...] in vielen Fällen unbeantwortbar, [ob] hier die Rede von einer fiktiven Person oder von einem abstrakten Faktum [ist]‹.
- 7 So stellt bereits Glier 1971, S. 394, fest: ›In kaum einer anderen spätmittelalterlichen Gattung [...] wird so durchgehend und so penetrant ›Ich‹ gesagt wie in den Minnereden‹; ähnlich noch Lieb 2000, hier vor allem 602; Klingner/Lieb 2013, Bd. 1, S. 3 (Einleitung).
- 8 Prägend dafür Glier 1971, S. 351–356. Klingner 2010, S. 112, Anm. 265, stellt fest: ›eine neuerliche Untersuchung des Themenkomplexes wäre wünschenswert‹ und fordert die Einbeziehung ›vor allem eine[r] größere[n] Materialbasis als bei den bisherigen Behandlungen des Themas‹. Die in Klingner/Lieb 2013, Bd. 2, S. 63–639, 775–778, 986, berücksichtigten Texte (B400, B445 und B525) bestätigen wiederum den bereits bei Brandis 1968 vorgebildeten Kanon.
- 9 Diesbezüglich hat in jüngerer Zeit Klingner 2010 die besonders hohe Traditionsverbundenheit der Gattung bestätigt und die Ablösung des Modells einer ›Medienrevolution‹ durch das Paradigma einer ›Gleichzeitigkeit von Handschrift und Druck‹ angemahnt. Die von ihm durchgeführten drei Fallstudien (die selbst verlegten Minnereden des Hans Folz in Nürnberg [um 1482–1535], der anonyme Minneredengroßdruck ›Der neue Liebe Buch‹ in Ulm und die Ausgaben aus der Hofdruckerei Pfalzgraf Johanns II. von Simmern [um 1536–39]) weisen allerdings im Hinblick auf die Entstehungs- und Verbreitungssituation wesentliche Differenzen zu Sachs' Minnereden auf. Ähnlich wie bei Folz erschienen letztere häufig zuerst als Einzeldrucke (bei z.T. namhaften Nürnberger Druckern), wurden darüber hinaus aber (mit Ausnahme der motivverwandten Meisterlieder) ab

- 1558 auch von Sachs selbst in der Nürnberger Folio-Ausgabe seiner Werke systematisch einem per se breitest möglichen Publikum zugeführt.
- 10 Ed. Keller/Goetze 4, S. 339–344; vgl. Hampe 1899, Anhang II; außerdem Kemper 1987, hier S. 266–268. Das Gedicht ist auch als Einzeldruck überliefert (Enr. 202 = VD16 S 277–78 [Nürnberg: Hans Guldenmund 1545] und VD16 S 279–281 [Nürnberg: Georg Merkel 1553, mit Holzschnitt-Illustrationen).
  - 11 Die Unterteilung der dichterischen Schaffensperioden folgt Holzberg 2016.
  - 12 Die Einbeziehung des Meisterlieds widerspricht zwar dem für die gattungstheoretische Definition der Minnereden grundsätzlichen Kriterium, dass die Minnerede, im Gegensatz zu den kürzeren Minneliedern, nicht gesungen wurde (vgl. zuletzt Klingner/Lieb 2013, S. 4, mit Bezug auf Brandis 1968). Im Rahmen des narratologischen Schwerpunkts, der hier mit Blick auf die literarische Fortführung der Minnereden-Tradition gesetzt wird, scheint mir die Einbeziehung aber dennoch gerechtfertigt.
  - 13 Brandis 1978, Nr. 400, 440, 445; in Klingner/Lieb 2013, Bd. 1, entsprechend B400, B440, B445; das Meisterlied (\*S/39) ist in beiden Repertorien nicht berücksichtigt.
  - 14 Da sämtliche Dichtungen der Reihe (einschließlich des verlorenen ›Venus-gartens‹) zudem allegorische bzw. allegorisierende Gestaltungsmittel aufweisen, ist an dieser Stelle übrigens Rettelbach 2019, S. 217, zu widersprechen, der die spätere ›Klag der vertriben frau Keuscheyt‹, zusammen mit dem Meisterlied ›Die falsch geselschaft‹ (\*S/66; gleichfalls von 1518), in dem der träumende Dichter Frau ›Societas‹ begegnet, als »die ersten allegorisch geprägten Dichtungen« ausweist.
  - 15 Die raumsemiotische Bedeutung der literarischen Orte des Walds und der Wüste sind in jüngerer Zeit im Zuge des sog. *spatial turn* präziser herausgearbeitet worden; vgl. stellvertretend für die hochmittelalterliche Epik Zolles 2018.
  - 16 Eine kurze inhaltliche Analyse bieten Glier 1971, S. 253f.; Diel 1999, S. 338; Klingner/Lieb 2013, Bd. 1, S. 637–639 (B400).
  - 17 Zur dichterischen Gestaltung des Melancholie-Motivs bei Hans Sachs vor dem Hintergrund des spätmittelalterlichen Melancholie-Diskurses vgl. neben Kemper 1987 zuletzt Sieber 2009, die auch eine Verbindung zum autoreferenziellen Darstellungsmodus des Dichter-Autors Sachs zieht.
  - 18 Auch dieser Text erfuhr eine (deutlich spätere) Umarbeitung als Meisterlied (\*S/3142, vom 25. September 1549).

- 19 Die dabei verhandelte Affektlehre stellt das vorliegende Spruchgedicht zugleich in engen Bezug zu einer eigenen Reihe autodiegetisch eingeleiteter Traumvisionen, die oft als Kampfgespräche gestaltet sind und vor allem moralisch negativ konnotierte, starke Affekte verhandeln; vgl. dazu im Zusammenhang mit dem Zornesdiskurs Sasse 2015, S. 315–318.
- 20 Keller/Goetze 3, 433, V. 1–5: »Sie [die Musen] sprach weyter: Jüngling, versteh! / Kenst du uns erst, weil wir dir haben / Geben die hymelischen gaben / Der poetry, dich undterricht, / Zu machen gut teutsche gedicht?«.
- 21 Ebd., 435, 28–34: »In mitler zeyt [bis zur Ehe] dein liebe richt / Inn unsren dienst auff die gedicht! / Darinn sein wir dir hilflich gern, / All deyner bitt willig gewern. / Denn wirt dein nam mit unsern gaben / Gedechtnuß-wirdig aufferhaben / Durch auß inn gantzem teutschen landt«.
- 22 KG 1407, vom 19. Juni 1544; ed. Keller/Goetze 3, 389–404 (gleichfalls 200 V.).
- 23 In der Tradition Goethes ist das Gespräch in der Sekundärliteratur zuweilen als »ein frühes Manifest des freien Künstlertums« gewertet worden, das »die individuelle [dichterische] Begabung [thematisiert]«; so Kugler 2003, S. 66–76, hier S. 64f.; Klein 1988, S. 247–260, wertet hingegen das antikisierende Musenszenarium als »modischen Schmuck« und betont die tiefe Distanz des mittelalterlich-handwerklichen Dichtungsbegriff des Hans Sachs zum humanistisch-gelehrten Konzept des göttlich inspirierten dichterischen *furor*; differenzierter zuletzt Kipf 2015, S. 423–429; vgl. auch Dehnert 2017, S. 281f.; Freund 2018, S. 79–82.
- 24 Als Protagonist der Handlung fungiert der Ich-Erzähler beispielsweise auch in der ›Minnejagd‹ des Hadamar von Laber; vgl. Glauch 2010, S. 156, die zugleich allerdings auf den Ausnahmestatus dieser Konstellation für die Minnereden hinweist und betont, dass das erzählende Ich dort »häufiger [...] an der Handlung gar nicht teil[nimmt], sondern [...] sie nur [beobachtet] oder [...] nur marginal in sie einbezogen [ist]«.
- 25 ›Die Mörin. Ein schon kürztweilig lesen (etc.)‹. Straßburg: Johannes Grüninger 1512; benutztes Exemplar VD16 H 2448 ([online](#)), Titelblatt [o.S.]; der Titeltext befindet sich in zentrierter Position über einem Holzschnitt, der zwei Drittel der Seite einnimmt und in simultaner Anordnung Schlüsselszenen der Handlung zeigt. Neben dem *prodesse*, der »getrewen« nützlichen Warnung vor den Gefahren der Liebe, kommt allerdings auch das *delectare*, d. h. die Unterhaltsamkeit der Lektüre zum Tragen; vgl. Glier 1971, S. 318.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- ›Die Mörin. Ein schon kürztweilig lesen (etc.)‹, Straßburg: Johannes Grüninger 1512 (benutztes Exemplar: VD16 H 2448, [online](#)).
- Ellis, Frances Marie Hankemeier (Hrsg.): *The Early Meisterlieder of Hans Sachs*, Bloomington, Ind. 1974.
- Gotzkowsky, Bodo: *Johannes Adelphus Ausgewählte Schriften*, Bd. 4 (Realienband), Berlin/Boston 2018 (Ausgaben deutscher Literatur des XV. – XVIII. Jahrhunderts 21).
- Keller, Adelbert/Goetze, Edmund (Hrsg.): *Hans Sachs*, 26 Bde, Tübingen 1870–1908, ND Hildesheim 1964 (BLV 102–106, 110, 115, 121, 125, 131, 136, 140, 149, 159, 173, 179, 181, 188, 191, 193, 195, 201, 207, 220, 225, 250).

### Sekundärliteratur

- Bawcutt, Priscilla: *Women talking about Marriage in William Dunbar and Hans Sachs*, in: Roush, Sherry/Baskinns, Cristelle L. (Hrsg.): *The Medieval Marriage Scene: Prudence, Passion, Policy*, Tempe, AZ 2005 (*Medieval and Renaissance Texts and Studies* 299 = *Penn State Medieval Studies* 1), S. 101–114.
- Behrend, Walter: *Hieronymus Emsers ›Satyra‹, Johannes Adelphus und der ›Wormser Freidank‹*, in: *ZfdA* 119 (1990), S. 185–191.
- Brandis, Thilo: *Mittelhochdeutsche, mittelniederdeutsche und mittelniedersächsische Minnereden: Verzeichnis der Handschriften und Drucke*, München 1968 (*Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters* 25).
- Brunner, Horst/Wachinger, Burghart (Hrsg., unter Mitarbeit von Eva Klesatschke u. a.): *Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts*, 16 Bde., Tübingen 1986–2009.
- Classen, Albrecht: *Women, Wife and Marriage in the World of Hans Sachs*, in: *Daphnis* 32 (2003), S. 491–521.
- Dehnert, Uta: *Freiheit, Ordnung und Gemeinwohl. Reformatorische Einflüsse im Meisterlied des Hans Sachs*, Tübingen 2017 (*Spätmittelalter, Humanismus, Reformation* 102).
- Dietl, Cora: *Minnerede, Roman und »Historia«*, Tübingen 1999 (Hermaea; N.F., Bd. 89).

- Freund, Karolin: Der Theatermonolog in den Schauspielen von Hans Sachs und die Literarisierung des Fastnachtspiels, Tübingen 2018 (Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur 100).
- Glauch, Sonja/Philipowski, Katharina: Vorarbeiten zur Literaturgeschichte und Systematik vormodernen Ich-Erzählens, in: Dies. (Hrsg.): Von sich selbst erzählen. Historische Formen des Ich-Erzählens, Heidelberg 2017 (Studien zur historischen Poetik 26), S. 1–61.
- Glauch, Sonja: Fiktionalität im Mittelalter; revisited, in: *Poetica* 46 (2014), S. 85–139.
- Glauch, Sonja: Ich-Erzähler ohne Stimme. Zur Andersartigkeit mittelalterlichen Erzählens zwischen Narratologie und Mediengeschichte, in: Haferland, Harald/Meyer, Matthias (Hrsg.): Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven, Berlin/New York 2010, S. 149–185.
- Glauch, Sonja: Zu Ort und Funktion des Narrativen in den Minnereden, in: Contzen, Eva von/Kragl, Florian (Hrsg.): Narratologie und mittelalterliches Erzählen, Berlin/Boston 2018 (Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung. Beihefte 7), S. 53–69.
- Glier, Ingeborg: *Artes amandi*. Untersuchung zu Geschichte, Überlieferung und Typologie der deutschen Minnereden, München 1971 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 34).
- Hampe, Thomas: Gedichte vom Hausrat aus dem XV. und XVI. Jahrhundert, Straßburg 1899.
- Holzberg, Niklas: »Als phebos die schlangen erschos ...«. Hans Sachs und Ovid, in: Antike und Abendland. Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens 63 (2017), S. 154–168
- Holzberg, Niklas: Hans Sachs, in: Wilhelm Kühlmann [u. a.] (Hrsg.): Frühe Neuzeit in Deutschland 1520–1620. Literaturwissenschaftliches Verfasserlexikon, Bd. 5, Berlin/New York 2016, Sp. 407–421.
- Holzberg, Niklas/Brunner, Horst: Hans Sachs. Ein Handbuch. Mit Beiträgen von Eva Klesatschke, Dieter Mertens und Johannes Rettelbach, 2 Bde., Berlin/Boston 2020.
- Kemper, Hans-Georg: Träume eines melancholischen *bidermans* (Hans Sachs), in: Ders. (Hrsg.): Deutsche Lyrik der Frühen Neuzeit, Bd. 1: Epochen- und Gattungsprobleme. Reformationszeit, Tübingen 1987, S. 246–281.
- Kipf, Klaus: Hans Sachs and the Integration of the Muses into German Language and Literature, in: Elisabeth Wäghäll Nivre [et al.] (Hrsg.): Allusions and Reflections: Greek and Roman Mythology in Renaissance Europe, Cambridge 2015, S. 419–437.

- Klein, Dorothea: Bildung und Belehrung. Untersuchungen zum Dramenwerk des Hans Sachs, Stuttgart 1988 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 197).
- Klingner, Jacob/Lieb, Ludger (Hrsg.): Handbuch Minnereden, 2 Bde., Berlin/New York 2013.
- Klingner, Jacob: Minnereden im Druck. Studien zur Gattungsgeschichte im Zeitalter des Medienwechsels, Berlin 2010 (Philologische Studien und Quellen 226).
- Knappe, Joachim: Boccaccio und das Erzählild bei Hans Sachs, in: Stephan Füssel (Hrsg.): Hans Sachs im Schnittpunkt von Antike und Neuzeit. Akten des interdisziplinären Symposions vom 23./24. September 1994 in Nürnberg, Nürnberg 1995 (Pirckheimer-Jahrbuch 10), S. 47–81.
- Kocher, Ursula: Studie über Boccaccio und die deutsche Novellistik. Formen der Transposition italienischer *novelle* im 15. und 16. Jahrhundert, Amsterdam/New York 2005 (Chloe 38).
- Kugler, Hartmut (Hrsg.): Hans Sachs, Meisterlieder, Spruchgedichte, Fastnachtsspiele, Stuttgart 2003.
- Lieb, Ludger: Minnereden, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 2, hrsg. von Harald Fincke [u. a.], Berlin/New York 2000, S. 601–604.
- Milde, Wolfgang: Das Bücherverzeichnis von Hans Sachs, in: Merzbacher, Dieter (Hrsg.): Hans Sachs. Handwerker, Dichter, Stadtbürger: 500 Jahre Hans Sachs, Wiesbaden 1994 (Ausstellungskataloge der Herzog August-Bibliothek 72), S. 38–55.
- Neumann, Winfried: Zeitenwechsel. Weltliche Stoffe des 12. bis 15. Jahrhunderts in Meisterliedern und motivverwandten Dichtungen des Hans Sachs, Heidelberg 2005 (Jenaer Germanistische Forschungen. N.F. 19).
- Rettelbach, Johannes: Die nicht-dramatischen Dichtungen des Hans Sachs. Grundlagen. Texttypen. Interpretationen, Wiesbaden 2019 (Imagines Medii Aevi 45).
- Sasse, Barbara: »In Zoren zu wütiger Rach«: Angry Women and Men in the German Drama of the Reformation Period, in: Enenkel, Karl A.E./Traninger, Anita (Hrsg.): Discourses of Anger in the Early Modern Period, Leiden/Boston 2015 (Intersections 40), S. 312–330.
- Sieber, Andrea: Zwischen »phantasey« und »vernunft«. Strategien der Selbstthematisierung in Hans Sachs' lyrischen Streitgesprächen, in: Baisch, Martin [u. a.] (Hrsg.): Inszenierungen von Subjektivität in der Literatur des Mittelalters, Königstein/Taunus 2005, S. 309–323.
- Theiss, Winfried: Exemplarische Allegorik. Untersuchungen zu einem literarhistorischen Phänomen bei Hans Sachs, München 1978.

- Westphal, Sarah (2004): Virtues in Print. Johannes Adelphus Muling and the 1512-Edition of ›Die Mörin‹, in: Groos, Arthur/Schiewer, Hans-Jochen (Hrsg., unter Mitarbeit von Jochen Conzelmann): Kulturen des Manuskript-Zeitalters. Ergebnisse der Amerikanisch-Deutschen Arbeitstagung an der Georg-August-Universität Göttingen vom 17.-20. Oktober 2002, Göttingen (Transatlantische Studien zum Mittelalter und zur Frühen Neuzeit 1), S. 341–364.
- Zolles, Christian: Der Wald des Mittelalters. Konstituierung eines alteritären Kulturraums im 11. bis 13. Jahrhundert, in: Nies, Martin (Hrsg.): Raumsemiotik. Räume – Grenzen – Identitäten, in: Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik 4 (2018), S. 285–312.

### **Anschrift der Autorin:**

Prof. Dr. Barbara Sasse

Università degli Studi di Bari ›Aldo Moro‹

Dipartimento di Lingue Lettere Arti. Italianistica e Culture Compare

Via Michele Garruba 6

I-70122 Bari

E-Mail: [barbara.sasse@uniba.it](mailto:barbara.sasse@uniba.it)

*Marco Grimaldi*

## Dante e il poema allegorico medievale

*Abstract.* Dante's ›Commedia‹ played a very important role in the development of medieval allegorical poetry. On the one hand, Dante reworked his probable sources in a profound way, starting with the ›Roman de la Rose‹; on the other hand, he also exerted a strong influence on Boccaccio (›Amorosa Visione‹) and Petrarch (›Trionfi‹). In this essay, I propose to describe, first of all, the main innovations of the ›Commedia‹ and then to address the question of whether and to what extent these innovations were received by Boccaccio and Petrarch.

### 1. Dante e io

In Italia, una delle prime cose che si insegnano a scuola riguardo al nostro più grande scrittore, Dante – subito dopo averci comunicato che è stato il più grande – è che, in buona sostanza, sappiamo tutto della sua vita. E non intendo dire solo che della biografia di Dante si conosce relativamente molto (anche se in realtà la documentazione diretta non è abbondante); intendo dire che in Italia siamo portati a vedere in Dante il supremo esempio di quella capacità positiva, tipica della poesia premoderna, di pretendere di dire la ›verità‹: un uomo, quindi, che ha opinioni solide e convinzioni incrollabili, che ha molti dubbi ma sa come affrontarli e risolverli e che pur assumendo cento maschere (i molteplici personaggi della ›Commedia‹) prova un'empatia rigidamente regolata dalle sue convinzioni etiche (il personaggio di Dante ha pietà di Paolo e Francesca, mentre l'autore della ›Commedia‹ li condanna e in tutte le sue opere poetiche (›Rime‹, ›Vita

nuova<, ›Commedia<) è ovunque e sempre presente, come un dio che si incarna continuamente.

Queste righe le ho scritte rovesciando un passaggio di una conferenza di Zadie Smith, intitolata ›L'io che non sono io<, che nella traduzione italiana suona così: »Una delle prime cose che ci insegnano a scuola riguardo al nostro più grande scrittore, Shakespeare – subito dopo averci comunicato che è stato il più grande – è che, in buona sostanza, non era nessuno« (Smith 2018, p. 236–37). Zadie Smith non intende dire semplicemente che si sa molto poco della biografia di Shakespeare, ma che nel Regno Unito si è spinti continuamente a vedere in lui »il supremo esempio di quella che Keats chiamava ›capacità negativa<, ossia un uomo che non sembrava avere opinioni solide o convinzioni incrollabili, che viveva nel dubbio e assumendo cento maschere, la cui empatia per gli altri era sconfinata, e che nelle sue opere teatrali è allo stesso tempo ovunque e assente, come un dio gnomico«. L'impersonalità di Shakespeare, secondo Smith, appare agli occhi di un britannico come una delle più alte virtù letterarie, ma la prima persona »si presenta come una forma di autoindulgenza, una debolezza narcisistica a cui possono cedere i francesi e gli americani, magari, ma non i britannici, o almeno non molto spesso«. Questo modo di vedere le cose, racconta la scrittrice, ha influenzato la sua produzione letteraria (in particolare il romanzo ›Sulla bellezza<) e le sue preferenze: »Questo è il tipo di letteratura che mi è sempre piaciuto scrivere e leggere: quella che si insinua dentro tanti corpi diversi, che prende molte vite diverse. Una letteratura rivolta verso l'esterno, verso gli altri«. Eppure, Smith confessa che una volta finito ›Sulla bellezza< e dopo averci riflettuto ha visto più chiaramente »che dentro, in maniera sotterranea, ci scorreva una prima persona, l'io che sono io«. Poiché, anche se il libro non racconta direttamente la sua vita, è comunque pieno dei suoi amori, dei suoi interessi, delle sue idee.

Le pagine di Smith mi hanno colpito molto perché l'esperienza di un lettore (o di uno scrittore) italiano è completamente diversa ed è molto più simile a quella che ho descritto all'inizio. E il confronto con il Regno Unito

dovrebbe farci capire ancora meglio quanto il caso italiano sia eccezionale. Fin dalle scuole superiori, o persino dalle medie, la frequentazione assidua e talvolta quasi quotidiana di Dante ci mette infatti di fronte a un'idea molto particolare di letteratura: una letteratura nella quale l'autore dice sempre »io« e racconta di sé (anche se lo fa attraverso una storia fantastica com'è un viaggio nei regni ultraterreni), dei suoi amori, dei suoi interessi, delle sue idee e lo fa esplicitamente, in maniera del tutto scoperta (vd. almeno Balthasar 1986, p. 17). E se pensiamo ai più grandi classici della letteratura europea, quelli che occupano grossomodo lo stesso posto che occupa Dante (Molière, Cervantes, Goethe), il caso italiano continua a risultare eccezionale. Ma è solo una »debolezza narcisista« degli italiani o è qualcosa di più profondo?

In effetti, la poesia di Dante è esattamente il contrario della »capacità negativa« (*negative capability*) con la quale Keats, in una lettera ai fratelli del 1817, descrive chi ha successo in letteratura come un uomo in grado – alla pari di Shakespeare, appunto – »di esistere nell'incertezza, nel mistero, nel dubbio senza l'impazienza di correre dietro ai fatti e alla ragione« (Keats 2016, p. 75). Qualsiasi lettore della »Commedia« sa invece, fin dalla scuola, quanto impietoso sia il giudizio di Dante sul mondo intero, passato, presente e futuro. In un'altra lettera del febbraio 1818 (all'amico John Hamilton Reynolds), Keats torna sugli stessi argomenti e sembra pensare proprio a Dante (e a una riscrittura del »Don Chisciotte«):

Ognuno ha le sue proprie meditazioni, ma non tutti le covano e le ostentano finché non appaiono come delle monete false e ingannano perfino chi le ha prodotte. Molti arrivano a toccare il confine del Paradiso stesso, e tuttavia non hanno la sicumera di mettere per scritto ciò che hanno intravisto. Sancho può inventare un Viaggio in cielo come chiunque altro. Odio la poesia che ha un disegno palpabile su di noi e, se uno non è d'accordo, sembra che si metta le mani in tasca con indifferenza. La poesia dovrebbe essere grande ma non indiscreta, una cosa che ti entra nell'animo, ma non ti fa sobbalzare né stupire, se non per il suo contenuto. (Keats 2016, p. 80)

Leggere Keats è utile proprio per marcare la distanza tra la poesia moderna e quella di Dante. La ›Commedia‹, infatti, ha di tutta evidenza un »disegno palpabile« sull'umanità intera; Dante ha la sicumera di mettere per iscritto ciò che pretende di aver visto andando ben al di là del confine del Paradiso; e la sua è una poesia che vuole cambiare il mondo, non solo descriverlo. La poesia della ›Commedia‹ – con il suo entrare nelle vite degli antichi, dei contemporanei, degli amici e dei nemici di Dante e soprattutto nell'animo dei lettori presenti e futuri – è grande e indiscreta, fa sobbalzare e stupire sia per la sua forma sia per il suo contenuto.

Eppure, l'idea di Keats è in fondo la nostra idea di poesia, o almeno quella dei maggiori poeti del Novecento. Nel 1975, nel discorso tenuto all'Accademia di Svezia in occasione dell'assegnazione del Premio Nobel per le Lettere, Eugenio Montale diceva per esempio: »io sono qui perché ho scritto poesie, un prodotto assolutamente inutile, ma quasi mai nocivo e questo è uno dei suoi titoli di nobiltà« (Montale 1976, p. 7). La nobiltà della poesia, per Montale, deriva dunque dal suo essere inutile e innocua. Per un poeta come Dante, che voleva colpire i suoi nemici con i versi e che sperava di influire tramite il poema sul comportamento degli uomini del suo tempo e di quelli del futuro, una simile idea di nobiltà della poesia non avrebbe avuto senso. Questo carattere della poesia dantesca è evidentissimo nel ›Paradiso‹, quando il protagonista incontra l'avo Cacciaguida e gli fa dire: »Ché se la voce tua sarà molesta / al primo gusto, vital nodrimento / lascerà poi, quando sarà digesta« (›Paradiso‹, XVII 130–131). Cacciaguida paragona quindi la ›Commedia‹ stessa (»la voce tua«) a una pietanza che al primo assaggio è sgradita (»molesta«) ma che poi, una volta digerita (»digesta«), lascia un »vital nodrimento«, cioè un sostentamento utile alla vita. La poesia di Dante è quindi utile e amara al tempo stesso (vd. Grimaldi 2017, p. 30–37). Ma persino un poeta completamente diverso da Montale come Pier Paolo Pasolini giunge a negare che la poesia possa avere un effetto nel mondo. Nel poemetto noto come ›Poeta delle ceneri‹, scritto tra il 1966 e il 1967 e pubblicato postumo, la poesia è nelle azioni, ma azione non è: »Le

azioni della vita saranno solo comunicate, / e saranno esse, la poesia, / poiché, ti ripeto, non c'è altra poesia che l'azione reale [...] / Avrò sempre il rimpianto di quella poesia / che è azione essa stessa, nel suo distacco dalle cose, / nella sua musica che non esprime nulla / se non la propria arida e sublime passione per se stessa» (Pasolini 2003, I, p. 128–188). Dante non avrebbe potuto certo avere lo stesso rimpianto di Pasolini per una poesia che non esprime nulla – né il mondo, né l'io.

Ma c'è un altro aspetto importante. Nella ›Commedia‹ (e in Dante in generale), la persona e l'io non scompaiono mai. Da questo punto di vista la poesia dantesca è anche quanto di più lontano si possa immaginare dalla mistica. I mistici ›hanno sempre mirato a ottenere che nella loro anima non vi fosse più neppure una parte che dicesse ›io‹» (Weil 2012, p. 19). Dante, invece, compie il viaggio ultraterreno solo ed esclusivamente per tornare al mondo e all'individuo. E la sua concezione del ›sacro‹ è del tutto differente da quella dei mistici. Una frase come questa, ancora di Simone Weil, non è in alcun modo applicabile al Dante che viaggia quale ›persona‹ nei regni ultraterreni e che nell'aldilà ritrova in gloria una donna ›reale‹ come Beatrice: »Ciò che è sacro, lungi dall'essere contro la persona, è quello che in un essere umano è impersonale. Tutto ciò che nell'uomo è impersonale, è sacro, e nient'altro lo è« (Weil 2012, p. 17). L'opera di Dante, l'opera più ›sacra‹ della letteratura, è al contrario tutto fuorché impersonale.

Nel passo di Smith mi pare ci sia però anche un sotto-testo psicologico che vale la pena provare a esplicitare. Il parallelo più stringente con la »capacità negativa« di Keats è infatti la condizione di impersonalità del vertice di ascolto analitico di Freud, che oggi si tende a declinare nella forma di »ascolto non giudicante« (Gennaro/Bucolo 2007, p. 85–86). L'analista, in altre parole, deve porsi in una condizione di attenzione fluttuante nei confronti di ciò che affiora dalla narrazione del paziente, annullando completamente le sue convinzioni circa l'importanza e il significato manifesto dei contenuti. Solo così emergerebbero i nuclei di significato inconsci. E, in ter-

mini psicologici, *empatia* significa strettamente spogliarsi della propria visione soggettiva e vedere e sentire nei panni dell'altro; in qualche modo, vuol dire farsi ›altro‹, non solo sul piano della condivisione cosciente, ma anche emotiva.

Ebbene, se il lettore inglese può forse legittimamente identificare in Shakespeare un campione dell'empatia e dell'ascolto non giudicante, quello italiano non può – o non dovrebbe – fare lo stesso con Dante. Nella ›Commedia‹, i due piani (la visione soggettiva e la capacità di *sentire* nei panni dell'altro) andrebbero tenuti distinti. In Dante non c'è ascolto senza giudizio; l'ascolto è sempre giudicante. Il giudice può di volta in volta essere Virgilio (quando all'inizio del viaggio il personaggio di Dante è ancora troppo coinvolto nelle cose terrene e prova quindi compassione per i dannati), Dante-personaggio (che man mano durante il percorso diventa più consapevole del proprio ruolo) o Dante-autore, che severamente giudica (specie nelle invettive, ma non solo) tutta l'umanità. Ma il Dante-autore non si pone mai nei confronti dei suoi personaggi in una condizione fluttuante e non annulla mai le proprie convinzioni.

In queste pagine mi propongo quindi due obiettivi: mostrare quanto la ›Commedia‹ si allontani dalla tradizione allegorica medievale e come questo allontanamento sia legato alle modalità di rappresentazione dell'individuo.

## 2. La ›Commedia‹ e i suoi modelli

C'è chi ritiene che la ›Commedia‹ non abbia dei veri modelli, o che ne abbia in fondo solo due: la Bibbia e l'›Eneide‹. Meglio ancora, sulla base del celebre passo del II canto dell'›Inferno‹ dove Dante, per antitesi, mette in relazione il proprio viaggio con quello di Enea e di san Paolo (›Io non Enëa, io non Paulo sono‹, ›Inferno‹, II 32), si potrebbe limitare l'elenco dei modelli al poema virgiliano (Curtius 1992, p. 398–402) e alla ›Visio Pauli‹ (vd. Ledda 2008; Ledda 2011; e Maldina 2017, p. 39–48). Ciononostante, come

tutti sanno, il censimento dei modelli possibili, probabili, ipotetici, è vastissimo e in continua espansione. Sebbene la prospettiva adottata in queste pagine sia diversa e consista nel considerare la ›Commedia‹ come modello e non i suoi modelli, da quei modelli non è possibile prescindere. Per valutare il peso dell'opera di Dante nella tradizione del poema allegorico, e in particolar modo l'influenza sui capolavori italiani trecenteschi, l'›Amorosa visione‹ di Giovanni Boccaccio e i ›Trionfi‹ di Francesco Petrarca, è necessario infatti provare prima di tutto a stabilire il posto della ›Commedia‹ in quella tradizione.<sup>11</sup> Solo così credo sia possibile misurare il grado e la quantità delle innovazioni di Dante e di conseguenza la maniera in cui tali innovazioni siano state recepite da Boccaccio e da Petrarca e stimare quanto, al contrario, i ›Trionfi‹ e l'›Amorosa visione‹ abbiano ereditato e conservato caratteristiche della tradizione del poema allegorico medievale che erano invece state abbandonate o totalmente rielaborate dalla ›Commedia‹. Talvolta si può mostrare come le innovazioni dantesche siano state utilizzate erroneamente; ed è proprio l'errore, in tali casi, a provare la dipendenza.

Poiché l'›Amorosa visione‹ e i ›Trionfi‹ sono i più importati tentativi di imitazione della ›Commedia‹ (per il metro, per la lingua e per la struttura fondata sul racconto dell'io narrante), una analisi come questa consente peraltro di osservare un fenomeno precocissimo e di lunghissima durata che si potrebbe definire l'›orfeizzazione‹ della ›Commedia‹. Già a partire dalle primissime e asistematiche imitazioni in forma lirica, per proseguire poi con Boccaccio e Petrarca, l'idea di base della ›Commedia‹, che narra l'avventura di un peccatore che per salvarsi deve attraversare i regni ultraterreni fino alla visione diretta di Dio, un'avventura nel corso della quale il protagonista viene accompagnato da tre guide, una delle quali è l'anima della donna amata in vita e glorificata in morte, una donna storicamente esistita di cui conosciamo nome e cognome per la quale nella visione dantesca c'è un posto privilegiato in Paradiso, viene ridotta quasi esclusivamente all'elemento amoroso e trasformata nel racconto della ricerca dell'amore (o dell'amata, il che è lo stesso). Mi riferisco principalmente alla

canzone di Dino Frescobaldi, ›Voi che piangete nello stato amaro‹ (Brunolo 1984) e alla ballata di Botrico da Reggio, ›Stando nel mezzo dell'oscura valle‹ (De Robertis 1954); ma la riduzione orfica è anche, ad esempio, nel ›Quadriregio‹. Tale riduzione alla radice ›orfica‹ (un uomo che cerca l'amata negli inferi o in un universo allegorico), che è nei fatti una semplificazione, è caratteristica delle imitazioni e delle riscritture della ›Commedia‹ fino agli esiti estremi della contemporaneità, come il videogioco ›Dante's Inferno‹, nel quale un Dante-crociato deve riconquistare, a suon di colpi d'ascia inflitti ai poveri dannati, una Beatrice divenuta sposa del re degli Inferi.<sup>2</sup> Ed è importante notare fin d'ora che l'›orfeizzazione‹ è dovuta principalmente alla persistente influenza del modello di poema allegorico pre-dantesco, nel quale era predominante l'elemento amoroso – a differenza di quanto accade nella ›Commedia‹ e com'è ad esempio nel principale rappresentate della categoria, il ›Roman de la Rose‹.

Ed è proprio il ›Roman de la Rose‹ il testo che assumerò a emblema della tradizione del poema allegorico medievale.<sup>3</sup> Per abbozzare una lista delle principali caratteristiche di questa tradizione utilizzerò anche il ›Tesoretto‹ di Brunetto Latini, opera che, benché spesso catalogata tra i precursori del poema dantesco, deve molto di più dei suoi elementi arcaici alla tradizione di quante innovazioni si possa supporre abbia consegnato alla ›Commedia‹ (vd. Jauss 1989, p. 135–74; Maffia Scariati 2010; Carrai 2016).

### 3. Il poema allegorico fino alla ›Commedia‹

Provo ora a elencare, nella maniera più schematica possibile, quelle che mi paiono le caratteristiche fondamentali del poema allegorico medievale. La scelta è limitata, arbitraria e ovviamente strettamente funzionale al discorso sulla ›Commedia‹ e sulle sue imitazioni (vd. Jung 1971; Jauss 1989; Strubel 2002; Grimaldi 2012, p. 1–6).

a) *Persona*. Nella tradizione pre-dantesca è possibile riscontrare più spesso un'oscillazione tra narratore cosiddetto eterodiegetico e omodiegetico; in altre parole, alcuni poemi sono narrati in prima persona e altri in terza. La prima persona coincidente con l'autore appare nella ›Rose‹, nel ›Tesoretto‹ o nel ›Tournoiement Antechrist‹ di Huon de Méry (Jung 1971, p. 268 ss.; Wimmer/Orgeur 1995). Sono possibili forme ibride, come l'›Architrenius‹ di Giovanni di Altavilla, dove l'autore narra in prima persona l'avventura di un personaggio diverso da sé, benché forse a lui sovrapponibile (Giovanni di Altavilla 2019, p. 30–31).

b) *Tempo del racconto*. Il tempo della narrazione allegorica è tipicamente il passato (più o meno lontano) e questo passato è collocato solitamente in sogno. Fa eccezione il ›Tesoretto‹, dove si narrano eventi reali e non sognati come invece nel ›Songe d'enfer‹ di Raoul de Houdenc o nella ›Rose‹ (Jung 1971, p. 251 ss.). Fa caso a sé anche il ›Tournoiement Antechrist‹ di Huon de Méry, che pretende esplicitamente di narrare eventi reali; qui, per la prima volta, la cornice allegorica sembra essere impiegata per narrare l'avventura di un individuo storicamente determinato (Jung 1971, p. 290).

c) *Struttura*. Le due strutture più tipiche sono quelle della battaglia e della ricerca (*quête*), strutture come si sa archetipiche della tradizione letteraria occidentale, rappresentate dall'›Iliade‹ e dall'›Odissea‹ (Ferrucci 1974). Nella ›Rose‹ le due strutture si intrecciano: il narratore cerca la rosa, ma per raggiungerla deve affrontare varie battaglie e porre, nei fatti, un assedio.

d) *Luoghi*. La narrazione allegorica si sviluppa in massima parte in spazi topici come il giardino (nella ›Rose‹), il palazzo o la foresta (la »selva« del ›Tesoretto‹) o comunque in luoghi privi di ogni connotazione realistica (sul motivo letterario della foresta, vd. Gallé-Quérel, 2020). Spesso lo spazio dell'azione è totalmente astratto ed è semplicemente il palcoscenico sul quale agiscono le personificazioni (è il caso del ›Roman del eles‹ di Raoul

de Houdenc e di molti altri poemetti antico-francesi). Particolarmente significativo è il ›Songe d'enfer‹ di Raoul de Houdenc, databile al primo quarto del XIII sec., dove il narratore si mette in cammino verso la »cité d'Enfer« (v. 7) attraversando una serie di altre »città« che rappresentano i vari vizi (Timmel Mihm 1984; Jung 1971, p. 252); come anche il ›Songe de Paradis‹ dello stesso Raoul, che prosegue la narrazione fino all'incontro con Dio stesso. Un mero palcoscenico astratto è il viaggio intorno al mondo in cerca della »carità« nel ›Roman de carité‹ del cosiddetto Reclus de Moilliens, composto verso la prima metà del XIII sec. (Van Hamel 1885; Jung 1971, p. 260). E lo stesso credo si possa dire dei vagabondaggi del protagonista dell'›Architrenius‹. Diverso, e forse unico, il caso del ›Tournoiement Antechrist‹, nel quale compare una geografia più realistica, benché di impianto romanzesco. In generale, le descrizioni di luoghi sono di norma estremamente elementari e convenzionali (si pensi almeno alla minimale topografia del giardino nella ›Rose‹; vv. 1323–25).

e) *Personaggi*. Nella maggior parte dei poemi allegorici ci sono di regola solo due tipi di personaggi: il narratore, che talvolta entra in scena in prima persona e talaltra si limita a descrivere, e una serie variabile di personificazioni (su allegoria e personificazione, vd. Grimaldi 2012, p. 13 ss.). È pressoché la norma: nel ›Songe d'enfer‹, nel ›Tesoretto‹, nell'›Architrenius‹, nella ›Rose‹ (dove talvolta vengono però citati personaggi storici contemporanei, come ai vv. 6637 ss.). Occasionalmente possono comparire personaggi ›reali‹, spesso difficilmente identificabili, perlopiù privi di ogni caratteristica individuale e in genere puramente simbolici (così nel ›Songe d'enfer‹ e nell'›Architrenius‹); oppure rappresentanti di categorie umane o professionali (la vecchia, il prete, il re nel ›Romans de carité‹, ecc.). Talvolta possono entrare in scena personaggi storici e letterari, ad esempio nell'›Architrenius‹, nel ›Tesoretto‹ o ancora nel ›Tournoiement Antechrist‹, dove le personificazioni banchettano con i cavalieri della Tavola rotonda.

f) *Discorso e dialogo*. La narrazione allegorica, che sulla base delle caratteristiche finora elencate appare perlopiù come un racconto in prima persona di un viaggio (spesso in sogno) nel quale il narratore incontra una serie di figure, in massima parte personificazioni, mette spesso in scena i discorsi dei personaggi rappresentati. In genere, il personaggio viene introdotto, descritto, prende parola, pronuncia un discorso di estensione molto variabile, tace e scompare definitivamente dalla scena. Solo di rado tra narratore e personaggi si sviluppa un vero e proprio dialogo; ciò accade ad esempio nel capolavoro del genere, il ›Roman de la Rose‹, specie tra l'Amante e Ragione (vd. Beltrami 2014), e di conseguenza nella sua riscrittura in volgare italiano, il ›Fiore‹ attribuibile a Dante Alighieri (vd. Formisano 2012; e Canettieri 2020).

g) *Liste*. Il principio strutturante più frequentemente impiegato è la lista. Liste di nomi, di oggetti, di personificazioni, di descrizioni, di luoghi (come nel ›Romans de carité‹); moltissimi poemi allegorici medievali sono dominati da quella che Umberto Eco ha chiamato la »vertigine della lista« (vd. Eco 2009; Jeay 2015; Biaggini/Guerin 2019). Quando le liste tendono a scomparire, come in un'opera narrativamente più complessa come il ›Tournoiement Antechrist‹, la narrazione tende a strutturarsi attorno a nuclei molto semplici e ben affermati nella tradizione epica e romanzesca come il torneo, che consente la creazione di liste meno schematiche e più articolate e che permette altresì di mettere in scena una progressione data dallo scontro e dalla vittoria del bene sul male, della saggezza sull'Anticristo.

h) *Descrizioni*. Complementare eppure distinto dalle liste è il ricorso frequente alle descrizioni; di oggetti, di elementi naturali, di caratteristiche dei personaggi. Includo in questa categoria anche l'ecriasi, che è propriamente la descrizione di un'opera d'arte e che è anch'essa frequente (nel ›Roman de la Rose‹, per esempio).

i) *Enciclopedia e insegnamento*. La maggior parte dei poemi allegorici romanzati ha un fine didattico cui talvolta si associa, nelle opere più complesse e ambiziose come la ›Rose‹ e il ›Tesoretto‹, una struttura enciclopedica. E in molte opere è possibile riscontrare, come d'altronde nella tradizione del romanzo cortese-cavalleresco, l'incidenza del nesso tra amore e conoscenza: il percorso del protagonista (come nella ›Rose‹) o il fine esplicito dell'autore eterodiegetico manifestano la volontà di stabilire un'equivalenza tra la ricerca dell'amore e un processo di crescita e di educazione morale, filosofica, scientifica (vd. in generale Lewis 1969).

l) *Storia personale e attualità*. Solo in alcune opere, come si è già precisato, il personaggio che dice ›io‹ tende a coincidere con la personalità dell'autore. È qui che affiora, perlopiù, anche la storia contemporanea. È il caso del ›Tesoretto‹, dove tali riferimenti sono del tutto espliciti (anche nella ›Rose‹ in linea di principio le due figure si sovrappongono: ma la continuazione di Jean de Meung rende totalmente scoperta la finzione); altrove, come nell'›Architrenius‹, i rimandi al presente e alla personalità dell'autore sono generalmente solo ipotetici e quasi del tutto impliciti.

#### 4. Dalla ›Commedia‹ ai ›Trionfi‹

La tradizione del poema allegorico, specie in ambito oitanico, è ampia e diversificata e non può certo essere compiutamente inclusa nelle categorie sopra elencate. Mi pare tuttavia che siano questi i caratteri più frequenti e significativi per il confronto con la ›Commedia‹. Ancor più complesso, forse, sintetizzare gli aspetti innovativi del poema dantesco, anche solo limitandosi al posto che occupa nella storia del poema allegorico medievale. Un esercizio come questo, tuttavia, mi è parso utile in senso più generale per riflettere sulle ragioni che rendono la ›Commedia‹ un'opera a tutti gli effetti rivoluzionaria. Procederò riprendendo le categorie esposte precedentemente, verificando in quale misura le innovazioni dantesche vengano recepite da Boccaccio e da Petrarca.

a) *Persona*. Dante, come aveva già fatto nella ›Vita nuova‹, sceglie l'opzione omodiegetica (quella della ›Rose‹ e del ›Tesoretto‹), all'interno della quale è possibile distinguere, dopo Contini, tra Dante ›autore‹ e ›personaggio‹, tra *auctor* e *agens*.<sup>4</sup> Questa distinzione è utile per comprendere molti aspetti strutturali dell'opera (come la possibilità, per Dante, di partecipare al dolore dei peccatori in quanto personaggio – si pensi perlomeno a Paolo e Francesca – e di condannarli in quanto autore); ma è una distinzione artificiale che non è detto fosse significativa per l'autore. Ciò che mi pare totalmente nuovo e che va ben oltre il tenue autobiografismo leggibile nel ›Tesoretto‹ è che la ›Commedia‹ sia il racconto in prima persona del viaggio fantastico di un individuo storicamente determinato, tendenzialmente sovrapponibile alla personalità di Dante Alighieri poeta fiorentino, che ha peraltro l'ambizione di rappresentare il destino di tutta l'umanità, come dichiara l'epistola a Cangrande, che ritengo dantesca (vd. Azzetta et al. 2016, p. 273–297).

Questa innovazione viene recepita sia da Boccaccio sia da Petrarca. Si pensi in particolare i sonetti proemiali dell'›Amorosa visione‹, dove compare perfino il nome dell'autore: »Giovanni è di Boccaccio da Certaldo« (I 14). L'intreccio tra io narrante e io storico è tuttavia reso meno saldo, rispetto alla ›Commedia‹, dalla quasi totale rarefazione dei riferimenti alla realtà contemporanea e alle vicende biografiche dell'autore, che soprattutto in Boccaccio sono quasi solo alluse. Diverso il discorso per i ›Trionfi‹, dove il superamento della contingenza fa parte della logica profonda dell'opera. Si può affermare però che la ›persona‹ che narra l'›Amorosa visione‹ e i ›Trionfi‹, pur coincidendo con la personalità dell'autore come nella ›Commedia‹, sia una figura più fragile e rarefatta, in fondo più simile al protagonista della ›Rose‹ e del ›Tesoretto‹. Si dà anche il caso di esplicite riprese dantesche che spezzano il legame tra narratore e protagonista: emblematico il ›Quadragesimale peregrini‹, opera di un anonimo predicatore collocabile ai primi del Quattrocento, fortemente ed esplicitamente influenzata dalla ›Commedia‹, dove il predicatore si presenta come testimone di un

viaggio ultraterreno compiuto da un angelo e da un pellegrino (vd. Delcorno 2018). Ma ritornerò alla fine su questo punto.

b) *Tempo del racconto*. La ›Commedia‹, come già il ›Tesoretto‹, abbandona vistosamente l'elemento più tipico della scrittura allegorica: l'ambientazione in sogno. In Dante, il motivo del sogno sembrerebbe essere solo un relitto, un fossile cui l'autore, forse, allude proprio per superarlo. Il protagonista si smarrisce infatti in uno stato di torpore che già gli antichi commenti spiegano come metafora di una condizione peccaminosa (come fa l'›Ottimo commento‹)<sup>5</sup> e compie un viaggio reale che a tratti, per esempio nella visione finale di Dio, ha comprensibilmente l'aspetto di un sogno, ma che un sogno non è.<sup>6</sup> Se si ritiene il ›Fiore‹ opera di Dante apparirà estremamente significativo che l'operazione più importante compiuta dell'autore sia proprio la rimozione della cornice che nel modello diretto, la ›Rose‹, presenta la narrazione come una visione in sogno (Formisano 2012, p. 3). Per il nostro discorso è comunque degno di nota che anche alcuni commentatori (come Guido da Pisa) e vari illustratori della ›Commedia‹, forse sviati dall'esemplarità della tradizione medievale, interpretino il poema come una ›visio in somnis‹ ad esempio rappresentando nella miniatura esordiale il poeta che si assopisce e che compone, sognando, l'opera.<sup>7</sup> Ad ogni modo, influenzati o meno da tali interpretazioni del poema dantesco, sia Boccaccio che Petrarca compiono da questo punto di vista un passo indietro, restando legati fortemente alla tradizione: tanto l'›Amorosa visione‹ quanto i ›Trionfi‹ sono infatti visioni in sogno del tutto sovrapponibili al ›Roman de la Rose‹. E mi pare rilevatore della dialettica tra innovazione e conservazione della tradizione e di ripresa e variazione rispetto al modello dantesco che l'›incipit‹ dei ›Trionfi‹, pur ritornando alla visione in sogno sia stilisticamente modellato sulla ›Commedia‹. Noterei in particolare il recupero, al v. 11 del ›Triumphus Cupidinis‹ I dell'espressione ›vinto dal sonno‹, mutuata dal sogno del narratore in ›Purgatorio‹ (IX 11). Recepisce invece l'innovazione dantesca il ›Quadriregio‹ di Federigo

Frezzi, che mette in scena un narratore che si ritrova magicamente in un giardino, dove gli appare Amore dando inizio al dialogo.

c) *Struttura*. La ›Commedia‹, inutile dirlo, è un viaggio, e da questo punto di vista non si discosta dalla ›Rose‹, con le ovvie differenze. Peculiare è però la circolarità della struttura narrativa: il viaggio inizia con lo smarrimento e si conclude con la visione divina dopo la quale l'autore può avviare il racconto dal principio. L'assedio, centrale nella ›Rose‹, è ormai solo un relitto che affiora nell'episodio di Dite. Oltre a ciò, la struttura è sempre precisa, pienamente spiegata e giustificata (e vd. oltre la questione del realismo).

Nell'›Amorosa visione‹ si ha invece l'impressione che gli eventi e i personaggi in scena siano legati in modo molto meno solido; più come nei romanzi cortesi e nella ›Rose‹ (o nel ›Tesoretto‹) che come nella ›Commedia‹. Il principio strutturante dell'›Amorosa visione‹ e dei ›Trionfi‹, in fondo, è il catalogo, la lista (vd. oltre), non il viaggio del protagonista. Certo, la struttura dei ›Trionfi‹ è più complessa e compiuta (al netto dei problemi filologici), benché riconducibile anch'essa allo schema del catalogo; un catalogo che implica il superamento continuo, fino all'eternità, ma che rende l'opera una lunga successione di nomi e personaggi (vd. oltre le osservazioni sul dialogo).<sup>8</sup>

d) *Luoghi*. Come si è visto, il viaggio agli inferi era già stato tentato (da Raoul de Houdenc);<sup>9</sup> e nel ›Tesoretto‹ la foresta della tradizione romanzesca era già diventata una selva. Ciò che separa la ›Commedia‹ da tutta la letteratura medievale è però essenzialmente il realismo della rappresentazione: i regni infernali sono ›reali‹ nel senso che è reale la geografia, sono reali gli spazi, le misure, i tempi, i fenomeni fisici e atmosferici. Uno dei maggiori sforzi di Dante sta infatti nell'immaginare come sarebbe l'aldilà se fosse vero, molto più che nel rappresentarlo secondo le coordinate offerte

dalla tradizione. La descrizione dell'›Inferno‹, del ›Purgatorio‹ e del ›Paradiso‹ è di conseguenza quanto di più realistico si possa reperire nella letteratura del Medioevo occidentale.

Per ragioni differenti, il realismo della ›Commedia‹ viene di fatto abbandonato nei ›Trionfi‹ e nell'›Amorosa visione‹. In Boccaccio si constata di fatto un ritorno ai luoghi tipici della tradizione allegorica medievale (il giardino, il palazzo) e una ricezione meccanica delle innovazioni dantesche. Per esempio, nella ripresa del »nobile castello« (I 59), che è chiaramente un calco usato tuttavia non in quanto sezione dotata di senso simbolico come nell'›Inferno‹ ma a mo' di luogo da raggiungere, più o meno come avrebbe fatto il poeta della ›Rose‹. Oppure nell'imitazione della porta dell'›Inferno‹, che in Boccaccio diventa un semplice muro, analogo alle molte pareti dipinte della ›Rose‹, sul quale sono scolpiti ammonimenti morali e che non ha più, come in Dante, una funzione strutturale. In Petrarca, l'abbandono del realismo della rappresentazione sembra funzionale all'idea di un viaggio in sogno ed è in fondo coerente con le scelte stilistiche e linguistiche delle opere volgari; ad ogni modo, il risultato è un ritorno a modelli più antichi della ›Commedia‹.

e) *Personaggi*. Nella ›Commedia‹ le personificazioni scompaiono del tutto, ed è forse questo l'aspetto più vistoso in ragione del quale il poema si differenzia dalla tradizione allegorica medievale. E per la stessa ragione non stupirà che Petrarca e Boccaccio rivelino ancora una volta un'attitudine diversamente conservativa. Nell'›Amorosa visione‹ ce ne sono pochissime (Fortuna, le allegorie della Fontana), forse proprio per effetto dell'esempio della ›Commedia‹. Ritornano invece prepotentemente nei ›Trionfi‹ (penso alla scena allegorica della lotta tra Laura e Amore; a Bella Accoglienza; al Sole al principio del ›Triumphus Temporis‹, e via dicendo). Da questo punto di vista, Petrarca è quindi ben più vicino al ›Roman de la Rose‹ che alla ›Commedia‹, benché sia noto il giudizio sprezzante di Petrarca sul poema francese. A conferma dell'importanza e del relativo isolamento della

scelta dantesca si può notare che le personificazioni sono anche il principio strutturante dei ›Documenti d'Amore‹ di Francesco da Barberino.

Nella ›Commedia‹, come si sa, trionfano i personaggi ›reali‹, che si tratti di figure storiche e letterarie (a partire da Virgilio) o di contemporanei e amici di Dante (da Cavalcanti a Carlo Martello). Tutti questi personaggi partecipano di norma all'azione e sono rappresentati nella loro concretezza umana e storica, benché assunti in una prospettiva allegorica o figurale. Nell'›Amorosa visione‹ i personaggi storici compaiono solo in forma di elementi di un catalogo: nel canto XII ci sono ad esempio Carlo d'Angiò e Manfredi di Svevia; Roberto d'Angiò, tra gli avari del canto XIV, è l'unico grande personaggio propriamente contemporaneo (di un certo interesse la presenza di Ezzelino da Romano: vd. Morlino 2016). Stesso discorso per i ›Trionfi‹, dove troviamo ancora Roberto d'Angiò, i Colonna e poco altro (soprattutto alcuni amici, come Lelio e Socrate). Anche per questo motivo, l'impressione generale di realismo della ›Commedia‹ si attenua nettamente nelle imitazioni di Boccaccio e Petrarca.

f) *Discorso e dialogo*. Il passaggio dalla predominanza del discorso a quello del dialogo è un altro degli aspetti maggiormente innovativi della dell'opera dantesca. Rispetto ai poemi allegorici medievali, la ›Commedia‹ assume una struttura decisamente più teatrale, o se si vuole più realistica (vd. De Ventura, 2007). Certo, ci sono ancora molti lunghi discorsi – o monologhi – di singoli personaggi (si pensi anche solo a Ugo Capeto nel XX del ›Purgatorio‹), ma un modo efficace di descrivere il poema è intenderlo come un viaggio durante il quale Dante dialoga con le anime. È la parola che domina e non la mera visione, come accadeva in quasi tutta la tradizione precedente con l'eccezione, ripeto, della ›Rose‹; e difatti il ›Fiore‹, se è di Dante, può essere ritenuto anche come la palestra in cui il poeta impara a gestire l'arte del dialogo.

Nell'›Amorosa visione‹, come nella tradizione del poema allegorico, ci sono moltissimi discorsi. Tuttavia, e da qui deriva il minor grado di realismo dell'opera rispetto alla ›Commedia‹, le battute dei personaggi sono

quasi tutte ›immaginate‹. Boccaccio dà abilmente parola ai personaggi che vede raffigurati, ma non c'è dialogo come nella ›Commedia‹, non c'è ›teatro‹ (che ci sarà invece, ovviamente, nel ›Decamerone‹). La formula fissa di Boccaccio è infatti *parea + dire* (per dire che a lui ›appare‹ che dicono qualcosa, perché sono figure dipinte). Poche le eccezioni: nel canto XXI, col dialogo delle donne di Giasone; oppure in qualche battuta di amanti, come la Deidamia del canto XXIII, Briseide nel XXIV, Deianira nel XXVI (vale a dire i discorsi delle donne abbandonate, specialità di Boccaccio). Mi spingerei anzi a dire che Boccaccio è vicino alla ›Commedia‹ forse solo davvero nel dialogo tra il protagonista e la guida nei canti centrali dell'opera. Anche nei ›Trionfi‹ il dialogo vero e proprio è molto scarso. L'avvio del ›Triumphus Cupidinis‹ II è infatti ritenuto un *unicum* nel poema (Pacca/Paolino 1996, p. 93: »vedendo in scena pochi personaggi dotati di facoltà di parola con i quali il narratore si intrattiene«); ed è di fatto un dialogo con due personaggi, Massinissa e Sofonisba, che ricalca quello con Paolo e Francesca. Ma direi che l'unico dialogo genuinamente dantesco sia quello del ›Triumphus Mortis‹ II con il fantasma di Laura; come in Boccaccio, è una replicazione dell'incontro purgatoriale. Ma per una tecnica dialogica modellata su quella della ›Commedia‹ si deve forse guardare ancora una volta, più avanti, al ›Quadriregio‹.

g) *Liste*. Nella ›Commedia‹ le liste permangono solo come relitto della tradizione. Sono certamente necessarie alla descrizione delle schiere di anime (si inizia dall'elenco dei poeti del nobile castello in ›Inferno‹, IV 88 ss., poi subito con gli altri spiriti magni ai vv. 120–140); ma di norma la lista ha la funzione di introdurre e anticipare l'entrata in scena di uno o più personaggi che prendono parola e che sono di solito i protagonisti del canto. È così a partire dall'episodio di Paolo e Francesca, usciti dalla »schiera ov'è Dido« (›Inferno‹, V 85). Eppure, proprio da questa celebre espressione si può misurare lo scarto tra la ›Commedia‹ e i modelli medievali: i personaggi della ›Commedia‹, in un certo senso, ›escono‹ dalle

schiere (cioè dalle liste) e rendono quegli elenchi così tipici della scrittura allegorica medievale un elemento non strutturale.

L'›Amorosa visione‹ e i ›Trionfi‹ scelgono anche in questo caso di allinearsi con nettezza alla tradizione del poema allegorico e di rinunciare a imitare l'innovazione della ›Commedia‹. Il poema di Boccaccio, a partire dal canto IV, consiste difatti in una lunghissima serie di elenchi di nomi (le figure dipinte sulle pareti della sala), che vengono semplicemente registrati e che non svolgono ovviamente nessun ruolo attivo nella narrazione. Persino Dante, evocato alla fine della rassegna dei »savi«, è una pura immagine che resta immobile sulle pareti dipinte. Non è diversa la scelta di Petrarca, benché sostenuta da un principio narrativo più solido e coerente; ciononostante, come nell'›Amorosa visione‹, domina il principio delle liste – pur introdotte con soluzioni narrative molto eleganti, come quando nel primo ›Triumphus Cupidinis‹ l'elenco dei vinti da Amore è narrato dalla misteriosa ombra. Inoltre, come si è appena visto, i dialoghi sono molto rari.

Le ragioni della maggiore conservatività dell'›Amorosa visione‹ e dei ›Trionfi‹ sono molteplici. Innanzitutto, c'è da tenere conto delle nuove finalità erudite di Boccaccio e Petrarca, interessati forse più a esporre e a sistematizzare il sapere ritrovato che alla narrazione e alla caratterizzazione dei personaggi. Mi spingerei a dire che in nessuna delle due opere ci sono figure memorabili come quelle della ›Commedia‹, ad eccezione di Laura. Ad ogni modo, la vertigine della lista tipica del poema allegorico medievale, superata dalla ›Commedia‹, torna a informare profondamente la struttura delle più importanti imitazioni dantesche del Trecento. La struttura a elenco è d'altronde il principio unificatore anche dei ›Documenti d'Amore‹ di Francesco da Barberino, con tutta l'originalità data dalla natura stratificata del testo e del commento.

h) *Descrizione*. Nella ›Commedia‹ la descrizione (di elementi naturali, caratteristiche fisiche dei personaggi ecc.) è quasi sempre funzionale alla narrazione o alla costruzione delle similitudini e l'ecfrasi è impiegata, per ragioni strutturali, solo lungo le cornici del Purgatorio. Coerentemente con

quanto detto finora, nei poemi di Petrarca e Boccaccio la lista prende spesso la forma della descrizione e più nello specifico dell'eccfrasi, che è peraltro, come si è visto, la ragione dominante dell'»Amorosa visione«.

i) *Enciclopedia e insegnamento*. La »Commedia« sviluppa e amplia sistematicamente la vocazione enciclopedica e didattica del poema allegorico medievale. Il viaggio del pellegrino è un percorso di acquisizione di sapere in senso molto largo, dalla conoscenza dello stato delle anime dopo la morte – che è la ragione primaria – fino alla conoscenza della fisica, dell'astronomia, della filosofia, della teologia, della storia. Il nesso tra amore e conoscenza, nella »Commedia«, è inoltre fortissimo. Questa componente si attenua molto nei »Trionfi« e nell'»Amorosa visione«, che conservano però l'idea di fondo di un viaggio tra il tempo e l'eterno che è anche processo di scoperta intellettuale (sul tempo, sulla fortuna, sulla fama, ecc.); ma si tratta di una conoscenza soprattutto filosofica, morale ed erudita (di una erudizione finissima, fondata su una visione più vasta e consapevole della classicità), che rinuncia programmaticamente a quell'intreccio di saperi che caratterizza Dante e specialmente la »Commedia«.

l) *Storia personale e attualità*. La »Commedia« sviluppa e perfeziona l'intreccio di storia personale e riferimenti all'attualità che come si è visto è già presente in alcuni rappresentanti eccellenti della tradizione del poema allegorico (specie il »Tesoretto«). Nella »Commedia«, è quasi superfluo sottolinearlo, il personaggio che dice »io« e che corrisponde all'individuo di nome Dante Alighieri si imbatte di continuo tanto nei protagonisti della storia contemporanea quanto in figure minori o sconosciute e fa continuamente riferimento all'attualità; anzi, come spiega Cacciaguida nel »Paradiso«, l'invettiva rivolta ai grandi della storia è di per sé più giusta e più efficace. Inoltre, il poema è concepito esplicitamente come la storia di un »io« individuale che rappresenta tutta l'umanità; e tale vertiginosa equivalenza è resa ancor più vivida dal processo di glorificazione di una donna storicamente esistita che assurge al ruolo di guida ultraterrena e per la

quale c'è un posto riservato tra i beati. Difatti, come si è già precisato in apertura, nella ›Commedia‹ e in generale nell'opera volgare dantesca la persona e l'io non scompaiono mai.

Nei poemi di Petrarca e Boccaccio viene ripresa solo la centralità della storia personale di un narratore che tende a coincidere con l'autore reale. Se è vero che le allusioni sono più scarse, non per questo sono meno significative; si pensi almeno alla collocazione tra gli avari del padre di Boccaccio nel canto XIV dell'›Amorosa visione‹ (vv. 40 ss.), o come quando Giovanni ammette che anche il suo peccato è l'avarizia; e soprattutto nell'introduzione della donna amata nella rappresentazione allegorica. Ma l'elemento nuovo è temperato dalla presenza di un tratto pienamente arcaico: Fiammetta coabita infatti con il Dio d'Amore, che dalla ›Commedia‹ era invece stato bandito.<sup>10</sup> In Petrarca l'imitazione dantesca è da questo punto di vista più coerente e la storia personale è posta da subito al centro della rappresentazione (fin dalla »dolce memoria di quel giorno« nel ›Triumphus Cupidinis‹, I 23). E infatti nel terzo ›Trionfo d'Amore‹, dopo la menzione dei soli personaggi ›moderni‹, intesi come ›non classici‹, compare anche la »giovinetta« Laura (›Triumphus Cupidinis‹, III 85–90). E alla fine, si sa, la protagonista è ancora Laura. Come nella ›Commedia‹, nei ›Trionfi‹ c'è anche uno stretto legame tra storia personale e profezia, a partire dal passo in cui l'ignoto amico parla al narratore del »nodo« che lo accompagnerà fino alla vecchiaia. E, come nella ›Commedia‹, nei ›Trionfi‹ è esplicita la dialettica tra vicende individuali e corruzione del mondo; in Petrarca, il protagonista non può gioire perché il secolo è ›noioso‹, privo di orgoglio e di valore.

Diventano invece più rarefatti, sia nell'›Amorosa visione‹ sia nei ›Trionfi‹, i riferimenti all'attualità (vedi quanto detto sopra a proposito dei personaggi). I protagonisti dei poemi di Boccaccio e Petrarca, si potrebbe dire, sono più simboli che individui, più *everyman* che uomini; ed è proprio l'incrinarsi della giuntura tra storia personale e attualità a rendere meno

reali, più sfuggenti, le figure di Giovanni e di Francesco rispetto al Dante della ›Commedia‹.

Non ci può essere alcun dubbio sul debito contratto dall'›Amorosa visione‹ e dai ›Trionfi‹ nei confronti della ›Commedia‹, dalla lingua al metro (vd. Calenda 2014). Meno scontato, credo, era mostrare in che misura, a partire dal dato evidente dell'imitazione e senza soffermarsi sulle qualità intrinseche e sulle specificità delle due opere, Petrarca e Boccaccio restino strettamente legati alla tradizione del poema allegorico medievale rinunciando o non riuscendo a seguire Dante nell'allontanamento, spesso radicale, da quegli stessi modelli. Partendo da posizioni diverse – il culto dantesco di Boccaccio, l'antagonismo di Petrarca – l'›Amorosa visione‹ e i ›Trionfi‹ giungono in fondo a un risultato molto simile. E questo risultato credo dipenda più dalla conservatività della tradizione del poema allegorico che dal rapporto diretto tra Boccaccio e Petrarca.

A giudicare dagli elementi che ho provato a elencare appare quindi ancor più evidente l'eccezionalità della ›Commedia‹, il cui ruolo nella storia del poema allegorico medievale, dai poemetti francesi ai ›Trionfi‹ e oltre, può essere raffigurato come una nave che solcando l'Oceano riesce a dividere con nettezza e in profondità le acque e dietro la quale, dopo il passaggio, i flutti si richiudono lasciando in superficie, per quanto ben visibile e lucente, solo una scia di schiuma. Le cose cambiano se le osserviamo da un punto di vista più generale. Come si è visto, Petrarca e Boccaccio, pur in maniera meno sistematica, ereditano la principale caratteristica distintiva della ›Commedia‹ rispetto al poema allegorico medievale: la presenza sulla scena di un personaggio che tende a coincidere con la personalità storica dell'autore. Ed è questa la ragione fondamentale per la quale il ›Tesoretto‹, opera per altri versi decisamente arcaica, è persa ad alcuni così prossima alla ›Commedia‹. Ebbene, da questo punto di vista, i ›Trionfi‹ e l'›Amorosa visione‹ si allineano a quell'idea di letteratura del tutto peculiare della tradizione italiana che ho provato a descrivere all'inizio. Solo in questo

senso, forse, l'›Amorosa visione‹ e i ›Trionfi‹ si distanziano dalla tradizione del poema allegorico medievale per seguire la scia della ›Commedia‹.

## 5. La commedia dell'io

La letteratura nazionale è simile a una specie vivente che muta, evolve e qualche volta, per puro caso, si estingue. Come una specie vivente, si evolve in modo diverso a seconda dei contesti, e avremo allora un canone letterario scolastico, un canone accademico, un canone editoriale e così via. Come in una specie vivente, ciascun individuo condivide un patrimonio genetico che si considera sostanzialmente chiuso rispetto a quello di altre specie (benché il contatto e l'ibridazione tra letterature siano quasi sempre fecondi). E il nostro patrimonio genetico è stato determinato in maniera decisiva da quello che, con un'etichetta forse antiquata ma sostanzialmente esatta, si chiama ancora il »padre della lingua e della letteratura italiana«. In questo codice genetico non c'è solo una lingua che parliamo ancora oggi (con le sue parole, immagini, metafore) e non ci sono solo dei personaggi che hanno vitalizzato per secoli la poesia, l'arte e il teatro; c'è anche un modo di porre l'autore sempre sulla scena e di consentirgli di prendere parola direttamente, di ascoltare e giudicare i personaggi o persino i lettori e soprattutto di esprimere, direttamente e senza filtri, amori, odi, sensazioni, idee. Ci si può chiedere se sia anche questa la ragione per cui la letteratura italiana si è specializzata maggiormente nei generi che esprimono l'io piuttosto che gli uomini, il singolo più che i molti (come la lirica) e per cui in Italia è stato meno decisivo, rispetto ad altre letterature nazionali – come appunto quella inglese – il ruolo del dramma e del romanzo.

Esiste una letteratura – quella di cui parlano Keats e Zadie Smith – nella quale l'io dello scrittore scompare, assume cento maschere e non pretende di narrare ciò che ha visto ai confini del Paradiso. Ma è solo una delle possibili idee di letteratura, e non è certamente quella di Dante.

## Note al testo

- 1 Per i ›Trionfi‹ faccio riferimento all'edizione Pacca, cui rimando anche per i problemi filologici (Pacca/Paolino 1996); per l'›Amorosa visione‹, ovviamente, al testo curato da Vittore Branca (Branca 1944) con la precisazione che anche io, accogliendo le conclusioni di Gonelli 2005 e Caruso 2007, ritengo estremamente debole l'ipotesi dell'esistenza della seconda redazione (testo B di Branca) e utilizzerò quindi esclusivamente il testo della cosiddetta prima redazione. Userò a riscontro anche il *Quadriregio* di Federigo Frezzi (Filippini 1914), che all'imitazione della ›Commedia‹ associa la ripresa di Petrarca e Boccaccio e può essere considerata un significativo punto di contatto fra le Tre Corone nell'ottica della storia del poema allegorico. Sul rapporto tra l'›Amorosa visione‹ e Dante, vd. Ferrara 2005; su Dante e i ›Trionfi‹, vd. Giunta 1993. E vd. anche in generale Finazzi 2014.
- 2 Su Dante e Orfeo, vd. Carrai 2012, p. 119–31, e Carrai 2020, p. 111–29.
- 3 Per una recente messa a punto sulle principali questioni interpretative e cronologiche ancora aperte rimando a Beltrami 2018. Tutte le annotazioni che seguono potrebbero essere raffinate distinguendo tra le due parti dell'opera, quella di Guillaume de Lorris e la continuazione di Jean de Meung.
- 4 C'è chi distingue tra autore reale, narratore e autore implicito (vd. Picone 1999); ma non mi pare utile moltiplicare ulteriormente gli enti, come pure è stato fatto. Santagata ha parlato invece di »arcipersonaggio« (vd. Santagata 2011, p. 9–13). Si noti che nell'›Epistola a Cangrande‹ si definisce invece *agens* l'autore della ›Commedia‹ (›Epistola XIII‹, XIV 38). Non è paragonabile l'›Architrenius‹, che è di fatto narrato in terza persona (nonostante il fatto che gli antichi lettori tendessero a leggere l'opera come il resoconto delle avventure dell'autore).
- 5 »Per queste parole si è da notare che il sonno, il quale è immagine di morte in ciò che quando l'uomo dorme non opera, da sé si prende per lo peccato, e significa la peccatrice vita [...]. E proprio exemplo pone del dormiglioso ch'è in cammino ed erralo a l'uomo ch'è in peccato; il quale peccato toglie la cognocenza della via virtuosa« (Boccardo et al. 2018, to. I p. 18, *ad* ›Inferno‹, I 10–12).
- 6 Sostiene il contrario Tavoni 2019, con argomentazioni che devono ancora essere discusse e dalle quali non si potrà tuttavia prescindere; ma vd. anche Santagata 2011, p. 32–34.
- 7 Sulle miniature, vd. Pegoretti 2019 (ma altro discorso va fatto per le rappresentazioni dei sogni del pellegrino). Così chiosa ad es. Guido da Pisa ›Inferno‹, I 11: »Hic manifeste apparet quod suas visiones in somno finxerit se vidisse, et sic confirmat dictum superius positum: ›Nel mezzo del camin di nostra vita‹« (Rinaldi/Locatin 2013, I, p. 16).

- 8 Vd. Spitzer 1976, p. 242: »Se si è lamentata la monotonia dei cataloghi dei nomi e delle enumerazioni di personaggi, si deve tuttavia considerare, tenendo conto anche della sensibilità dell'epoca, che la lunghezza dei cortei sta a dimostrare la grande potenza del trionfatore del momento, il quale tornerà ad essere assoggettato nel corteo successivo. La tecnica dell'opera deve dunque mostrare, in ciascun trionfo, il massimo dispiegamento di potenza per umiliarla in quello che segue: la vittoria finale rimane all'eternità di Dio«; e p. 243, dove si nota che nei ›Trionfi‹ »domina un principio dinamico, un incedere e un andare delle anime, nei singoli trionfi, equivalente ad una lotta fra queste schiere; in Dante, invece, le anime sono rinchiuse in *bolge*, *cerchi* ecc., e soltanto il Poeta, con le sue guide, muove lungo queste statiche prigioni d'anime«.
- 9 Non quello al Purgatorio, ovviamente; ma su questa innovazione dantesca c'è ampia bibliografia, a partire da Le Goff 1982.
- 10 Boccaccio sviluppa altrove la componente autobiografica – nella ›Fiammetta‹, nel ›Corbaccio‹, nelle ›Rime‹; però mai compiutamente come nella ›Vita nuova‹ e nella ›Commedia‹.

## Bibliografia

### Fonti primarie

- Brunetto Latini: Poesie, Stefano Carrai (a cura di), Torino 2016 (Collezione di poesia 433).
- Dante Alighieri: Il Fiore e il Detto d'Amore, Luciano Formisano (a cura di), Roma 2012 (= Nuova edizione commentata delle Opere di Dante 7/1).
- Dante Alighieri: Epistole. Egloge. Questio de aqua et terra, Luca Azzetta [et al.] (a cura di), introduz. di Andrea Mazzucchi, Roma 2016 (Nuova edizione commentata delle opere di Dante 5).
- Dino Frescobaldi: Canzoni e sonetti, Furio Brugnolo (a cura di), Torino 1984 (Collezione di poesia 187).
- Federico Frezzi: Il quadregio, Enrico Filippini (a cura di), Bari 1914 (Scrittori d'Italia).
- Francesco Petrarca: Trionfi. Rime estravaganti. Codice degli abbozzi, Vinicio Pacca/Laura Paolino (a cura di), introduzione di Marco Santagata, Milano 1996 (I meridiani).

- Giovanni Boccaccio: *Amorosa visione*, Vittore Branca (a cura di), Firenze 1944 (Autori classici e documenti di lingua. Accademia della Crusca).
- Giovanni di Altavilla: *Architrenius*, Lorenzo Carlucci/Laura Marino (a cura di), Roma 2019 (Biblioteca medievale 155).
- Guido da Pisa: *Expositiones et glose. Declaratio super Comediam Dantis*, Michele Rinaldi/Paola Locatin (a cura di), Roma 2013 (Edizione nazionale dei commenti danteschi 5).
- Huon de Mèry: *Le tournoi de l'Antéchrist (Li tornoiemenz Antecrit)*, Texte établi par Georg Wimmer; présenté, traduit et annoté par Stéphanie Orgeur, II éd. entier. rev. par S. Orgeur et J.-P. Bordier, Orléans 1995 (Medievalia, Série Textes du Moyen Âge 13).
- Jean De Meun: *Ragione, amore, fortuna* (>Roman de la rose<, vv. 4059–7230), Pietro Giovanni Beltrami (a cura di), Alessandria 2014 (Gli orsatti. Testi dell'altro medioevo 38).
- Keats, John: *Lettere sulla poesia*, Nadia Fusini (a cura di), con una nota di Antonio Prete, Milano 1992, 3. edition 2016 (Universale economica Feltrinelli; I classici).
- Li romans de Carité et Miserere du Renclus de Moiliens, poèmes de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, édition critique, accompagnée d'une introduction, de notes d'un glossaire et d'une liste de rimes par A. G. Van Hamel, 2. vols, Paris 1885 (Bibliothèque de l'École des Hautes Études 4; Section Sciences historiques et philologiques 61).
- Montale, Eugenio: *Sulla poesia*, Giorgio Zampa (a cura di), Milano 1976 (Saggi 80), p. 5–14.
- Pasolini, Pier Paolo: *Tutte le poesie*, Walter Siti (a cura e con uno scritto di), saggio introduttivo di Fernando Bandini, Cronologia a cura di Nico Naldini, Milano 2003 (I meridiani).
- The Songe d'Enfer of Raoul de Houdenc. An Edition Based on All the Extant Manuscripts, Madelyn Timmel Mihm (a cura di), Tübingen 1984 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 190).

### Fonti secondarie

- Azzetta, Luca/Mazzucchi Andrea (a cura di): *Boccaccio editore e interprete di Dante. Atti del Convegno Internazionale di Roma (28–30 ottobre 2013)*, Roma 2014 (Pubblicazioni del >Centro Pio Rajna<. Sezione 1, Studi e saggi 22).
- Balthasar, Hans Urs von: >Gloria<. Una estetica teologica, vol. III: *Stili laicali*. Dante, Giovanni della Croce, Pascal, Hamam, Solov'ëv, Hopkins, Péguy, Milano 1986.
- Beltrami, Pietro G.: *I due autori del >Roman de la Rose<*, in: *Studi mediolatini e volgari* 64 (2018), p. 55–116.

- Biaggini, Olivier/ Guérin, Philippe (a cura di): *Entre les choses et les mots. Usages et prestiges des listes (espace roman, XVI<sup>e</sup>–XXI<sup>e</sup> siècles)*. Sous la direction de Olivier Biaggini et Philippe Guérin, Paris 2019.
- Boccardo, Giovanni Battista [et al.] (a cura di): *Ottimo commento alla ›Commedia‹*, Roma 2018 (Edizione nazionale dei commenti danteschi 6).
- Calenda, Corrado: *La terza rima tra Dante e Boccaccio*, in: *Azzetta/Mazzucchi 2014*, p. 293–308.
- Canettieri, Paolo: ›Il Fiore‹ (e il ›Detto d'Amore‹), in: Rea, Roberto/Steinberg, Justin (a cura di): *Dante*, Roma 2020 (Studi superiori 1205; Letteratura italiana), p. 179–96.
- Carrai, Stefano: *Dante e l'antico: l'emulazione dei classici nella ›Commedia‹*, Firenze 2012 (Archivio romanzo 22).
- Carrai, Stefano: *Il primo libro di Dante. Un'idea della ›Vita nova‹*, Pisa 2020.
- Caruso, Carlo: *L'edizione Branca dell'›Amorosa visione‹ (1944) e la nuova filologia*, in: *The Italianist, Special Supplement 27 (2007)*, p. 28–48.
- Curtius, Ernst Robert: *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Firenze 1992 (Classici, Nuova Italia 1).
- Delcorno, Pietro: *Un pellegrinaggio nell'inferno dantesco: il ›Quadragesimale peregrini cum angelo‹*, in: Mascherpa, Giuseppe/Strinna, Giovanni (a cura di): *Predicatori, mercanti, pellegrini. L'Occidente medievale e lo sguardo letterario sull'Altro tra l'Europa e il Levante*, Mantova 2018, p. 219–50.
- De Robertis, Domenico: *Il Canzoniere escorialense e la tradizione ›veneziana‹ delle rime dello stil novo*, Torino 1954 (Giornale storico della letteratura italiana 27).
- De Ventura, Paolo: *Dramma e dialogo nella ›Commedia‹ di Dante. Il linguaggio della mimesi per un resoconto dall'aldilà*, Napoli 2007 (Letterature 69).
- Eco, Umberto: *Vertigine della lista*, Milano 2009.
- Ferrara, Chiara: *Dante in Boccaccio. Memoria dantesca nell'›Amorosa visione‹*, in: *Bollettino di Italianistica*, 2 (2005), n.s., p. 15–68.
- Ferrucci, Franco: *›L'assedio e il ritorno‹*, Milano 1974 (Nuovi saggi italiani/Bompiani 14).
- Finazzi, Silvia: *Presenze di Dante nel Boccaccio volgare*, in: *Azzetta/Mazzucchi 2014*, p. 329–348.
- Gallé, Hélène/Quéruef, Danielle: *La forêt dans la littérature médiévale*, in: *La forêt au Moyen Âge, sous la direction de Sylvie Bépoix et Hervé Richard*, Paris 2019, p. 25–84.
- Gennaro, Accursio/Bucolo, Giusy: *Psicologia del profondo. Modelli e tecniche di psicoterapia psicodinamica*, Milano 2007 (Psicologia 11).
- Giunta, Claudio: *Memoria di Dante nei ›Trionfi‹*, in: *Rivista di letteratura italiana* 11 (1993), p. 411–52.

- Gonelli, Lida Maria: *Esercizi di bibliografia testuale sulla ›princeps‹ dell'›Amorosa visione‹ (1521)*, in: *Filologia italiana* 2 (2005), p. 147–60.
- Grimaldi, Marco: *Allegoria in versi. Un'idea della poesia dei trovatori*, Bologna 2012 (Istituto italiano per gli studi storici 62).
- Grimaldi, Marco: *Dante, nostro contemporaneo. Perché leggere ancora la ›Commedia‹*, Roma 2017 (Irruzioni).
- Huss, Bernhard/Tavoni, Mirko (a cura di): *Dante e la dimensione visionaria tra Medioevo e prima età moderna*, Ravenna 2019 (Memoria del tempo 64).
- Jauss, Hans Robert: *Alterità e modernità della letteratura medievale*, presentazione di Cesare Segre, Torino 1989 (Nuova cultura 10).
- Jéay, Madeleine: *Poétique de la nomination dans la lyrique médiévale. ›Mult volentiers me numerai‹*, Paris 2015 (Recherches littéraires médiévales 18; Le lyrisme de la fin du Moyen Âge 4).
- Jung, Marc-René: *Études sur le poème allégorique en France au Moyen Âge*, Berne 1971 (Romanica Helvetica 82).
- Ledda, Giuseppe: *Dante e la tradizione delle visioni medievali*, in: Picone, Michelangelo (a cura di): *Le tre Corone. Modelli e antimodelli della ›Commedia‹*, presentazione di Alberto Cassani, Ravenna 2008 (Lecture classensi 37), p. 119–142.
- Ledda, Giuseppe: *Modelli biblici nella ›Commedia‹: Dante e san Paolo*, in: Id. (a cura di): *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante*, Ravenna 2011 (Quaderni della Sezione Studi e Ricerche), p. 179–216.
- Le Goff, Jacques: *La nascita del Purgatorio*, Torino 1982 (ed. or. 1981; Biblioteca di cultura storica 147).
- Lewis, C. S.: *L'allegoria d'amore. Saggio sulla tradizione medievale*, Torino 1969 (ed. or. 1936).
- Maffia Scariati, Irene: *Dal ›Tresor‹ al ›Tesoretto‹. Saggi su Brunetto Latini e i suoi fiancheggiatori*, Roma 2010 (Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche 570).
- Maldina, Nicolò: *In pro del mondo. Dante, la predicazione e i generi della letteratura religiosa medievale*, Salerno 2017 (La navicella dell'ingegno 6).
- Morlino, Luca: *Ezzelino da Romano, Boccaccio e le chiose dantesche*, in: Zamponi, Stefano (a cura di): *Intorno a Boccaccio, Boccaccio e dintorni* 2015, Firenze 2016 (Studi e saggi 155), p. 27–37.
- Pegoretti, Anna: *›Visio‹ e ›fictio‹ nelle antiche illustrazioni della ›Commedia‹: per una rivalutazione dei danti dormienti*, in: Huss/Tavoni 2019, p. 121–40.
- Picone, Michelangelo: *Dante come autore/narratore della ›Commedia‹*, in: *Nuova Rivista di Letteratura Italiana* 2/1 (1999) p. 9–26.
- Santagata, Marco: *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Bologna 2011.
- Smith, Zadie.: *L'io che non sono io [The I Who That Is Not Me]*, in: Ead.: *Feel Free. idee, visioni, ricordi*, Roma 2018 (Bigsur 32), p. 235–252.

- Spitzer, Leo: La struttura dei ›Trionfi‹ di Petrarca, in: Scarpati, Claudio (a cura di): Leo Spitzer, Studi italiani, Milano 1976 (Letteratura e cultura dell'Italia unita 4), p. 240–250.
- Strubel, Armand: ›Grant senefiance a‹. Allégories et littérature au Moyen Âge, Paris 2002 (Moyen Âge. Outils de synthèse 2).
- Tavoni, Mirko: L'Inferno sognato, la telepatia di Virgilio e gli antefatti danteschi della ›Commedia‹ come visione in sogno, in: Huss/Tavoni (2019), p. 97–119.
- Weil, Simone: ›La persona e il sacro‹ [1943], Concetta Sala, Maria/Gaeta, Giancarlo (a cura di), Milano 2012 (Biblioteca minima [Adelphi] 55).

### **Indirizzo dell'autore:**

Marco Grimaldi  
Sapienza - Università di Roma  
Dipartimento di Lettere e Culture Moderne  
P.le Aldo Moro, 5  
00185 Roma  
e-mail: [marco.grimaldi@uniroma1.it](mailto:marco.grimaldi@uniroma1.it)



*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.O<sup>2</sup> M: un rêve musical, un poème, une BD.<sup>1</sup> 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><sup>2</sup> (avant 1474 selon Arlima; 1450–55 selon E. Cayley<sup>3</sup>), 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»<sup>4</sup> (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.<sup>5</sup>

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 adoubée comme héros d'un récit rapporté à la troisième personne.<sup>6</sup> «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<sup>ère</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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*<sup>7</sup>. 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:<sup>8</sup>

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.<sup>9</sup>

<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»<sup>10</sup> (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<sup>[1]</sup>), 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<sup>ère</sup> 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 femenyne* (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.<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup> 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»<sup>14</sup>? 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.<sup>15</sup> L'association dans plusieurs manuscrits à des textes d'Alain Chartier dont «La Belle dame sans merci»<sup>16</sup> ou appartenant au débat suscité<sup>17</sup> 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, simplement<sup>18</sup>, 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*<sup>19</sup> 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.<sup>20</sup>

## **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 de 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*-prêcher, 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*<sup>21</sup>: 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<sup>ère</sup> 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<sup>ère</sup> 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'oisiveté,  
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»<sup>22</sup> 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*<sup>23</sup>, 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<sup>ère</sup> 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<sup>e</sup> ou du 1<sup>er</sup> 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 trouvée 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 prophécie 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<sup>e</sup> 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 v<sup>24</sup>). Un seul autre manuscrit

présente cette énigme selon Tilander: Bnf fr 1297 (169 r<sup>25</sup>) (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. Chassant<sup>26</sup> 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). [...]*<sup>27</sup>

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 clerc<sup>28</sup> 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 desclairri 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<sup>e</sup> 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.<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup>

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 [...]»<sup>31</sup>

«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)<sup>32</sup> 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)<sup>33</sup>, 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)<sup>34</sup> 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»<sup>35</sup> observé par J. Cerquiglini dans le lyrisme développé à partir de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle et il participe du «montage polyphonique»<sup>36</sup>:

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<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 immortalitate 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<sup>e</sup> 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.

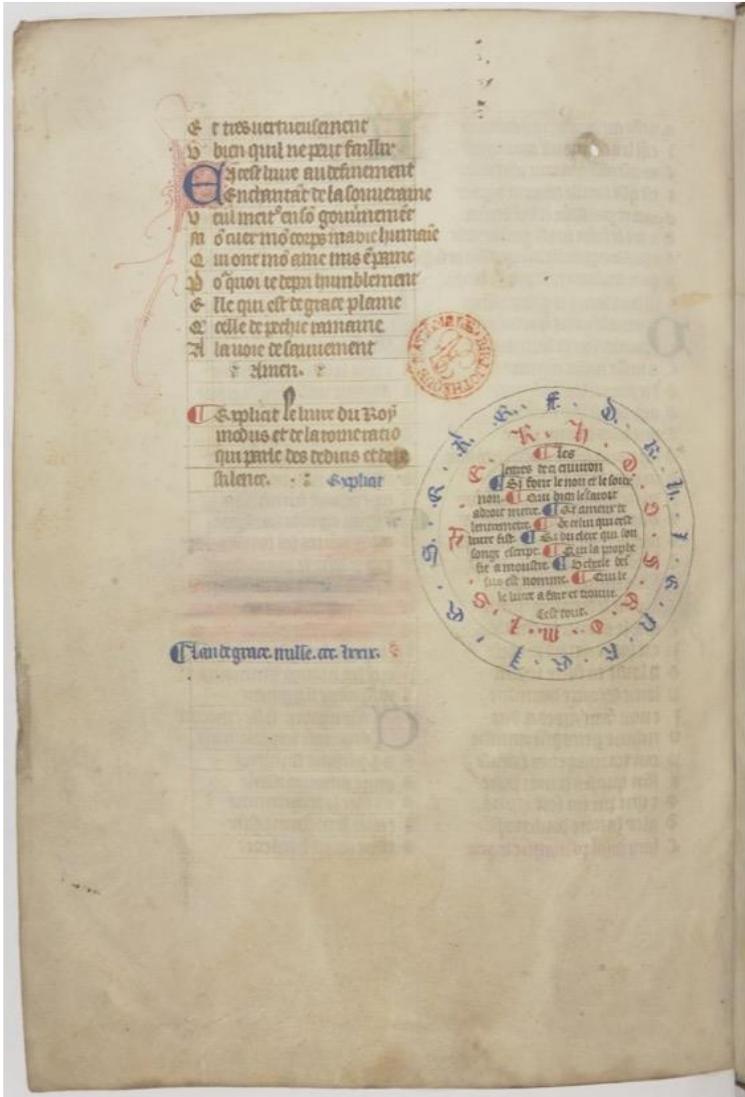
### Adresse de l'auteure

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

## Figures

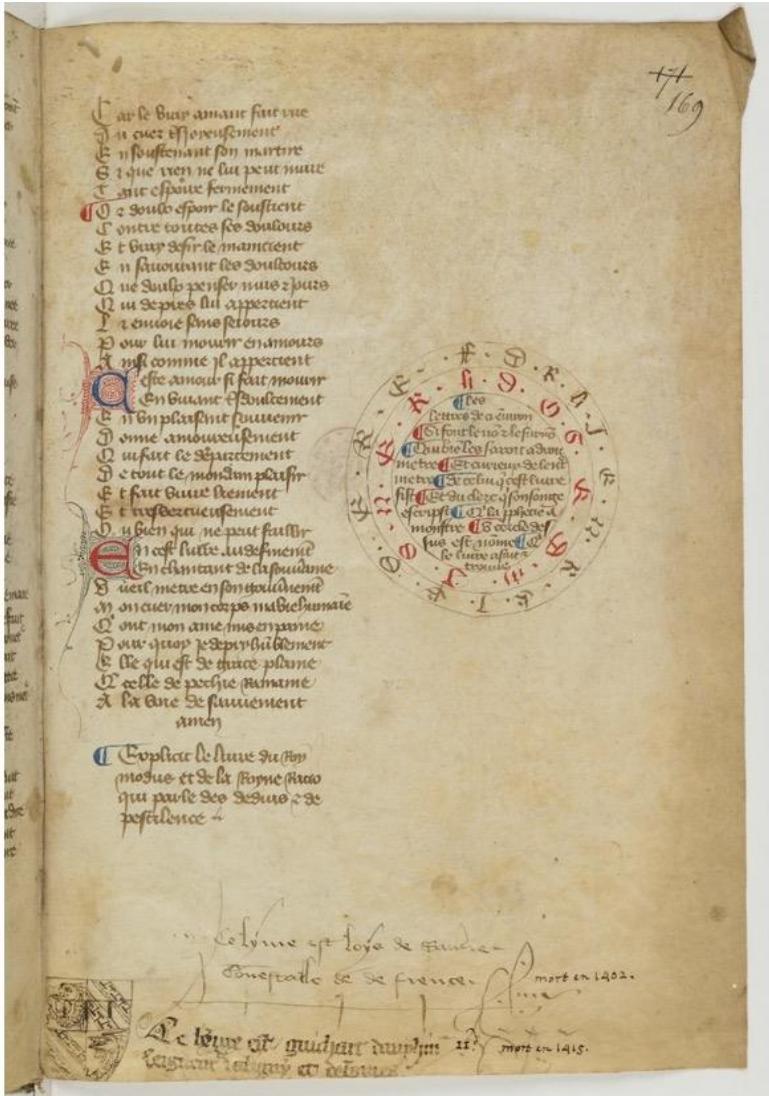
<p><b>je-cadre</b> : plan de la narration principale <b>je frontaliers</b> (instances de l'auteur) <b>je seconds et enchâssés</b> point de vue neutre : absence de P1</p> <p><b>140-141 Je-cadre : le prologue</b></p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"><p>142-229 Effacement de P1 au profit 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><b>230- 235 Je-cadre :</b> <b>la vision enchâssée</b> <b>le réveil</b> <b>la quête du sens</b></p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"><p>236-241 relais par un je2 (1<sup>er</sup> clerc)= je herméneute glose des éléments du rêve, glose astronomique et prophétique transition : 242-243 je3 (2<sup>e</sup> clerc) cité par le je2 (1<sup>er</sup> clerc) au style direct ou je2 (1<sup>er</sup> clerc) glosant le texte du 2<sup>e</sup> clerc (prophétie des 3 arbres) ?</p></div> <p><b>244 Je-cadre : mention du serment demandé par le clerc de ne pas révéler sa pronostication avant sa mort</b> <b>245-247 « desclaration de ce que il me dist »</b> =je-cadre rendant compte au style indirect de la glose du 1<sup>er</sup> clerc détaillant la glose de la prophétie de l'arbre (le 1<sup>er</sup> clerc= il herméneute)</p> <p><b>248-256 Je-cadre glosant après coup l'ensemble des prophéties</b> 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 12399

Fig. 2. «Le Songe de Pestilence». BnF fr 12399 f. 177v. Explicit



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



*Mireille Demaules*

## Le songe-cadre à la première personne: un format multivalent?

*Abstract.* The study of the «Dit de la Panthere» by Nicole de Margival and of the «Voie d'Humilité» by Rutebeuf shows that the dream-frame is a rhetorical mould, adaptable to very different narrative contexts. After studying the difference of inspiration of the two dits, it is shown that they are linked to the «Roman de la Rose» by intertextuality reports. Formulated at the first person, they use the same rhetorical pattern, the same processes of allegorical writing and promote the author in the margins of the narrative. The dream-frame is a plastic form, whose success can be explained by its ability to cut across the literary genres, to teach covertly the most various knowledge, and to create images that reveal the visionary powers of the artist.

Au XIII<sup>e</sup> siècle, avec le «Songe d'Enfer», composé par Raoul de Houdenc vers 1210–1215, apparaît en langue vulgaire la forme du songe-cadre, qui enchâsse à l'intérieur des bornes de l'endormissement et du réveil du narrateur, une fiction allégorique présentée comme un rêve. Écrits en langue vernaculaire, à la première personne, les récits qui adoptent le cadre du songe mettent en scène des personnifications du monde courtois ou moral, avec lesquelles dialogue le narrateur, qui prétend transcrire une expérience personnelle.

La forme du songe-cadre, et notamment ses frontières marquant l'entrée en songe et le réveil du narrateur, a été bien étudiée par Pierre-Yves Badel.<sup>1</sup> De même, certaines études, telle celle de Christiane Marchello-Nizia (cf. 1981; 1985) sur le songe politique, ou celle de Fabienne Pomel (cf. 2001)

sur les songes-cadres religieux, ont dégagé l'unité formelle et thématique d'œuvres que l'on classe commodément dans la littérature didactique.

À partir des acquis de ces travaux décisifs, nous voudrions montrer comment l'artifice formel du songe-cadre fournit un ensemble d'outils rhétoriques susceptibles de s'adapter à des contextes narratifs les plus divers, en examinant deux dits relevant de registres radicalement différents. L'un, courtois, le <Dit de la Panthère> de Nicole de Margival,<sup>2</sup> composé à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle ou au début du XIV<sup>e</sup> siècle, relate sous une forme allégorique l'*inamoramento* du narrateur, tandis que l'autre, la <Voie d'Humilité>,<sup>3</sup> encore intitulée la <Voie de Paradis>, poème écrit par Rutebeuf, entre 1261 et 1265, rapporte sur un mode édifiant, le pèlerinage allégorique d'un narrateur soucieux de faire son salut.

Si différents soient-ils par leur tonalité et leur visée didactique, ces deux dits utilisent un même patron et recourent à des procédés d'écriture communs, qui unifient les contenus les plus divers autour d'un <je> ambigu. Nous verrons que le songe-cadre a constitué une forme très plastique, qui autorisait toutes les transfigurations de genre et de sens.

## 1. Deux dits d'inspiration différente

Les deux poèmes que nous avons retenus appartiennent au genre du <dit>, qui, selon Jacqueline Cerquiglini-Toulet (cf. 1980; 1988), ne se laisse pas définir par sa matière, très diverse, mais par trois constantes formelles. Tout d'abord, le dit joue sur la discontinuité, dont l'effet esthétique peut être produit par l'insertion de pièces lyriques ou l'énumération de personifications, de lieux et de discours. Ensuite, le dit relève d'une énonciation en <je> et d'une temporalité présente, même si un récit au passé est enchâssé. Enfin, le <je> référant à un clerc-écrivain, le dit enseigne. Ces trois critères définitoires établissent de fait des coïncidences poétiques entre nos deux poèmes, si dissemblables soient-ils par leur ton et leur sujet. Unis, ils le sont également par le recours à la fiction du songe-cadre et le rapport

d'intertextualité qu'ils entretiennent au «Roman de la Rose», dans le sillage duquel ils se situent.

### 1.1. Le «Dit de la Panthère» de Nicole de Margival: un récit courtois

Dans le «Dit de la Panthère», qui fait 2672 vers, le narrateur amoureux s'endort et rêve qu'il est emporté par deux oiseaux dans une contrée foisonnante d'animaux divers. À l'entrée d'une vallée, il voit apparaître une merveilleuse panthère multicolore: le dieu d'Amour lui révèle qu'elle symbolise la dame et lui conseille, ainsi que Vénus, de lui déclarer son amour sous la forme d'un poème. Dans son rêve, il s'endort à nouveau, et rêve que la dame refuse le poème et l'anneau de Vénus qu'il y avait inséré. Il se réveille effrayé, et Amour ne voit d'autre solution que de l'envoyer dans la demeure de Fortune. Là, il est rejoint finalement par la belle panthère qui lui accorde sa merci. C'est alors que le guet corne l'aube, et que se réveille le poète. Il se remémore son rêve et, en l'analysant, constate qu'il est en tout point vrai, si ce n'est que la dame ne lui a pas accordé sa merci. Il décide alors d'implorer sa pitié en composant des chansons qui forment une coda lyrique.

L'inspiration courtoise du récit transperce dans l'argument narratif qui est la quête de la merci de la dame, mais aussi dans l'insertion de pièces lyriques à l'intérieur même du poème. En effet, le poème enchâsse huit citations ou pièces lyriques d'Adam de la Halle,<sup>4</sup> ainsi que onze pièces de l'auteur, Nicole de Margival,<sup>5</sup> en majorité des chansons à refrain (virelai, rondeaux, ballades), qui laissent place pour la dernière d'entre elles à un majestueux chant royal. La disposition de ces poésies est artistiquement concertée: à l'intérieur du rêve, sont insérées presque toutes les pièces d'Adam de la Halle, avec trois dits attribués respectivement au rêveur-narrateur, à Vénus et au dieu d'amour. Dans la coda lyrique, toutes les pièces sont de l'auteur à l'exception d'une strophe d'Adam de la Halle. Cette disposition indique bien que le lyrisme, qui part d'une parole empruntée au début, devient poésie personnelle à la fin de l'œuvre. Le narrateur accède à une identité affirmée de poète. En outre, par leur enchaînement, les pièces

de la coda lyrique dessinent la ligne narrative d'une histoire d'amour, qui va de la rencontre jusqu'à la prière à la bien-aimée, en passant par l'expression des souffrances de l'amant. Associant étroitement lyrisme et récit, l'écriture est alors marquée par l'hybridité des registres. Les personnalités qui se meuvent dans le récit sont l'incarnation des termes du vocabulaire des chansons courtoises: à côté des personnages mythologiques tels qu'Amour ou Vénus, apparaissent en adjuvants à l'amant Pitié, Espérance, Souvenir ou encore Merci, tandis que parmi les opposants, on relève Fortune ou Meseür. Traditionnel, le discours du narrateur active des *topoi* des chansons courtoises, comme la dénonciation des *losengiers*. La prégnance du lyrisme confère à ce dit une progression lente voire stagnante, l'action étant immobilisée au bénéfice de l'expression personnelle des sentiments ou du commentaire amoureux.

### 1.2. La «Voie d'Humilité» de Rutebeuf: un dit religieux

Loin de l'idéal courtois, le poème de Rutebeuf relate en 900 vers un songe à vocation spirituelle et religieuse. Le rêve du narrateur prend place à la mi-mars, au moment du Carême, et il relate sous forme allégorique la conversion d'un narrateur désireux de faire son salut. En rêve, il se voit transformé en pèlerin qui se met en route pour le Paradis. Il s'engage sur un chemin étroit où il voit une foule rebrousser chemin. Arrivé à une bifurcation, il se trouve devant deux chemins: à gauche s'ouvre un chemin large et aisé, mais qui mène à une impasse où les diables attendent les voyageurs. Il s'engage sur le chemin de droite qui le conduit à la Cité de Pénitence, où il est hébergé par Pitié et Charité. Pitié explique à son hôte les deux parcours possibles qui l'attendent. La description de la voie des vices lui permet d'évoquer tour à tour Orgueil, Avarice, Colère, Envie, Acédie, Gloutonnerie et Luxure, qui correspondent au septénaire des péchés capitaux, établi par Grégoire le Grand (cf. Casagrande/Vecchio 2009). Il décrit ensuite la voie des vertus, évoquant alors, selon le schéma oppositif de la psychomachie, des vertus directement opposées aux vices précédemment décrits, à savoir

Humilité, Largesse, Débonnairété, Charité, Prouesse, Abstinence et Chasteté. Pour finir, il présente la Cité de Repentance, où arrivera le pèlerin à la fin du mois de mai. Si le récit ne raconte pas à proprement parler un voyage métaphysique dans l'au-delà, car le pèlerin ne visite pas les lieux auxquels l'âme est destinée après la mort, il se présente comme un récit de conversion, qui propose un modèle spirituel, destiné à un lecteur soucieux d'œuvrer pour son salut. L'insertion du récit de songe dans un temps liturgique, qui débute au Carême (v. 73–74), évoque la grande confession de Pâques à la Cité de Repentance (v. 856–858), et mentionne pour finir la Pentecôte (v. 883), donne au parcours du pèlerin une signification pénitentielle.

Mais si l'œuvre littéraire se met au service de prescriptions religieuses et prône des pratiques dévotionnelles telle que la confession, elle trahit cependant la visée polémique, familière aux écrits de Rutebeuf. En effet, elle s'inscrit aussi dans les querelles institutionnelles de l'Église, en dénonçant les prélats opportunistes («Voie d'Humilité», v. 189–192) et les ordres mendiants (v. 167–176, v. 790–808), et en faisant au contraire l'éloge des Victorins qui ont accordé protection à Rutebeuf (v. 726–729). Le poème fourmille d'allusions à l'actualité et aux polémiques de son temps. De fait, le discours de Pitié tient à la fois du sermon du prédicateur et de la diatribe du polémiste.

### 1.3. Un même modèle: le «Roman de la Rose»

Si l'on faisait un schéma arborescent, il apparaîtrait qu'en dépit de leur radicale différence, les deux poèmes examinés dérivent du «Roman de la Rose», et sont unis à ce même modèle par des rapports d'intertextualité, qui vont de l'admiration à la subversion (cf. Samoyault 2013, p. 98–104). Le «Dit de la Panthère» est un récit courtois, qui apparaît comme un texte suiveur du «Roman de la Rose» de Guillaume de Lorris. La rose entourée d'orties et de chardons aigus a été remplacée par une panthère colorée, cachée dans un val rempli d'orties et de ronces qui en défendent l'approche.<sup>6</sup> De manière plus ambiguë, la «Voie d'Humilité» se présente comme un poème

à la fois suiveur et en rupture par rapport au modèle. Il est suiveur en ce que l'énumération des vices et leur description est redevable de la description des vices et des maux qui ornent les murs du jardin de Déduit, et dont l'homme doit être purifié s'il veut entrer dans le monde de l'amour. Mais il subvertit le modèle et il en détourne les signes. Ainsi la reverdie du prologue écarte le motif du rossignol attendu pour lui substituer, sur un mode humoristique, celui de la vermine qui sort de terre au mois de mars:

Mei mars tout droit, en ce termine  
Que de souz terre ist la vermine  
Ou ele at tout l'iver estei  
Si s'esjoïst contre l'estei [...]  
(«Voie d'Humilité», v. 1-4)

Juste à la mi-mars, au moment / où les bestioles sortent de terre / elles y sont restées tout l'hiver, / la venue de l'été les réjouit [...]

Transférée du «Roman de la Rose» à la «Voie d'Humilité», la personnification de Bel Accueil est utilisée dans le rôle de portier de la maison de Luxure<sup>7</sup> et non plus dans celui d'intermédiaire timide de l'amant auprès de la dame. Ces pratiques intertextuelles de transformation ou d'imitation mettent bien en exergue l'existence d'un patron commun, qui permet des variations structurelles.

## 2. Des procédés communs, un même patron

### 2.1. Un cadre narratif commun

Le patron narratif commun est fourni par le songe-cadre qui apporte des invariants textuels. Les circonstances du songe sont posées à l'orée du récit de rêve, avec presque toujours, une indication de saison (le temps de la moisson pour la «Panthère», le temps des semences pour la «Voie d'Humilité») et une formule qui marque un seuil entre la réalité et l'univers subjectif du rêve, telle que «songier un songe», «estre avis que»:

En cele nuit me fu avis  
Que je fui par oisiaus ravis  
Et portez en une forest [...]  
(«Dit de la Panthère», v. 55–57)

(Cette nuit-là j'eus l'impression / d'être ravi par des oiseaux / et transporté dans une forêt.)

En dormant .I. songe sonja;  
Or oeiz ce que il sonja [...]  
[...]  
En sonjant, escharpe et bourdon  
Prist Rutebuéz, et si s'esmuet.  
(«Voie d'Humilité», v. 23–24; 26–27)

En dormant, il fit un songe: / Écoutez donc ce qu'il songea [...] En rêve il prenait écharpe et bourdon, Rutebeuf, et se mettait en route.

Traditionnellement le récit de rêve est toujours précédé d'une déclaration de la vérité du rêve, adressée au lecteur-auditeur, sous la forme d'une vérité générale dans la «Panthère»:

Seignor, j'ai oÿ des m'enfance  
Que songes ont bien demoustrance,  
Aucune fois, de verité.  
(«Dit de la Panthère», v. 41–43)

Seigneurs, j'ai entendu dire dès mon enfance, / que les songes sont bien révélateurs, / parfois de quelque vérité.

ou de la dénégation humoristique dans la «Voie d'Humilité»:

Or oeiz ce que il sonja,  
Que pas dou songe ne bourdon.  
(«Voie d'Humilité», v. 24–25)

Écoutez donc ce qu'il songea, / car nous ne vous disons pas de bourdes au sujet de ce rêve.

Une fois ces préliminaires exécutés, l'entrée en rêve s'effectue par un transport de l'esprit dans un ailleurs, bien différencié du lieu de l'endormissement: la forêt enchantée où se trouve la belle panthère ou la voie qui mène

au Paradis. Enfin, la conclusion ramène le rêveur dans la réalité extra-diégétique. C'est ainsi le son du guetteur cornant l'aube qui tire de son sommeil le rêveur du «Dit de la Panthère».

A tant la guete, sans sejour,  
Qui assez près ert de m'oreille,  
Corne le jour, et je m'esveille.  
(«Dit de la Panthère», v. 2186–2188)

Alors le guetteur, sans plus attendre, / qui était assez près de mon oreille, /  
corne le jour, et je m'éveille.

Probablement inachevée, la «Voie d'Humilité» nous prive de la clôture du rêve, ce qui laisse en suspens le destin du rêveur. Les formules d'introduction et de conclusion ont la propriété d'isoler le rêve de la réalité, mais aussi de marquer le va-et-vient entre l'écriture narrative du cadre et l'écriture symbolique du songe.<sup>8</sup>

## 2.2. Le socle commun de l'écriture allégorique

L'écriture allégorique constitue également le socle commun de ces récits, quel que soit le registre adopté. L'errance du rêveur est vectorisée par une quête — quête de la panthère, ou quête du salut — organisée selon un itinéraire. Dans les songes-cadres l'allégorie est spatialisée et structurée par la mention d'éléments clés du décor tel que le chemin, le carrefour dans la «Voie d'Humilité», l'opposition binaire de la gauche ou de la droite. Figures et lieux jalonnent l'itinéraire qui se dynamise au gré des haltes et des rencontres (cf. Pomel 2001, p. 477–480, 566–567; Strubel 1989, p. 171–176). D'une certaine manière, le décor allégorique du songe-cadre ne diffère guère de celui du roman de chevalerie. Il en reprend des éléments constitutifs, tels que la forêt ou la demeure de l'hôte, le château, la maison, pour les re-sémantiser en fonction du registre du texte.

Ainsi dans le «Dit de la Panthère» le paysage du début du rêve, la forêt où surgissent la belle panthère, puis le cortège musical du dieu d'Amour, correspond à l'espace aventureux des romans chevaleresques. Mais cet

espace riche en perceptions sensorielles va peu à peu s'épurer, pour devenir plus abstrait. Dans la «Voie d'Humilité», l'espace du songe apparaît de prime abord labyrinthique avec l'impasse du mauvais chemin, mais il s'organise progressivement selon l'opposition binaire du bien et du mal, des vices et des vertus, et l'itinéraire annoncé du rêveur aboutit à la Cité de Repentance. Dans les deux poèmes, le récit de l'itinéraire est interrompu par la description et la glose herméneutique des demeures de personnifications, qui font office de haltes pour le rêveur et constituent autant de microcosmes isolés. Ce *topos* réinvestit alors la description des palais de l'Autre monde, si caractéristique du genre romanesque. Ainsi, le «Dit de la Panthère» décrit longuement l'architecture de la demeure de Fortune, qui, dressée sur un promontoire de glace, comporte deux parties, que visitera le rêveur: l'une noble et garnie de tous biens, appelée Prospérité et gardée par Eür, et l'autre où réside Meseür, ouverte à tous les vents, désertée et délabrée, dénommée Adversité («Dit de la Panthère», v. 1958–1994). Dans la «Voie d'Humilité», la description des demeures où résident chacun des vices ou des vertus transfigure sur un mode grinçant les palais merveilleux du roman chevaleresque. Construite sur le modèle d'un vaste piège, la demeure d'Avarice, par exemple, couverte d'une grande pierre d'aimant, sans doute pour attirer les métaux, possède des issues parcimonieuses, faites pour happer en douceur et enserrer tout ce qui y pénètre («Voie d'Humilité», v. 212–224).

Dans cet espace, les personnifications, comme encadrées par le décor architectural qui les emblématise, occupent des fonctions d'hospitalité ou de conseil, à la manière des ermites ou des «preudomes» dans les romans de chevalerie. *Grosso modo*, dans ce type de récit, les personnifications se répartissent en trois catégories: celle des guides, tels Amour, Vénus, ou Pitié, qui prodiguent un enseignement et des conseils, mais ne participent pas à l'action, celle des adjuvants et enfin celle des opposants, ce qui recoupe les différents actants des romans de chevalerie. Dans les deux récits, l'écriture allégorique, qui réutilise et réécrit des topiques et des schémas actanciels

du roman chevaleresque et de la lyrique courtoise en leur donnant une signification morale, est appelée par la fiction du songe. Par sa capacité à représenter une signification *in absentia*, elle en constitue le langage symbolique, qui, au-delà des différences de registre, unifie la forme mystérieuse de ces fictions oniriques.

### 2.3. Ambiguïté du sujet, valorisation emblématique de l'auteur

Si le cadre du rêve impose un régime spécifique de l'écriture, il instaure également par le passage de la veille au sommeil qu'il suppose, une démultiplication du «je», pronom qui sert d'indice définitoire de ce type de récit. Dans les marges du rêve, au moment où se construit le cadre, l'écriture distingue très nettement, par des décalages temporels et des pronoms personnels, l'auteur et le rêveur qui laisse bientôt place à l'intérieur du rêve au personnage rêvé. La première personne est investie tour à tour par chacune de ces instances, puis par les personnifications qui prendront la parole dans les prosopopées. Ces différents référents apparaissent clairement dans le prologue du «Dit de la Panthère»:

Seignor, j'ai oÿ des m'enfance  
Que songes ont bien demoustrance,  
Aucune fois, de verité.  
Por ce mes mos ay recité,  
Que voloir de dire un songe ai;  
N'a pas gramment que le sonjay.  
Une nuit, en temps de moissons,  
Estoie en mon lit a Soissons,  
[...]  
En cele nuit me fu avis  
Que je fui par oisiaus ravis  
Et portez en une forest [...]  
(«Dit de la Panthère», v. 41–48, 55–57)

Seigneurs, j'ai entendu dire depuis mon enfance, / que les songes sont bien révélateurs, / parfois, de quelque vérité. / J'ai rappelé cette sentence, / car je veux raconter un songe ; / je l'ai fait il y a peu. / Une nuit, au temps des

moissons, / j'étais dans mon lit à Soissons, / [...] Durant cette nuit, j'eus l'impression / d'être enlevé par des oiseaux / et transporté dans une forêt.

La mise en perspective temporelle instaure un glissement entre l'auteur qui s'adresse à son public dans le présent de l'écriture, le dormeur-rêveur qui a fait naguère l'expérience du rêve à Soissons, et le personnage rêvé qui se trouve détaché du dormeur et transporté dans la merveilleuse forêt.

Dans le prologue de la <Voie d'Humilité>, l'auteur décline son identité et se présente d'abord à la troisième personne, ce qui instaure une distance avec le narrateur appelant l'attention du public par l'usage du verbe *oïr*, et avec le rêveur, qui emploient respectivement le <nous> et le <je>:

Rutebués qui rudement huevre,  
Car rudes est, se est la soume,  
Fu aussi com dou premier soume.  
[...]  
En dormant .I. songe sonja:  
Or oeiz ce que il sonja,  
Que pas dou songe ne bourdon.  
En sonjant, escharpe et bourdon  
Prist Rutebuéz, et si s'esmuet.  
Or chemine, si ne se muet.  
Quant la gent de moi dessembla,  
Vers paradis, se me cembra,  
Atornai mon pelerinage.  
(<Voie d'Humilité>, v. 18–20, 23–31)

Rutebeuf, dont l'ouvrage est rude, / car il est rude, tout est là, / était pour ainsi dire dans son premier sommeil. / [...] En dormant, il fit un songe : / écoutez donc ce qu'il songea, / car nous ne vous disons pas de bourdes au sujet de ce rêve. / En rêve il prenait écharpe et bourdon, / Rutebeuf, et se mettait en route. / Le voilà qui chemine sans bouger d'où il est. / Quand tout le monde m'eut quitté, / c'est vers le paradis, à ce qu'il me sembla, / que je dirigeai mon pèlerinage.

Dans ce prologue, entre l'emploi de la troisième personne qui réfère à l'auteur et celui de la première personne dont s'empare le narrateur / héros du rêve, prend place le <nous> inclus dans la première personne du pluriel du

verbe *bourder* (*bourdon*) — la désinence sans -s finale étant attestée ailleurs chez Rutebeuf<sup>9</sup> —, verbe qui signifie «dire des plaisanteries», «dire des fariboles». Ce «nous» peut s'interpréter comme un «nous» de modestie, propre aux auteurs, et qui inclut le «vous» du lecteur. Il sert de transition entre le «il», qui désigne le narrateur extradiégétique, et le «je», utilisé par le narrateur intradiégétique. La première personne est ainsi exclusivement réservée aux profondeurs du rêve. Ces jeux des points de vue se retrouvent à l'intérieur du rêve, quand Pitié, qui est devenu un narrateur en second, rappelle pour garantie de son discours la parole première de Rutebeuf à propos de Bienveillance :

Car bien a .LX. et .X. ans,  
Ce Rutebuez est voir dizans,  
Qu'ele prist a Envie guerre,  
Qui est or dame de la terre.  
(«Voie d'Humilité», v. 659–662)

Car il y a bien soixante-dix ans, / si Rutebeuf dit le vrai, / qu'elle est en guerre  
contre Envie, / maîtresse à présent du pays.

Indirectement, Rutebeuf rappelle qu'il est la source de la parole de Pitié, et que celle-ci n'est que son porte-parole. Toutefois, par le biais de la proposition hypothétique (*Ce Rutebuez est voir dizans*), la personnification s'interroge sur la fiabilité de sa source, en émettant un doute sur la sincérité ou la vérité de la parole de l'auteur, lequel, non sans ironie, place ainsi le lecteur dans une position critique.<sup>10</sup>

Si le sujet apparaît clivé, dans les deux récits, parce qu'il est la source du rêve et du texte, et qu'il s'exprime par le truchement de personnifications, la figure de l'auteur est valorisée grâce à des jeux poétiques, qui portent sur la signature emblématisée. Dans la «Voie d'Humilité», le poète signe son œuvre en faisant un calembour métaphorique sur son nom: *Rutebués qui rudement huevre / Car rudes est, se est la soume [...]* («Voie d'Humilité», v. 18–19: Rutebeuf, dont l'ouvrage est rude, / car il est rude, tout est là).

Jean Dufournet a bien glosé ce jeu onomastique du poète (cf. 1980), auquel il prête une signification péjorative et polémique, car *rude* signifie «grossier», «inculte», «lourd comme un bœuf de labour», mais aussi «dur», «bourru», «désagréable à entendre» car sa parole est polémique. Par ce nom, l'auteur se représente en animal de labour, en ouvrier des lettres qui rejette «les fioritures et les grâces du style» (Dufournet 1980, p. 173) courtois. Il est ainsi permis de considérer ce nom comme une identité humoristique, qui emblématise cette humilité qu'il prône comme ligne de conduite morale.

Dans la «Panthère», le nom de l'auteur est lui aussi valorisé, mais dans l'épilogue, par le biais d'une anagramme que le lecteur doit découvrir dans la proposition *Digne amour li cela*, qui donne Nicole de Margival. Encore une fois, à travers le jeu poétique sur le nom se dessine une sorte de devise emblématique de l'éthique de l'auteur, qui reste discret sur l'identité de la dame et sur son amour:

Qui mon seurnon savoir voudra  
Et mon nom, savoir le pourra,  
Mais qu'il ne gart ne ça ne la  
Fors que : Digne amour li cela;  
Mais que les lettres dessamble,  
Et puis après les assamble.

(«Dit de la Panthère», v. 2661–2666)

Mais qui voudra savoir mon surnom / et mon nom, pourra le connaître, / à la condition qu'il ne regarde pas autre chose / que: Digne amour li cela, / et qu'il désassemble les lettres / et les réassemble ensuite.

Mots d'esprit et jeux de lettres sur le nom, qui mettent en exergue l'auteur et ses engagements moraux, mais à couvert, rejoignent le langage symbolique du rêve que le lecteur doit décrypter. Emblématiques d'une pratique d'écriture ou d'un idéal amoureux, les signatures sont à gloser et à déchiffrer. Si le «je» typique et universel du rêveur devient nettement individualisé par le nom propre, celui-ci reste cependant caché par l'énigme. Il y a donc une ambiguïté foncière entre l'universalité du pèlerin et de

l'amoureux, et l'individualité du <je> de l'auteur narrateur qui s'affirme, mais dans les marges du récit (prologue et épilogue) et de manière emblématique.

### 3. Les raisons d'un succès

Toutes ces contraintes rhétoriques du songe-cadre — existence de seuils, écriture allégorique, énonciation à la première personne, universalité du <je> pouvant être individualisé dans les marges ou, plus rarement, à l'intérieur de la fiction — permettent de définir le songe-cadre comme une structure modulable, que Paul Zumthor (1972, p. 82) dénomme «type» dans son <Essai de poésie médiévale> :

Un type sera ici tout élément d'écriture à la fois structuré et polyvalent, c'est-à-dire comportant des relations fonctionnelles entre ses parties, et réutilisable, indéfiniment, dans des contextes différents.

Le type du songe-cadre correspond à ce qu'il appelle une «forme de contenu, abstraite et d'un assez haut niveau de généralité» (Zumthor 1972, p. 92). D'une certaine manière, cette définition rejoint celle du format, donné ici comme objet d'étude.

#### 3.1. Plasticité d'une forme transgénérique

En effet, les contraintes rhétoriques de l'écriture du songe à la première personne produisent une forme standard, reproductible à l'infini, et adaptable à tout registre littéraire, avec des variations qui n'altèrent en rien la définition générale de la forme. Ainsi, la dimension du texte peut connaître de grandes variations, par le jeu des amplifications, ou au contraire par le travail de condensation ou de miniaturisation. On trouve des songes-cadres qu'Armand Strubel définit comme de «grandes machines allégoriques» (2002, p. 257). Cette étiquette convient bien au <Roman de la Rose>, au <Songe du Vieil Pèlerin> de Philippe de Mézières, aux œuvres allégoriques de Christine de Pizan telles que le <Chemin de Longue étude> ou le <Livre de l'advison Cristine>, ou encore au <Pèlerinage de vie Humaine> de

Guillaume de Digulleville, qui constituent d'amples traités didactiques et moraux, pourvus d'un caractère autobiographique. Inversement, le songe-cadre peut s'adapter au format plus restreint du dit, voire au système micro-allégorique d'une ballade, comme le montrent les ballades de moralité et les ballades courtoises d'Eustache Deschamps qui adoptent la forme du songe-cadre.<sup>11</sup>

On le voit, le songe-cadre s'adapte aussi bien à la prose qu'à l'écriture versifiée, et même au prosimètre comme l'atteste le « Livre du cœur d'amour épris » de René d'Anjou. Le message peut être moral, politique et religieux ou peut s'inscrire dans l'idéal courtois. Si la forme est principalement écrite en langue vulgaire, en français, en anglais, en italien, elle peut aussi jouer des effets du bilinguisme, puisque le « Pèlerinage de vie Humaine » de Guillaume de Digulleville présente des insertions en latin, et des vers macaroniques (cf. le « Livre du pèlerin de vie Humaine », v. 16142–16333). Transgénérique, cette forme est aussi translinguistique. À l'intérieur du cadre du songe, le poète retrouve donc une grande liberté pour agencer un récit à son gré, dans la langue et le registre de son choix.

### 3.2. Dire et enseigner [...] à couvert

L'universalité de la forme du songe-cadre tient aussi aux possibles qu'ouvre la fiction du rêve à la première personne. Commentant les songes de la « Fontaine amoureuse » de Guillaume de Machaut, Jacqueline Cerquiglini-Toulet (la « Fontaine amoureuse », p. 17) écrit :

Le songe permet, tout d'abord, de dire ce qui ne peut être dit, de révéler ce qui ne pourrait se faire jour autrement, tant sur le plan amoureux que sur le plan politique.

Dans le « Dit de la Panthère », le rêve permet à l'amoureux de dire son amour, ce qu'il ne peut faire dans la réalité, mais ce qu'il parviendra à faire au réveil, par le truchement de l'art poétique qui médiatise sa parole. Dans la « Voie d'Humilité », le poète fait une critique acerbe des frères prêcheurs, mais sous le couvert du songe et par la bouche de Pitié. Il peut alléguer qu'il n'a

été que le simple témoin de son rêve et qu'il n'en est pas responsable. Quant au lecteur, il peut récuser le contenu du rêve, prétextant qu'il ne s'agit que d'un rêve et non de la réalité. Il peut aussi ne pas vouloir chercher la vérité cachée du rêve et s'en tenir au sens littéral. La vérité est donc plus insaisissable et sa découverte dépend de la perspicacité du lecteur, de ses opinions ou de son ardeur à s'interroger. Mais quelle que soit la position de l'auteur ou du lecteur, le songe contient toujours une signification de portée générale, qui constitue une sorte de sagesse, d'édification ou d'enseignement, qui découle de l'expérience onirique du narrateur. En cela, la fiction du songe-cadre rejoint la tradition philosophique du songe, représentée par le <Somnium Scipionis> de Macrobie ou la <Consolatio Philosophiae> de Boèce. De là vient le didactisme de ces écrits. Dans le <Dit de la Panthère>, l'allégorèse de symboles courtois, tels que la belle panthère ou les pierres précieuses — une émeraude et un diamant — qui ornent l'anneau de Vénus, s'édifie sur le savoir hérité des bestiaires et des lapidaires. Selon la méthode des bestiaires qui font suivre la description des propriétés merveilleuses de l'animal d'une moralisation qui l'érige en symbole christique,<sup>12</sup> le dit, après avoir décrit la splendide panthère, son habitat et ses mœurs, en fournit une interprétation en clé courtoise: la panthère représente la dame aimée, les taches multicolores de son pelage symbolisent ses vertus, sa douce haleine ses paroles sages et mesurées, tandis que le dragon repoussé par son parfum figure les envieux.<sup>13</sup> De même, à la description de l'émeraude et du diamant de l'anneau de Vénus et à l'énoncé de leurs propriétés naturelles, succède l'exposé des vertus de ces pierres dans le domaine amoureux. C'est l'occasion pour la déesse d'inculquer au rêveur les rudiments d'un art d'aimer.<sup>14</sup> Quant à la <Voie d'Humilité>, écrite probablement durant la période pastorale qui va du Carême à Pâques, elle édifie le chrétien en lui enseignant la nécessité d'exercices religieux, tels que le jeûne (<Voie d'Humilité>, v. 73–74; v. 859–897), la confession et la pénitence, par lesquels il sera conduit sur la voie de son salut. L'un enseigne la conduite à adopter pour atteindre

le bonheur ici-bas, l'autre celle à suivre pour gagner la félicité dans l'au-delà.

### 3. 3. Le texte comme spectacle

L'enseignement contenu à l'intérieur du songe se fait par le biais des discours, notamment des prosopopées de personnifications, mais aussi par celui des images qui sont le support de la signification. Le succès du songe-cadre peut s'expliquer par le foisonnement des images qu'il propose et par le travail poétique autour de l'image qu'il impose ou permet aux poètes. En effet le rêve est producteur d'images, de sorte qu'il devient un modèle pour les formes artistiques et pour les modes de représentations les plus variées: la peinture, la sculpture et la poésie. Comme l'écrit Florence Dumora, tous ces arts «sont entrés en rapport d'analogie avec le rêve, qui se trouve en position d'échangeur entre les différents arts de l'image et de la parole» (Dumora-Mabille 2003, p. 31). De ce fait, à côté de discours didactiques et édifiants, le songe allégorique, par nature visuel, puisqu'il est la vision d'un narrateur avant d'être son récit, produit un grand nombre d'images frappantes qui servent son enseignement en se fixant dans la mémoire du lecteur. Ainsi peut-on se référer dans la <Panthère> à la description de la forêt, qui foisonne de bêtes de toutes les couleurs, et à celle de la panthère elle-même qui rassemble et reflète dans son pelage les coloris de tous les autres animaux (<Dit de la Panthère>, v. 55–126). Le regard du rêveur révèle et donne à voir au lecteur la présence de créatures ordinairement invisibles dans la réalité, ce qui crée l'atmosphère d'enchantement du début du rêve. Dans la <Voie d'Humilité> s'enchaînent les descriptions frappantes des vices, des vertus et de leurs demeures respectives, que Rutebeuf individualise par des détails sémiotiques: la maison d'Orgueil, située sur une hauteur qui bouche le chemin (<Voie d'Humilité>, v. 163–166), celle d'Humilité aux six verrières plus brillantes que cristal ou que glace, brisées, fendues et effritées par les assauts des vices (<Voie d'Humilité>, v. 587–596). La richesse des détails descriptifs, qui concourent à créer l'atmosphère des lieux

décrits, met en valeur les facultés de visionnaire de l'artiste, qui fonde une partie de sa technique sur l'imitation du rêve. Dans ces deux récits, l'artifice du songe stimule et libère chez le poète l'art de produire des images, et engendre chez le lecteur le plaisir de leur contemplation imaginaire.

## Conclusion

Ainsi, la forme du songe-cadre produit un patron adaptable à des visées et des registres extrêmement différents, ce qui explique en grande partie son succès. Mais ce succès s'explique aussi par la capacité de l'écriture allégorique à faire fusionner des procédés et des thèmes propres au roman, au lyrisme et à la littérature religieuse. Ainsi au moment où s'essouffle la veine du roman chevaleresque et où s'estompe le rayonnement du premier lyrisme, l'écriture des songes allégoriques a constitué un terrain d'innovation poétique, qui a permis aux poètes d'allier technique traditionnelle et fantaisie visionnaire. L'unification s'est faite aussi par l'emploi de la première personne, empruntée par un narrateur qui reste abstrait. Tous ces traits formels constituent des points de convergence entre les deux textes que nous avons examinés. Si différence il y a entre les deux poèmes, elle tient au dénouement qui exprime leur spécificité. Au réveil, le rêveur de la «Panthère» n'a pas obtenu la merci de la dame, mais il a trouvé son identité de poète en découvrant la panthère, dont la bigarrure annonce la variété des insertions poétiques du poème et plus généralement celle de l'art lyrique, auquel aspire le poète.<sup>15</sup> Le texte de Rutebeuf, quant à lui, reste inachevé: il n'y a pas de réveil pour le rêveur que le lecteur laisse en chemin vers la Cité de Repentance. Son salut reste en suspens. Le songe allégorique religieux impose au poète de saisir l'insaisissable, de donner une représentation à l'invisible, et d'envisager sa propre mort, ce qui représente sans doute un risque plus fort d'impasse de la fiction.

## Notes

- 1 Badel 1980, p. 331–409, et plus particulièrement, sur les frontières du songe, p. 334–340.
- 2 Nicole de Margival, *Le <Dit de la panthère>*, édité par Bernard Ribémont, Paris 2000.
- 3 La <Voie d'Humilité>, dans Rutebeuf, *Œuvres complètes*, texte établi, traduit, annoté et présenté par Michel Zink, Paris 2005, p. 342–399.
- 4 <Dit de la Panthère>, v. 1071–1080; v. 1085–1094; v. 1099–1106; v. 1517–1527; v. 1542–1559; v. 1570–1578; v. 1589–1628; v. 2470–2477.
- 5 *Ibid.*, 1. v. 823–964: dit du rêveur; 2. v. 1151–1210: dit de Vénus; 3. v. 1743–1864: dit du dieu d'amour; 4. v. 2225–2251; 5. v. 2258–2278; 6. v. 2295–2315; 7. v. 2340–2351; 8. v. 2384–2428; 9. v. 2516–2527; 10. v. 2530–2543; 11. v. 2556–2600.
- 6 <Dit de la Panthère>, v. 709–722. Sur ce point voir Huot 1987, p. 194–201.
- 7 <Voie d'Humilité>, v. 494–498: «Ces portiers a non Bel Acuel: / Bel Acuel, qui garde la porte, / Connoit bien celui qui aporte. / A celui met les bras au col, / Car bien ceit afoleir le fol.» (Son portier s'appelle Bel-Accueil: / Bel-Accueil, qui garde la porte, / sait bien reconnaître le riche client. / À celui-là, il jette les bras autour du cou, / car il sait bien rendre fous les fous).
- 8 Sur les frontières du rêve et l'entrée dans le monde de l'allégorie, outre le <Roman de la Rose> au XIV<sup>e</sup> siècle de Pierre-Yves Badel, précédemment cité, on lira de Strubel 1989, p. 35–43.
- 9 Voir *Œuvres complètes* de Rutebeuf, p. 149, où sont relevées les formes *oublion*, *feson*, *lison*, et la note du vers 25, de la <Voie de Paradis>, p. 342.
- 10 Voir <Voie d'Humilité>, v. 305, où Pitié expose l'interprétation de Rutebeuf d'une expression d'Ovide à propos d'Envie: «Mais Rutebuéz a ce respont».
- 11 Eustache Deschamps, *Œuvres complètes*, t. I, p. 118–119; ballade 438, <Tristesse de la séparation d'avec une dame>, t. III, p. 247–248; ballade 519, <Serment d'amour>, t. III, p. 352. Dans toutes ces occurrences, le rêve est une forme particulière de la télépathie amoureuse. Il ne fait pas l'objet d'une évocation longue et circonstanciée. Ballades politiques: ballade 327, <Guerre aux Anglais>, t. III, p. 26–28; ballade 387, <Songe de Deschamps relatif à la France>, t. III, p. 155–157; (Ce chant royal se trouve dans Eustache Deschamps, ballade 62, p. 306–309); ballade 388, <Autre songe de Deschamps sur l'inertie du Roi>, t. III, p. 157–159; ballade 1010, <Du mauvais gouvernement du royaume>, t. V, p. 271–273. Ballade de moralité: ballade 183, <Allégorie satirique des sept péchés capitaux>, t. I, p. 319–320.

- 12 Voir le «Dit de la Panthère», Introduction p. xviii–xxv. Henry Todd cite l'interprétation christique des bestiaires de Philippe de Thaon (écrit vers 1125), de Guillaume le Clerc et de Gervaise de Barberi. On se reportera également, en particulier pour l'iconographie de l'animal, à Michel Pastoureau, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris 2011 (Beaux livres), p. 8–9, et 73–77.
- 13 «Dit de la Panthère», v. 459–682. Sur la construction allégorique de la panthère dans le dit, voir Strubel 1989, p. 93–95.
- 14 «Dit de la Panthère», v. 1299–1328 (sur l'émeraude et ses vertus auxquels aspire l'amoureux); v. 1376–1396 (sur le diamant dont la dureté symbolise la constance de l'amoureux).
- 15 Nous remercions Fabienne Pomel et Marco Grimaldi pour leur interprétation de la panthère comme métaphore du texte et de l'art lyrique en général, à partir du sens symbolique de la bigarrure de son pelage. Sur la variété comme critère esthétique du lyrisme, voir Marco Grimaldi, Petrarca, il «vario stile» e l'idea di lirica, in: *Carte Romanze* 2/1 (2014), p. 151–210.

## Bibliographie

### Sources primaires

- Eustache Deschamps: *Œuvres complètes*, éd. Marquis de Queux de Saint-Hilaire puis Gaston Raynaud, 11 vol., Paris 1878–1903.
- Eustache Deschamps: *Anthologie*, édition, traduction et présentation par Clotilde Dauphant, Paris 2014.
- Guillaume de Deguileville: *Le Livre du pèlerin de vie humaine* (1355), texte établi, traduit et présenté par Graham Robert Edwards et Philippe Maupeu, Paris 2015.
- Guillaume de Machaut: *La Fontaine amoureuse*, texte établi, traduit et présenté par Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Paris 1993.
- Nicole de Margival: *Le Dit de la Panthère d'Amours*, poème du XIII<sup>e</sup> siècle publié d'après les manuscrits de Paris et de Saint-Petersbourg par Henry A. Todd, Paris 1883.
- Nicole de Margival: *Le Dit de la panthère*, édité par Bernard Ribémont, Paris 2000.
- Rutebeuf: *Œuvres complètes*, publiées par Edmond Faral et Julia Bastin, 2 vol., t. I, Paris 1985.
- Rutebeuf: *La Voie d'Humilité*, in: *Œuvres complètes*, texte établi, traduit, annoté et présenté par Michel Zink, Paris 2005, p. 342–399.

### Sources secondaires

- Badel, Pierre-Yves: *Le «Roman de la Rose» au XIV<sup>e</sup> siècle, Étude de la réception de l'œuvre*, Genève 1980.
- Casagrande, Carla/Vecchio, Silvana: *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, Paris 2009.
- Cerquiglino, Jacqueline: *Le Clerc et l'écriture: le «Voir Dit» de Guillaume de Machaut et la définition du «dit»*, in: Gumbrecht, Hans Ulrich (éd.): *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, Heidelberg 1980, p. 151–168.
- Cerquiglino, Jacqueline: *Le Dit*, in: Poirion, Daniel (éd.): *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters. La littérature française aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, vol. VIII/1, Heidelberg, 1988, p. 86–94.
- Dufournet, Jean: *À la recherche de Rutebeuf: un sobriquet ambigu. Rutebeuf et la poésie de l'eau*, in: *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à monsieur Charles Foulon*, t. I Rennes, 1980, p. 105–114; repris in: Dufournet, Jean: *Du Roman de Renart à Rutebeuf*, préface de Roger Dragonetti, Caen 1993, p. 171–180.
- Dumora-Mabille, Florence: *Faire l'histoire du rêve*, in: Dauvois, Nathalie/Grosperin, Jean-Philippe (éd.): *Songes et songeurs (XIII<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Saint-Nicolas (Québec) 2003, p. 15–32.
- Grimaldi, Marco: *Petrarca, il «vario stile» e l'idea di lirica*, in: *Carte Romanze 2/1* (2014), p. 151–210.
- Huot, Sylvia: *From Song to Book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca/London 1987.
- Marchello-Nizia, Christiane: *Entre l'histoire et la poétique: le «Songe politique»*, in: *Revue des Sciences humaines* 183 (1981), p. 39–53.
- Marchello-Nizia, Christiane: *La rhétorique des songes et le songe comme rhétorique dans la littérature française médiévale*, in: Gregory, Tullio (éd.): *I sogni nel Medioevo: seminario internazionale*, Roma, 2–4 ottobre 1983, Rome 1985, p. 245–259.
- Pastoureau, Michel: *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris 2011 (Beaux livres).
- Pomel, Fabienne: *Les voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Âge*, Paris 2001.
- Samoyault, Tiphaine: *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris 2013.
- Strubel, Armand: *La Rose, Renart et le Graal: La littérature allégorique en France au XIII<sup>e</sup> siècle*, Genève [u.a.] 1989.

Demaules: Le songe-cadre à la première personne

Strubel, Armand: «Grant senefiance a»: Allégorie et littérature au Moyen Âge, Paris  
2002.

Zumthor, Paul: Essai de poétique médiévale, Paris 1972.

**Adresse de l'auteur:**

Mireille Demaules

Université d'Artois

Textes et Cultures (EA 4028)

F-62000 Arras

E-Mail: [mireille.demaules@wanadoo.fr](mailto:mireille.demaules@wanadoo.fr)

*Jacqueline Cerquiglini-Toulet*

## Récit à la première personne, autographie, autobiographie

*Abstract.* In the 13th century, two major works employed the <I> as a narrative device. They put forth two types of texts which would serve as templates for authors of first-person narratives: the dream and the quest. In this period, another type of narrative text also appeared in French which was characterized by the presence of an <I>: the <dit>. What does this <I> represent? The <dits> analyzed here can be divided into two broad categories: the love <dits> (Guillaume de Machaut, Jean Froissart, and Christine de Pizan) and the <dits> in which the theme is no longer the conquest of the love object but the quest for knowledge (Christine de Pizan). We can locate a foreshadowing of these two templates in the <Roman de la Rose> in the transitional passage from one to the other of its two parts. The analysis describes a typology distinguishing the open-ended <I> from the <I> characterized by the fact that it leads to questions regarding the <I> as a figure of literary authority around two essential concepts: experience and sentiment. It concludes by examining the inflection taken by the <I> when a shift occurs from the love of love to the love of knowledge.

Si le <je> est attendu dans la poésie lyrique, s'il occupe une place particulière dans le récit historique, qu'induit la présence d'un <je> dans un texte narratif de fiction? Sous quels modes d'énonciation s'opère ce type de récits au cours du Moyen Age? Historiquement, la narration à la troisième personne semble avoir été le mode premier, du type: «il était une fois», ou «le conte dit que», ou «l'histoire dit que». Le <je>, s'il apparaît, se limite alors au prologue et il n'apparaît pas toujours. Le prologue peut s'énoncer en effet à la

troisième personne, avec une formule qui affiche directement ou indirectement le nom de l'auteur. C'est ce que l'on observe dans les romans de Chrétien de Troyes. «Cligès» commence ainsi: *Cil qui fist d'Erec et d'Enide*. Le texte peut s'ouvrir en «on». La voix générale est très souvent matérialisée sous la forme d'un proverbe. Chrétien de Troyes utilise le procédé, recommandé par les arts de rhétorique, dans «Erec et Enide»: *Li vilains dit en son respit* (Le vilain dit dans son proverbe). L'énonciation est relayée ensuite à la troisième personne par la formule: *Por ce dit Crestiens de Troies* (v. 9: C'est pourquoi Chrétien de Troyes affirme) ou encore au début du «Conte du Graal»: *Qui petit seime petit quiaut* (Qui sème peu récolte peu), affirmation débouchant sur *Crestiens seime et fait semence* (v. 7: Chrétien sème et fait semence). Le «je» et la troisième personne se mêlent dans le prologue du «Chevalier de la Charrette»:

Puis que ma dame de Chanpaigne  
Vialt que romans a feire anpraigne,  
Je l'anprendrai molt volentiers  
Come cil qui est suens antiers  
(v. 1-4)

Puisque ma dame de Champagne veut que j'entreprenne de faire un roman, je l'entreprendrai très volontiers, en homme qui lui est entièrement dévoué

énonciation poursuivie par: *Del Chevalier de la charrete / Comance Crestiens son livre* (v. 24-25: Chrétien commence son livre à propos du Chevalier de la Charrette): présence d'un «je» d'humilité dans son rapport à la commanditaire, «je l'anprendrai», présence d'un nom en majesté dans son rapport à l'œuvre: «Crestiens». Au XIIIe siècle, deux œuvres majeures, «Le Roman de la Rose» et «La divine Comédie», pensées en rivalité par des auteurs français du XIVème et du XVème siècle comme Christine de Pizan ou Laurent de Premierfait, utilisent le «je» comme mode de narration. Ils mettent en avant deux types de textes qui vont servir de modèles pour les auteurs de récits en «je»: le songe et la quête. Apparaît également à l'époque en français un type de textes narratifs qui se caractérise par la présence d'un

⟨je⟩: le ⟨dit⟩. Cette caractéristique m'avait frappée et je l'ai mise en valeur dans ma tentative de définition du ⟨dit⟩ dans un article de 1980 écrit dans le cadre des travaux autour du volume du ⟨Grundriss⟩ portant sur les XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Que représente ce ⟨je⟩? Est-ce un ⟨je⟩ empirique ou au contraire poétique selon les mots de Leo Spitzer (cf. 1946); est-ce une subjectivité textuelle, c'est-à-dire avant tout rhétorique, selon la formulation d'Anthony Spearing (cf. 2005; 2012), «a subjectless subjectivity» (Spearing 2005, p. 154) selon ses termes; est-ce la manifestation d'une conscience si l'on suit Michel Zink (cf. 1985)? Les dits que j'étudie, ceux du moins qui constituent le socle de mes références, se répartissent en deux grandes catégories: les dits amoureux, dont je prends mes exemples chez Guillaume de Machaut, Jean Froissart et aussi Christine de Pizan. On les désigne parfois du terme de «lyrico-narratif» (Le Gentil 1963, p. 160–161). Ils ont été tout particulièrement étudiés par les chercheurs anglo-saxons qui s'intéressent à Geoffrey Chaucer.<sup>1</sup> La seconde catégorie est constituée par les dits où l'enjeu n'est plus la conquête de l'amour mais la quête de la connaissance. Ils sont particulièrement bien représentés dans l'œuvre de Christine de Pizan. On peut trouver une préfiguration de ces deux modèles dans ⟨Le Roman de la Rose⟩ dans le passage de l'une à l'autre de ses deux parties.

## 1. Typologie des ⟨je⟩

Le ⟨je⟩ peut apparaître en différents lieux du texte: le prologue, il est alors en position d'auteur, le corps du récit, il fait fonction de narrateur et il peut devenir protagoniste, personnage en lien avec d'autres personnages qui peuvent être des allégories. Dans chaque cas, il peut se présenter nu, c'est-à-dire ouvert ou caractérisé.

### 1.1 ⟨Je⟩ ouvert

Une entrée en texte en ⟨je⟩ ouvert offre une indétermination, déstabilisante pour le lecteur. Qui parle? Je prends l'exemple de deux dits, tous deux intitulés ⟨Dit de la Marguerite⟩, respectivement chez Guillaume de Machaut et

Jean Froissart. *J'aime une fleur, qui s'uevre et qui s'encline / Vers le soleil* (v. 1–2: J'aime une fleur qui s'ouvre et qui s'incline vers le soleil) chez Machaut; *Je ne me doi retraire de loer / La flour des flours* (v. 1–2: Je ne dois pas renoncer à louer la fleur des fleurs) chez Froissart. Il s'agit dans les deux cas de pièces strophiques affichant leur proximité avec la forme lyrique. Qui désigne le <je> respectivement dans les deux pièces? Au fil du dit de Machaut, on s'aperçoit que le <je> reçoit des caractérisations qui bloquent son assimilation à la figure du poète. Elles aboutissent à la révélation finale: *Car quant je sui en Chypre ou en Egypte, / Mes cuers en li tresdoucement habite* (v. 202–203: Car lorsque je suis à Chypre ou en Egypte, mon cœur très doucement demeure en elle). Le <je> n'est pas celui du poète mais de la personne à laquelle le poète destine sa pièce, pour qui il l'écrit: Pierre Ier de Lusignan qui pourra la dire à sa dame, Marguerite. Pierre Ier a en effet une dame de ce nom. Chez Froissart, le <je> est celui du poète, lui qui affirme dans toute son œuvre qu'il aime une <marguerite>. <Je> ouvert dans les deux cas, mais qui finit par recevoir une caractérisation, interne dans le cas de Machaut qui l'éloigne de la figure du poète, externe chez Froissart par la concordance avec les autres allusions du poète à sa dame qui répond au nom de Marguerite.

Les textes offrant dans un prologue un <je> indéterminé sont nombreux. La seule caractérisation du <je> généralement est d'être amoureux. Ainsi s'ouvre <Le Roman de la Poire>:

Suens et Amor en est li los;  
Suens: si sui ge, bien est reisons;  
G'en devieig ci ses liges<sup>2</sup> hon  
(v. 12–14)

Le mérite lui en revient ainsi qu'à Amour; / quant à moi, je lui appartiens et à juste titre; j'en deviens ici son homme lige.

Suit alors une série de monologues en regard des figures qui les prononcent: *Je sui li diex d'Amors* (v. 21: Je suis le dieu d'Amour), *Je ai a non Fortune* (v. 41: Je m'appelle Fortune), *Je sui Cligés li amoureux* (v. 61: Je

suis Cligès l'amoureux), *Mes ge si sui Tristan* (v. 102: Mais moi je suis Tristan), *Je qui sui Piramus* (v. 161: Moi, qui suis Pyrame), *Paris sui* (v. 238: Je suis Pâris). Est-ce une manière, rusée, complexe, pour le <je>, lige, de se présenter dans de multiples facettes?

Un <je> ouvert peut aussi trouver une place dans le prologue, non d'un texte amoureux, où le secret est requis et où le <je> ouvert se comprend, mais d'un texte de savoir. Je prends l'exemple d'une œuvre de la fin du XIIIe siècle: <Placides et Timéo>. Le prologue commence par une affirmation générale, tirée d'Aristote: «Tout homme desire savoir» et enchaîne sur un <je>: *Et pour ce, je, a le requeste et a le priere d'un mien seigneur et ami, ay mis paine et entente [...]* (p. 1: C'est la raison pour laquelle, à la demande et à la prière d'un seigneur qui est mon ami, j'ai mis peine et application). A la fin du XVe siècle, un copiste est venu occuper la place de ce <je>, se nicher dans un lieu qu'il estimait vide. On lit dans le manuscrit BnF 212, manuscrit ayant appartenu à Louis de Bruges, seigneur de la Gruthuyse: [...]*je, Jehan Bonnet, prestre docteur en theologie, natif de Paris [...]* (Moi, Jehan Bonnet, prêtre, docteur en théologie, originaire de Paris). La concurrence du <je> de l'auteur et du <je> du copiste est un champ d'étude très riche qu'ont entamé certains chercheurs, Olivier Delsaux (cf. 2013) par exemple, par l'examen des colophons. Mais les copistes ne sont pas les seuls à occuper des <je> offerts par leur source. Le cas d'Antoine de la Sale dans <La Salade> qui se glisse dans le <je> de Simon de Hesdin, tel que le résume Sylvie Lefèvre dans sa <Fabrique de l'œuvre et de l'écrivain> (cf. 2006, p. 132–137), est très significatif.

## 1.2 Je> caractérisé

Un des moyens pour un auteur de contrôler son <je>, si tant est que cela lui importe, moyen qui paraît le plus simple, est de l'assortir de son nom: <Je> Guillaume de Machaut, <Je> Jehan Froissart, <Je> Christine de Pizan ou de l'accompagner de précisions biographiques. Christine de Pizan offre son <Epistre Othea> à Louis d'Orléans en se présentant: *moÿ, pouvre creature /*

*Femme ignorant de petite estature* (v. 17–18: moi, pauvre créature, femme ignorante de petit état), puis en précisant *Fille jadis philosophe et docteur* [...] *Maistre Thomas de Pizan* (v. 19 et 24: Fille de Maître Thomas de Pizan qui fut jadis philosophe et docteur), – le nom du père d’abord – avant que son nom propre n’apparaisse, une trentaine de vers plus loin: *Moy, nommee Christine* (v. 52: moi, appelée Christine). Le nom peut aussi être accompagné ou remplacé par une périphrase descriptive ou le texte s’ouvrir sur un portrait de l’auteur par lui-même au travail. C’est ainsi que commence «Le Paradis amoureux» de Jean Froissart: *Je sui de moi en grant merveille / Coument tant vifs, car moult je velle* (v. 1–2: Je suis très étonné de vivre, vraiment, alors que je veille beaucoup). Début identique chez Geoffrey Chaucer dans son «Book of the Duchess»: «*I have gret wonder, be this lyght, / How that I lyve, for day ne nyght / I may nat slepe wel nygh noght*» (v. 1–3: Je suis très étonné, que cela soit clair, de vivre alors que pendant des jours je ne peux bien dormir une seule nuit). Mais un «je» caractérisé, s’il peut sembler s’approcher d’une présentation autobiographique, à peser et évaluer par le lecteur, ne protège pas toujours. Le cas de Christine de Pizan en est un exemple patent. Son «je» féminin est gommé au XVe siècle dans une famille de ses manuscrits des «Fais d’armes et de chevalerie».<sup>3</sup>

Dans les dits amoureux, le narrateur est toujours présenté comme amoureux, c’est sa caractérisation générale. A partir de là, différents cas de figure se rencontrent:

- le «je» est statique sujet d’une vision. C’est le modèle qu’offre «Le dit du Vergier» de Guillaume de Machaut. Le «je» narrateur entre dans le verger, «Pleins d’amoureuse maladie» (v. 19). Le dieu Amour lui apparaît et détaille et explique ses attributs.

- le «je» narrateur est témoin. Il entend, il est une oreille, c’est la figure du narrateur embusqué, caché. Il introduit un débat qui débouche sur un jugement. Les exemples sont nombreux aussi bien chez Guillaume de Machaut: «Le Jugement du roi de Bohème», «La Fontaine amoureuse», Jean

Froissart, «Le Dit dou bleu chevalier», ou Christine de Pizan, «Le debat de deux amans», entre autres. Le modèle se complexifie dans «Le Jugement du roi de Navarre». Le «je» narrateur devient personnage, explicitement identifié sous son nom d'auteur, Guillaume de Machaut: *C'est la Guillaume de Machaut* (v. 573) dit l'écuyer à sa dame et ses interventions sont dès lors annoncées par la rubrique: Guillaume. La fonction de régie du narrateur est alors récupérée et assumée par une autre rubrique: l'acteur.

Une variante: Le narrateur voit son double allégorique agir; il narre ce spectacle et son expérience: c'est le cas du narrateur dans le «Dit du lion».

- Troisième modèle: le «je» est au centre. Il est le sujet de l'expérience amoureuse qu'il raconte. Chez Machaut, c'est le cas du «Remède de Fortune» et du «Voir Dit»; chez Jean Froissart de «L'Espinette amoureuse» et du «Joli Buisson de Jonece». Les auteurs explorent systématiquement toutes les positions possibles du «je» en faisant varier des paramètres tels que l'âge ou la saison. Dans le «Remède de Fortune» le narrateur est jeune. Le problème qui se pose à lui est «comment déclarer son amour à sa dame?». Dans le «Voir Dit» il est vieux. C'est la dame, jeune, qui se déclare. On observe le même jeu chez Jean Froissart avec un narrateur jeune dans «Le joli Buisson de Jonece», vieux dans «L'Espinette amoureuse».

Que se passe-t-il quand le narrateur refuse la caractérisation d'amoureux et que pourtant son récit parle d'amour? Il doit transférer son «je» à un autre et parler «par personnage». C'est la solution qu'adopte Christine de Pizan dans deux cas: «Le Dit de la Pastoure» et «Le livre du duc des vrais amants». Dans «Le Dit de la Pastoure» Christine ouvre son prologue dans une affirmation solennelle d'elle-même. Elle emploie le pronom tonique de la première personne: *Moy de sagece pou duitte / [...] / Ay fait ce dittié en rimes* (v. 1 et 15: *Moi, peu instruite en sagesse /.../ J'ai composé ce dit en rimes*), «je» qu'elle colore de plus biographiquement: *Car oublier impossible / M'est le doulz et le paisible / Dont la mort me separa* (v. 11–13: *Car il m'est impossible d'oublier le doux et le paisible dont la mort me sépara*). Par la seule présence d'une rubrique «La Pastoure» (La bergère), ce «je»

passé à une autre personne qui commence: *Antendez mon aventure* (v. 35: Ecoutez mon aventure) et se présente: *Pastoure suis qui me plains* (v. 43: Je suis une bergère et fais entendre ma plainte). L'énonciatrice première, l'auteure, ne reprend pas la parole à la fin du texte.

Dans «Le livre du duc des vrais amants», Christine de Pizan explique plus longuement le changement de locuteur qui passe d'un «je» féminin à un «je» masculin. Le «il» est d'abord celui du commanditaire: *Si lui plaist que je raconte / Tout ainsi comme il me compte* (v. 25–26: Il lui plaît que raconte ainsi comme il me le conte), *Et par son assentement / Je diray en sa personne / Le fait si qu'il le raisonne* (v. 38–40: Et avec son accord, je dirai à sa place l'histoire telle qu'il l'expose). Il devient un «je» après la rubrique «Le Duc des vrais amans». Le récit commence: *Joenne et moult enfant estoie* (v. 41: J'étais encore en mon plus jeune âge). C'est le duc qui parle. L'auteure, Christine, reprend la parole après le premier «explicit» de manière progressive, d'abord à la troisième personne: *celle savoir / Fait, qui ce ditté ditte* (v. 3558–3559: Celle qui composa ce dit fait savoir), puis en «je» grâce à une rime qui fait apparaître comme par magie le «je» dans la décomposition du mot forge qui désigne l'art de composer: *Voire, de si forte forge / Ne sçay se nul le voit fors je* (v. 3563–3564: vraiment, dans une si forte composition que je ne sais si nul s'en aperçoit en dehors de moi). Suit alors un petit traité de versification avec exemples.

## 2. Le «je» en figure d'autorité littéraire

Quelles sont les conséquences de l'apparition d'un «je» dans la théorie littéraire qui sous-tend ces textes? Dans le prologue rétrospectif qu'il donne à l'ensemble de son œuvre et que l'on trouve en ouverture de ses grands manuscrits, Guillaume de Machaut fait intervenir en figures d'autorité deux puissances allégoriques qui s'expriment en «je»: «Je, Nature» (ballade I) et «Je sui Amours» (ballade III). Elles donnent respectivement au poète la forme (c'est le don de Nature) et la matière (c'est le présent d'Amour) de sa poésie. Elles suscitent en réponse le «je» du poète qui accepte l'ordre de

composer, mais sans que ce <je> trouve place à l'initiale des ballades de réponse. Il s'efface en quelque sorte face aux puissances génératrices de l'oeuvre. Mais dans le commentaire octosyllabique qui suit les ballades, Machaut désigne malgré tout la part qui lui revient dans la composition en ces termes:

Einsois y doy mon sentement  
Mettre et tout mon entendement,  
Cuer, corps, pooir et quanque j'ay.  
(v. 21–23)

Je dois au contraire m'y impliquer et y mettre tout mon esprit, mon cœur, mon corps, ma volonté et tout ce que j'ai.

Dans Le <Voir Dit> déjà il affirme qu'il ne peut composer s'il n'a «sans, matiere ne sentement» (v. 62). L'introduction de sentement dans le vocabulaire théorique va de pair avec l'apparition du récit en <je>. L'auteur du <Roman de la Poire>, Tibaut, au XIIIe siècle en est très conscient. Dans un clin d'œil à Chrétien de Troyes qui affirmait dans le prologue du <Chevalier de la Charrette> ne mettre dans son récit que «sa painne et s'antancion» (son travail et son application) (v. 29), Tibaut affirme:

Molt pert son travail et sa peine,  
Qui d'amors rimoier se peine,  
Se il ne sent ou sentu a  
Icelui mal qu'il i metra  
Si com Amors me fist sentir.  
(«Roman de la Poire», v. 352–356)

Il perd bien son travail et sa peine, / celui qui s'évertue à composer de la poésie amoureuse, / s'il ne ressent ou n'a pas ressenti / cette souffrance qu'il y mettra, / telle qu'Amour me la fit sentir.

Cette irruption du <je> dans le récit de fiction, ce recours au concept de sentement, entraînent des questionnements sur quelques points théoriques importants.

## 2.1 Vraisemblance et vérité

Christine de Pizan termine le prologue de son «Epistre Othea» en précisant:

A rimoier et dire me vueil prendre  
Un epistre qui a Hector de Troye  
Fu envoyé, si com l'istoire ottroye:  
Se tel ne fu, bien pot estre semblable.  
(v. 54–57)

Je veux me mettre à rimer et à dire une épître qui fut envoyée à Hector de Troie, comme l'histoire le raconte : si elle ne fut pas exactement celle-ci elle peut bien être semblable.

Elle est en accord avec la définition que donne au même moment Jacques Legrand dans son «Archiloge Sophie» de «poetrie». Il écrit: *Poetrie est science qui aprent a faindre et a faire fictions fondees en raison et en la semblance des choses desquelles on vuelt parler* (II, 25, p. 149: Poésie est une science qui apprend à feindre et à faire des fictions fondées en raison sur la ressemblance des choses desquelles on veut parler). La vérité d'un récit n'est plus absolue, garantie par Dieu, ou une autorité reconnue, ou la tradition. Elle est relative, dépendant de l'écrivain qui l'atteste en raison et devient sa propre autorité. Son expérience fonctionne comme une preuve. Christine de Pizan ponctue toutes ses œuvres de cette attestation personnelle. Ainsi à propos du mariage dans une ballade: *Doulce chose est que mariage, / Je le puis bien par moy prouver*, («Autres balades», t. I, XXVI, p. 237: Le mariage est une douce chose, Je peux bien le prouver par mon expérience); au sujet des torts faits aux veuves: «*Et ce puis pour certain tenir, / Car bien m'en sçay a quoi tenir, / Et Fortune m'a fait maistresce / Du sçavoir par preuve*» («Epistre a Eustace Mourel», t. II, v. 177–180: Et je peux attester cela car je sais bien à quoi m'en tenir, et Fortune m'a donné la maîtrise de le savoir par preuve); concernant la demande de secours aux fonctionnaires royaux, parallèle aux demandes adressées à Heur dans le registre allégorique: *Ce sçay je, je l'ay esprouvé, / Parler en puis de fait prouvé* («Livre de la Mutacion de Fortune», v. 2003–2004: Je le sais, je l'ai

éprouvé, je peux en parler d'expérience). Chez elle, même le récit d'histoire universelle passe par l'œil d'un sujet. C'est la position qu'elle assume face aux peintures de la salle de Fortune dans «Le Livre de la Mutacion de Fortune». Écrit et expérience s'épaulent.

## 2.2 Responsabilité de l'écrivain

Une deuxième conséquence découle de cette position de l'auteur comme sujet. Dans un débat, le «je» auteur est-il responsable de la position du juge à qui il confie le soin de trancher la question? C'est le problème que pose Guillaume de Machaut dans le «Jugement du roi de Navarre» par rapport à son premier dit, le «Jugement du roi de Bohême». La dame qui accuse le poète d'antiféminisme lui fait endosser le jugement du premier juge, le roi de Bohême. A-t-elle raison? Au nom de quelle conception de l'écriture le fait-elle? La responsabilité littéraire. Le poète est derrière ce qu'il écrit. Elle affirme:

Bien say que vous n'estes pas ivres,  
Quant vos fais amoureux ditez.  
Dont bien savez de vos ditez,  
Quant vous les faites et parfaites,  
Se vous faites bien ou forfaites,  
Dés qu'il sont fait de sanc assis  
Autant a un mot comme a sis.

(«Jugement du roi de Navarre», v. 870–876)

Je sais bien que vous n'êtes pas ivre quand vous composez vos dits amoureux. Vous savez donc bien quand vous les composez et les achevez si vous agissez bien ou mal, à partir du moment où ils sont faits de sens posé, en toute manière.

Christine de Pizan pose un problème identique dans la «Querelle du Roman de la Rose». Les défenseurs de Jean de Meun qui excusent le poète en soutenant que l'on ne peut mettre à son compte les remarques du jaloux, qu'un jaloux parle comme un jaloux, trichent avec la responsabilité littéraire. Le choix des sujets revient à l'auteur. Mais que se passe-t-il quand l'auteur reçoit une commande? C'est le cas pour Guillaume de Machaut dans le «Ju-

gement du roi de Navarre». La dame allégorique «Bonneürté», figure de mécène, représentant sans doute, dans un hommage indirect, Bonne de Luxembourg, la fille du roi de Bohême, le premier juge, demande au poète de récrire son jugement. Il se présente alors comme personnage sous son nom Guillaume et montre sa défaite dans le débat et sa punition: écrire de la poésie. L'écrasement des deux figures du poète et du personnage n'est pas sans poser des problèmes de narration. Il devient nécessaire pour Guillaume de Machaut de créer une figure de narrateur différente de lui en tant que personnage. Le texte désigne alors cette fonction dans les rubriques du nom de «L'Acteur». Quand Christine de Pizan répond à une commande, elle choisit de distinguer son «je» de celui du personnage qui prend en charge le récit en ayant recours aux rubriques, «La pastoure», «Le duc», nous l'avons vu également.

### 3. De l'amour de l'amour à l'amour de la connaissance

Que devient le «je» dans les dits où la quête est celle de la connaissance? Il me semble que l'on constate un accroissement de l'implication biographique de ce «je». Quels sont les auteurs et les textes que je peux invoquer? Christine de Pizan, bien sûr, mais le mouvement s'observe aussi dans le déroulement d'un texte comme «Les échecs amoureux» en vers qui passe de Vénus à Pallas ou dans «Le Livre du Chevalier errant» de Thomas de Saluces qui conduit le héros de la cour d'Amour, à celle de Fortune, pour arriver à Dame Connaissance. Pour «Le Chevalier errant», je renvoie au livre de Robert Fajen (cf. 2003) et pour les «Echecs amoureux» à la thèse d'Amandine Mussou, «Mettre le savoir en fiction à la fin du XIVe siècle. Les Eschecs amoureux en vers», thèse sous ma direction soutenue en Sorbonne en 2012.

Christine met en avant ce que représente le désir de savoir pour une femme, éloignée du savoir par son sexe, exilée de l'amour par son statut de veuve. Ce désir est scandaleux. Elle note dans «L'Advision Cristine»:

Si comme une fois respondis a ung homme qui reprouvoit mon desir de savoir,  
disant qu'il n'appertenoit point a femme avoir science, comme il en soit pou,

lui dis que moins appartenait à un homme d'avoir ignorance, comme il en soit beaucoup. (III, IX, p. 109)

(Ainsi qu'une fois je répondis à un homme qui critiquait mon désir de savoir disant qu'il ne convenait pas à une femme d'être savante – encore qu'il en soit peu –, je lui dis qu'il convenait moins à un homme d'être ignorant, – encore qu'il en soit beaucoup).

Les auteurs accentuent leur caractère propre, ce que je pourrais appeler leur signature. C'est le «sentement de femme» de Christine de Pizan qu'à la fois on lui reproche: «car les aucuns dient que clerks ou religieux les [tes livres] te forgent et que de sentement de femme venir ne puissent» (〈Advice Cristine〉, II, XXII, p. 88) et qu'elle revendique. Entendu comme marque-signature d'un auteur, sentement entre dans la définition de la personne. Christine de Pizan a cette formule forte à la fin de la première partie du 〈Livre des fais et Bonnes Meurs du sage roy Charles V〉: *priant Dieu omnipotent qu'ï[l], à mon foible sentement, auteur de ce livre, doint vigueur et force de continuer cest present volume* (priant Dieu tout puissant qu'à mon faible esprit, auteur de ce livre, il donne vigueur et force de continuer ce présent volume). Le sentement qui est proche dans ses fonctions des sens intérieurs – sens commun, imagination, mémoire – permet une écriture non seulement d'amour mais aussi de savoir, écriture où s'impliquent le sujet et sa conscience. De l'autographie à l'autobiographie assiste-t-on à une épopée du <je>?

## Notes

- 1 Anne Middleton, par exemple, spécialiste de la poésie à la cour de Richard II, qui pense le <dit amoureux> comme un mode «fondamentalement lyrique plutôt que narratif» [communication personnelle, Berkeley, 1979].
- 2 On ne peut s'empêcher d'entendre dans l'adjectif *lige*, en dehors de l'assimilation bien connue de l'amour à un lien féodal, la mise en évidence du pronom <je> qui résonne dans son association avec le pronom féminin *li*, comme si l'aventure pouvait se résumer dans cette union.

- 3 Sur les deux traditions, voir l'édition de la traduction anglaise par A.T.P. Byles, *The Book of Fayttes of Armes and of Chyualrye*, p. XIV–XXVI.

## Bibliographie

### Sources primaires

- Cligès, éd. par Charles Méla et Olivier Collet, Paris 1994.
- Chrétien de Troyes: *Erec et Enide*, éd. par Jean-Marie Fritz, Paris 1992.
- Chrétien de Troyes: *Le Chevalier au Lion*, éd. par David F. Hult, Paris 1994.
- Chrétien de Troyes, *Romans suivis des Chansons*, avec, en appendice, Philomena, éd. Michel Zink, Jean-Marie Fritz, Charles Méla, Olivier Collet, David F. Hult et Marie-Claire Zai, Paris 1994.
- Christine de Pizan: *Epistre Othea*, édition critique par Gabriella Parussa, Genève 1999.
- Christine de Pisan: *Le Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V*, éd. Suzanne Solente, 2 vol., Paris 1936–1940.
- Christine de Pizan: *Le Livre de l'advison Cristine*, édition critique par Christine Reno et Liliane Dulac, Paris 2001.
- Christine de Pizan: *Le Livre du duc des vrais amants*. Édition bilingue. Publication, traduction, présentation et notes par Dominique Demartini et Didier Lechat, Paris 2013.
- Christine de Pizan: *Le Livre des epistres du debat sus le Rommant de la Rose*, éd. Andrea Valentini, Paris 2014.
- Guillaume de Machaut: *Le Livre du Voir Dit (Le Dit véridique)*, édition critique et traduction par Paul Imbs; introduction, coordination et révision, Jacqueline Cerquiglini-Toulet; index des noms propres et glossaire, Noël Musso, Paris 1999.
- Jacques Legrand: *Archiloge Sophie. Livre de bonnes meurs*, éd. Evencio Beltran, Genève, Paris 1986.
- Jean Froissart: «Dits» et «Débats», édition, notes et glossaire par Anthime Fourier. Avec en appendice poèmes de Guillaume de Machaut, Genève 1979.
- Jean Froissart: *L'espinette amoureuse*, éd. Anthime Fourier, Paris 1963 [2. éd. revue, 1972].
- Jean Froissart: *Le Joli Buisson de Jonece*, édition avec introduction, notes et glossaire par Anthime Fourier, Genève 1975.

- Jean Froissart: *Le Paradis d'amour. L'orloge amoureux*, édition avec notes, introduction et glossaire par Peter F. Dembowski, Genève 1986.
- Le Chevalier de la Charrete*, éd. par Charles Méla, Paris 1992.
- Le Conte du graal*, éd. par Charles Méla. Paris 1990.
- Le Livre de la mutacion de Fortune*, par Christine de Pisan, publ. d'après les ms. par Suzanne Solente, 4 vol., Paris 1959–1966.
- Œuvres de Guillaume de Machaut*, éd. Ernest Hoepffner, 3 vol., Paris 1908 (t. I), 1911 (t. II), 1921 (t. III).
- Œuvres poétiques de Christine de Pisan*, publiées par Maurice Roy, 3 vol., Paris 1886 (t. I), 1891 (t. II), 1896 (t. III).
- Placides et Timéo, ou: Li secrés as philosophes*. Édition critique avec introduction et notes par Claude Alexandre Thomasset, Genève 1980.
- Tibaut: *Le Roman de la Poire*, éd. Christiane Marchello-Nizia, Paris 1984.
- The Book of Fayttes of Armes and of Chyualrye*, Translated and Printed by William Caxton from the French Original by Christine de Pisan, publiées par A.T.P. Byles, Londres 1932.
- The Works of Geoffrey Chaucer*, éd. F. N. Robinson, 2. éd, Boston 1961.

### Sources secondaires

- Cerquiglino-Toulet, Jacqueline: *Le clerc et l'écriture: Le <Voir dit> de Guillaume de Machaut et la définition du <dit>*, in: Gumbrecht, Hans Ulrich (éd): *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, Heidelberg 1980, p. 151–168.
- Delsaux, Olivier: *Le texte contre comme contre-texte. Observations sur les fonctions des colophons en moyen français*, in: Labère, Nelly (éd): *Texte et contre-texte pour la période pré-moderne*, Bordeaux 2013, p. 33–50.
- Fajen, Robert: *Die Lanze und die Feder. (La lance et la plume). Untersuchungen zum <Livre du Chevalier errant> von Thomas III., Markgraf von Saluzzo*, Wiesbaden 2003.
- Lefèvre, Sylvie: *Antoine de la Sale. La fabrique de l'œuvre et de l'écrivain. Suivi de l'édition critique du <Traité des anciens et des nouveaux tournois>*, Genève 2006.
- Le Gentil, Pierre: *La littérature française du Moyen Âge*, Paris 1963.
- Middleton, Anne: *The Idea of Public Poetry in the Reign of Richard II*, in: *Speculum* 53, 1, p. 94–114.
- Mussou, Amandine: *Mettre le savoir en fiction à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. Les <Eschés amoureux en vers>*, Université de Paris 2012.
- Spearing, Anthony Colin: *Textual Subjectivity. The Encoding of Subjectivity in Medieval Narratives and Lyrics*, Oxford 2005.

Spearing, Anthony Colin: *Medieval Autographies. The <I> of the Text*, Notre Dame/Indiana 2012.

Spitzer, Leo: Note on the Poetic and the Empirical <I> in Medieval Authors, in: *Traditio* 4 (1946), p. 414–422, article repris dans Leo Spitzer, *Romanische Literaturstudien*, 1936–1956, Tübingen 1959, p. 100–112.

Zink, Michel: *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*, Paris 1985.

### **Adresse de l'auteur:**

Jacqueline Cerquiglini-Toulet  
Professeure émérite Sorbonne Université  
12 rue de Bellechasse  
75007 Paris  
E-Mail: [jctoulet@aol.com](mailto:jctoulet@aol.com)

*Sarah Delale*

## La traversée des sciences comme expérience humaine chez Christine de Pizan

*Abstract.* In the premodern first-person narrative, and especially when the first-person narrators became characters themselves, did the authors believe that they could write about anything? Did they believe there were limits to the subjects they could address? Did the fact that they were characters themselves impose restrictions on the number of possible subjects, or did it increase them? The works of Christine de Pizan provide insight into the variety of subjects which could be addressed in medieval writings classified as scholarly. In Christine de Pizan's work, the intention is for the reader to be able to identify with the character of the author-narrator, who shows limited understanding of the most complex scholarly subjects. The exploration of knowledge is considered to be an experience which directly engage the body and the senses. By imitating the attitude of her readers, their fears, and their difficulties in learning, the character of the author reassures her readership and embodies a mediating literary voice, a way of knowing which is educated without being overly intimidating. This type of author-character proved to be very effective in terms of its reception, but at times yielded surprising results.

Dans les manuels scolaires parus en France en 2019 à l'occasion de la réforme des programmes du lycée, les extraits d'œuvres de Christine de Pizan se limitent à des textes versifiés. On y trouve la ballade «Seulette suy et seulette vueil estre» («Cent Ballades», ballade XI, «Œuvres poétiques», t. I, p. 12), le rondeau «Je ne sçay comment je dure» («Rondeaux», rondeau VII, «Œuvres poétiques», t. I, p. 151), trois ballades et une complainte provenant

du dit du <Duc des vrais amans>, deux ballades tirées des <Cent ballades d'amant et de dame>, un extrait de l'<Epistre au dieu d'Amours> condamnant les médisances contre les femmes (au sein d'un corpus de textes intitulé <Poètes rebelles>) et un extrait du <Chemin de long estude> sur le chaos du monde. Ces extraits favorisent grandement la poésie lyrique et plus largement le discours: ce sont tous des énoncés ancrés à la première personne, que le locuteur en soit un personnage ou l'auteur.

Ces manuels scolaires mettent en lumière un des grands traits de la réception critique. Les lecteurs perçoivent les auteurs non tant comme des personnes qui étaient plus ou moins autorisées à parler à leur époque, que comme des gens qu'ils autorisent eux-mêmes, lecteurs, à parler, et seulement sur certains sujets. Une anthologie d'Alphonse Séché datée de 1908 explique par exemple que «Christine de Pisan avait pour écrire une facilité inouïe qui n'a pas été sans nuire à l'excellence de ses travaux. Elle déclare elle-même que de 1399 à 1405, c'est-à-dire en six ans, elle écrivit <quinze ouvrages principaux, sans compter les autres particuliers petits dictiez, lesquels, tous ensemble, contiennent soixante-dix cahiers de grand volume>. C'est beaucoup, c'est même beaucoup trop! [...]» (Séché 1908, p. 33).<sup>1</sup>

Cette perspective de réception biaise forcément la perception des corpus, en censurant des matières à cause d'une certaine vision de la biographie des auteurs. On pourrait lui comparer une perspective de création sur les matières littéraires (sur la notion de <matiere> au Moyen Âge, voir Ferlampin-Acher et Girbea 2017). Que pense l'auteur de sa propre autorité face aux matières qu'aborde l'écriture? Dans les récits à la première personne dont il se fait personnage, croit-il qu'il peut écrire sur tout? Y a-t-il pour lui des limites aux sujets qu'il peut aborder? S'il s'utilise comme personnage, est-ce justement pour s'autoriser à parler de tout? Et dans ce cas, comment se met-il en scène? Est-il une entrave ou au contraire une aide à la multiplication des sujets?

Les œuvres de Christine de Pisan donnent un aperçu de la variété des matières abordables par l'écriture, matières qui s'inscrivent dans le

classement général des sciences médiévales. Ce sera l'objet de notre premier point. Or le propre des récits à la première personne, c'est de confronter non pas une <voix> mais un <corps> d'auteur personnage à la diversité des matières qu'il aborde. Pour Christine de Pizan, l'autrice doit donc constituer un biais de lecture au sein de son œuvre: non pas un <biais interprétatif> qui tromperait ou égarerait son lecteur, mais un <chemin de biais> offert au lecteur pour traverser fructueusement la matière opaque des sciences. Pour ce faire, l'autrice mime l'attitude de ses lecteurs, leurs sensations et leurs ressentis face à l'apprentissage. L'exploration des matières du savoir est en effet considérée comme une expérience humaine, expérience qui engage le corps et les sens des lecteurs tout autant que leur esprit – ce sera l'objet de notre second point. Cette construction d'autrice-personnage à la première personne s'est avérée très efficace dans sa réception mais a parfois donné des résultats surprenants, comme le montre un troisième point conclusif.

### **1. L'enchâssement des sciences, de la rhétorique à la métaphysique**

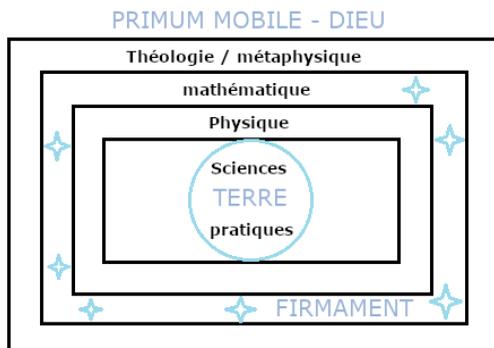
Christine a plusieurs fois évoqué la liste des sciences médiévales, avec quelques fluctuations selon les sources qu'elle utilisait (cf. Cropp 2005; Ribémont 2008 et 2009). Elle en a proposé un classement complet dans la quatrième partie de la <Mutacion de Fortune> (t. II, v. 7173–8070), qu'on peut figurer par le schéma suivant (nous reprenons le tableau publié dans Delale 2013, p. 109).

P H I L O S O P H I E	Theorique	Theologie / Metaphysique			
		Phisique			
		Mathematique	Arismetique		
			Musique		
			Geometrie	En plain	
				Grandeur numbrable de plain	
				Grandeur raisonnable	
				Figures fermes et estables	
	Astronomie / Astrologie				
	Pratique	Ethique			
		Yconomique			
		Politique	Ars et mestiers mechaniques		
			Ars et mestiers de parolles	Gramaire	
Dyaletique (et Logique)					
Rethorique					

Selon ce classement des sciences hérité en particulier des «Etymologiae» d'Isidore de Séville et du «Tresor» de Brunetto Latini, la philosophie se sépare en deux branches: théorique et pratique. Les sciences théoriques se séparent elles-mêmes en trois branches: théologie, physique et mathématique (cette dernière correspondant au *quadrivium*). Les sciences pratiques se répartissent quant à elles en trois branches: éthique, économique et politique, cette dernière regroupant les arts mécaniques et les arts de parole (qui correspondent au *trivium*). Les lettres, comme pratique savante, s'inscrivent à deux endroits de ce classement. En tant que discours à visée

pragmatique, elles sont liées à la rhétorique, donc à la politique, à un engagement dans la cité. Mais plus largement, en tant qu'activité réfléchissant au monde et dépeignant le monde, elles appartiennent à la science théorique et plus précisément à la métaphysique.

Ce classement reprend la distinction d'Aristote entre genre et espèce (<Metaphysica>, livre A, [981a], livre I 8–9, [1058a–1058b] et livre Z 12, [1037b–1038a]): chaque genre (un niveau hiérarchique supérieur, comme la pratique) se sépare en différentes espèces qu'il englobe toutes (comme les arts mécaniques et le *trivium*). Les matières de la science sont donc enchâssées les unes dans les autres: atteindre la matière suivante, c'est reculer dans l'échelle d'appréhension du monde. La hiérarchie des sciences est géographique: elle s'inscrit à l'intérieur du Cosmos, de l'échelle la plus restreinte à l'échelle la plus large. Les sciences pratiques, plus proches de la vie humaine, s'inscrivent dans l'entourage immédiat de l'être humain: ce sont des sciences terrestres, mondaines, elles appartiennent au monde d'en bas. La physique et le *quadrivium* s'intéressent à la fois à la terre et au ciel, soit à l'univers dans sa globalité jusqu'aux corps célestes. La théologie tente de remonter jusqu'au premier mobile, en tant qu'il englobe le Tout dont il est la cause.



De ce fait, plus l'être humain s'éloigne par l'étude de son milieu naturel (à savoir le monde pratique et quotidien), plus étudier lui est ardu, puisque l'environnement sur lequel il travaille lui demeure étranger. Telle est la définition de la métaphysique que Christine hérite d'Aristote:

Elle est dicte *theologie* ou *science divine* en tant que elle considere les essences ou substances separées ou les divines choses. Elle [est] ditte *Methaphisique*, c'est à dire *oultre nature*, de *metha* en grec, qui vault autant à dire comme *oultre*, et *phisis*, qui veult dire *nature*, en tant que elle considere *ens* et les choses, qui ensuivent à lui. Elle [est] dicte *premiere philosophie* en tant que elle considere les premieres causes des choses. Autressi elle est ditte *sapience*, et est son propre nom en tant que elle est tres generale et fait son possesseur cognoistre toutes choses. («Charles V», partie III, chapitre 3, t. II, p. 13–14)

On l'appelle «théologie», ou «science divine», parce qu'elle étudie les essences ou substances séparées ou les choses concernant Dieu. Elle porte le nom de «métaphysique», soit «au-delà de la nature», du grec «meta» signifiant «au-delà», et «physis» signifiant «nature», car elle étudie ce qui est au-delà de la nature. Elle est dite «première philosophie», parce qu'elle prend en compte les causes premières des choses. Elle est aussi dite «sagesse», et c'est le nom qui lui convient, car elle englobe tout et permet à son possesseur de tout comprendre. (Blanchard et Quereuil 2013, p. 227–228)

L'objet de la métaphysique est séparé des réalités humaines, «oultre nature», il correspond à l'«ens» (l'Être et ce qui en découle) et aux causes premières. La métaphysique est donc «première» non pas dans une suite linéaire, mais parce qu'elle est «très générale»: elle englobe toutes les choses à connaître. Elle essaie de remonter jusqu'à la source du savoir. Elle concerne un public restreint, seul capable de dépasser son aridité et l'invisibilité de ses objets:

car un pou d'elle sceu et clerement cogneu si est plus difficile et de plus grant valeur de tant qu'on scet des autres, il s'ensuit que de toutes elle est la moins humaine. [...] [E]t toutefois [Aristote] reprint-il l'erreur d'un pouete ancien, nommé Simonides, cy-devant dit, lequel disoit que seulement apertient à Dieu, non pas aux hommes sçavoir ceste science; car, disoit-il, comme elle soit tres digne, Dieu la s'est reservée; aussi à homme, elle qui est si noble, et lui qui est si vil et soubmis à tant de fragilités et de deffaulz, elle n'est pertinent. («Charles V», partie III, chapitre 67, t. II, p. 173–174)

Car si savoir et comprendre clairement un peu de [métaphysique] est plus difficile et plus précieux que le savoir des autres sciences, il en découle qu'elle est la moins humaine de toutes les sciences. [...] Mais [Aristote] critique l'erreur du poète Simonide, [...] qui prétendait que cette science n'appartient qu'à Dieu et non aux hommes, disant que, parce qu'elle était particulièrement respectable, Dieu se l'était réservée et que, à cause de sa noblesse, elle ne convenait pas à l'homme, être très vil et sujet à tant de faiblesses et de défauts. (Blanchard et Quereuil 2013, p. 338)

Pour Aristote comme pour Christine de Pizan, la métaphysique est certes aride mais cette aridité ne doit pas décourager les hommes. Dieu n'agit pas par orgueil en entravant l'accès à sa connaissance, c'est simplement un changement de milieu qui rend cet accès plus difficile, la nature de Dieu défiant la corporéité humaine.

C'est pourquoi il est possible aux auteurs de se limiter au monde terrestre et à la physique d'ici-bas: l'émotion de l'amour, l'écriture sur les mœurs, la peinture du quotidien et surtout l'usage politique de la langue dans une visée pragmatique et mondaine relèvent tous des sciences pratiques, d'un simple apprentissage de la grammaire. C'est ce qu'indique Christine à la cinquantième des <Cent Ballades>:

Car qui se veult de faire ditz chargier  
Biaulz et plaisans, soient ou longs ou cours,  
Le sentement qui est le plus legier,  
Et qui mieulx plaist a tous de commun cours,  
C'est d'amours, ne autrement  
Ne seront fait ne bien ne doucement,  
Ou, se ce n'est, d'aucunes belles meurs,  
Je m'en raport a tous sages ditteurs.  
(<Cent Ballades>, Ballade L, <Œuvres poétiques>, t. I, p. 51)

Car pour celui qui veut se charger de composer des dits beaux et plaisants, qu'ils soient longs ou courts, le sujet qui est le plus agréable et qui plaît le mieux à tous selon l'opinion commune, c'est l'amour. Autrement, ils ne seront ni bien ni doucement composés, si ce n'est lorsqu'ils portent sur de belles mœurs: je m'en rapporte à ce que disent les poètes sages. (Nous traduisons)

Peu familiers de l'étude, c'est-à-dire du travail intellectuel abstrait, la plupart des esprits se limitent aux sujets les plus concrets. Ce «sentement le plus legier», le moins pesant à aborder, à découvrir et à assimiler, c'est le reflet des interactions sociales humaines: l'amour et les belles mœurs. Même parmi les princes, seuls quelques-uns en apprendront plus si leurs dispositions intellectuelles le permettent, comme le conseille Christine dans son traité d'éducation masculine, le «*Livre du corps de policie*»:

je suppose que le prince vueille que son enfant soit entroduit en lettres tant avant comme de savoir les regles de gramaire et entendre le latin [...]. Et se il le voit aucunement enclin ou subtil en science, il lui doit pour plus lui faire embelir, monstrier et faire entendre la grant felicité qui est en savoir et lui ouvrir les voies de philosophie, c'est a savoir les sciences lui faire sentir et donner a entendre. («*Corps de policie*», partie I, chapitre 3, p. 5, l. 6–29)

je suppose que le prince voudra faire apprendre les lettres à son enfant jusqu'à tant qu'il connaisse les règles de la grammaire et qu'il comprenne le latin. [...] Et s'il voit son enfant quelque peu intéressé ou doué pour les sciences, il doit, pour embellir ses qualités, lui montrer et lui faire sentir la grande félicité qui réside dans le savoir et lui ouvrir les voies de la philosophie, c'est-à-dire lui faire découvrir et comprendre les sciences. (Nous traduisons)

Ainsi, quand Christine de Pizan loue Louis d'Orléans dans le «*Charles V*» (partie II, chapitre 16, t. I, p. 173–174), c'est uniquement pour sa maîtrise de la rhétorique en tant que science à visée pratique – et non pour une pensée philosophique abstraite, qui réfléchirait aux réalités dépassant les seuls rapports sociaux publics et privés. Pour un prince, exercer sa fonction se limite à la politique, science terrestre. La connaissance des sciences théoriques est une occasion d'«embelir» ses qualités: un surplus louable et non une nécessité.

En soi, il n'existe aucune limitation préalable dans la parole des auteurs, et dans l'incursion des poètes au sein des matières de la connaissance. Le récit à la première personne suit chez Christine de Pizan cette règle: là où Christine ira, elle pourra explorer les matières à la mesure de son entendement. L'articulation entre la science la plus abstraite et la vie biographique

ici-bas est d'ordre explicatif: ce que la vie procure, les sciences théoriques l'expliquent et en consolent. Comme le dit Christine à Philosophie dans l'«*Advision Cristine*»:

a toy, celestielle congnoissance separee des viltés de ça jus et vraie phisicienne, essoreray et esventeray les complaints de mes pensées, confiant que ta clémence n'ara a despris l'umblé voix de ta servante et amenistreras reparacion a la ruine de mon espoir rué jus par les soufflemens de Fortune. («*Advision Cristine*», partie III, chapitre 2, p. 95)

je t'exposerai et te ferai connaître mes complaints et mes pensées, à toi, Savoir céleste séparé des bassesses d'ici-bas et véritable médecin, confiante en ta clémence qui ne méprisera pas l'humble voix de ta servante, et qui apportera réparation à la ruine de mon espoir, abattu par le souffle de la Fortune. («*Voix de femmes*», p. 494)

En somme, plus on s'éloigne du monde quotidien et plus l'étude des sciences fournit une consolation puissante. Quand on s'adresse à un public laïc et mondain comme le fait Christine de Pizan, cette variété de sujets a pourtant toujours la nécessité de revenir au monde quotidien, de s'inscrire dans une utilité pratique. Pour introduire le lecteur aux matières les plus absconses, il faut donc trouver une voie de biais, qui l'instruise sans l'effrayer: c'est tout le rôle du personnage d'autrice que construit Christine.

Christine de Pizan est en effet dans ce rôle la meilleure des candidat(e)s, puisqu'en tant que femme, elle est en butte à un problème d'autorité littéraire. Les frères Col le lui rappellent dans leurs lettres du débat sur le «*Roman de la Rose*»: en tant que femme qui n'a pas fait d'études universitaires, elle est soupçonnée de présomption lorsqu'elle dénonce une œuvre érudite. Son éducation ne lui donne pas l'«*ethos*» suffisant pour assumer la création d'œuvres véritablement savantes, comme elle le dit elle-même à Pierre Col:

j'aime l'estude et vie solitaire, et par frequenter et exerciter ycelui, peut bien estre que je y ay cueilli des basses flouettes du jardin delicieux, non pas monté sur les haulx arbres pour cueillir de ce beau fruit odourent et savoureux – non mie que l'appetit et la vouleté n'y soit grant, mais foiblece d'entendement ne le me seuffre. («*Epistres du debat*», Épître de Christine de Pizan à Pierre Col, [33a–c], p. 206–207)

j'aime l'étude et la vie solitaire. En vivant ainsi, il se peut bien que j'aie cueilli quelques petites fleurs du jardin délicieux, mais je ne suis pas montée aux grands arbres pour aller cueillir le beau fruit odorant et savoureux, non tant par manque d'appétit et de volonté, mais à cause des limites de mon intelligence. (Greene 2006, p. 267)

La même «foiblesce d'entendement» caractérise donc Christine et ses lecteurs les plus humbles. Pour l'autrice, étudier les sciences n'entraîne pas leur possession mais fournit simplement une expérience transitoire. C'est une cueillette de fleurs et non l'assimilation de fruits plus consistants, c'est la traversée rapide et légère d'un pays qui ne sera jamais le sien. Ainsi présente-t-elle sa visite, en songe, de l'université de Paris: «fus convoiee par maintes chambres et haultesces de plusieurs degrez, et [comme] les passages et destrois des ditz degrez fussent penibles et difficiles a ceulz qui acquerir et posseder les vouloient – a qui ne fut souffert se trouvez souffisans ne fussent –, a moy qui transitoirement estoie errant par yceulx assez legiere fu la voie» («Advision Cristine», partie III, chapitre 1, p. 91; «je fus conduite à travers de nombreuses pièces et on me fit passer par des lieux élevés de plusieurs degrés; les passages et les étroits couloirs qui y conduisaient étaient difficiles et pénibles à franchir pour ceux qui voulaient les acquérir et les posséder – et on ne les aurait pas admis si on ne les en avait pas trouvés dignes; mais pour moi qui ne faisais qu'y passer temporairement, le chemin fut assez facile», «Voix de femmes», p. 491). Dans cette traversée des sciences elle entraîne son lecteur, visiteur avec elle de réalités qui seront seulement effleurées mais dont un grand réconfort peut surgir.

## **2. Mettre le savoir en récit: une autrice incarnée comme expérience des matières**

Le récit à la première personne se différencie d'un traité justement parce qu'il n'est pas un simple discours. Il convoque un autre monde que celui du lecteur, un monde possible plus ou moins similaire au nôtre, dans lequel il enchâsse des événements appartenant à un autre espace-temps. Là où l'auteur d'un discours voulant clarifier sa matière aurait fourni des chapitres

explicatifs, des gloses marginales ou des notes au lecteur, l'auteur d'un récit puise dans les outils de la narration pour expliquer l'univers narratif et les matières qui le constituent. L'auteur peut ainsi construire un personnage narrateur à son image.

Parfois, ce personnage ne porte pas le nom ou l'identité de l'auteur. Chez Christine de Pizan c'est le cas du «Dit de la pastoure», raconté du point de vue d'une bergère, et du «Livre du duc des vrais amans» où la première personne renvoie au personnage principal de l'amant. Mais le personnage narrateur est toujours un *alter ego* possible à la fois de l'auteur et du lecteur: une personne suffisamment universelle pour qu'on puisse s'imaginer, en tant que lecteur, occuper sa place. Le changement d'auteur au sein du «Roman de la Rose», indiqué dans le corps même du texte, dissocie les identités de l'amant, assimilé au premier auteur qu'est Guillaume de Lorris, et du second auteur, Jean de Meun. Pourtant, cette dissociation n'amoindrit pas les accointances possibles entre le lecteur et le personnage de l'amant. En effet, le personnage à la première personne est la plupart du temps conçu comme un siège d'identification immédiate pour le lecteur. Pour l'auteur, ce personnage sert donc moins à garder le contrôle sur le récit qu'à proposer au lecteur un véhicule de compréhension – un véhicule dans lequel traverser l'univers du récit, un peu comme les parcs à thèmes que l'on traverse en train sans possibilité de s'écarter de la voie tracée à l'avance par les rails, afin d'éviter les dangers ou les zones en déshérence.

Le personnage à la première personne est donc un véhicule: un véhicule humain, c'est-à-dire un corps dans lequel le lecteur va se glisser. Son accès à la connaissance est d'abord sensitif: la théorie aristotélicienne postule que c'est par les sens que nous faisons l'expérience du monde et que nous pouvons vérifier l'exactitude des théories abstraites (cf. Cerquiglini-Toulet 2000). Dans les récits à la première personne de Christine de Pizan, trois sens sont privilégiés pour mettre en scène le degré de difficulté lié à chaque

matière évoquée. Ces trois sens sont la vue, le goût et le toucher (lequel a pour récepteur le corps tout entier).<sup>2</sup>

Pour Aristote, la vue est le sens préféré de l'homme. Les yeux offrent une gamme de connaissance dans toutes les matières, des plus concrètes aux plus abstraites, parce qu'ils captent la lumière, laquelle fait partie de la physique terrestre comme de la physique céleste. De plus, les yeux ne nécessitent aucun contact direct avec l'objet étudié: ils perçoivent donc des objets beaucoup plus éloignés. Christine ne manque pas de citer à ce propos le commentaire de Thomas d'Aquin sur la *«Métaphysique»* d'Aristote:

celui sens [qui est fait par les yeulx, c'est assavoir le veoir, entre tous les autres sens] nous l'amons et cherissons le plus, [...] comme il soit manifeste que le veoir ait .II. propres dignetés plus que les autres: l'une, car parfaitement cognoist, car il est esperituel plus que nesun des autres [...], laquel chose appert par le remuement de lui vers son objett [...]; la .II<sup>e</sup>., car plusieurs differences des choses nous demonstre, comme [...] le veoir soit demoustratif plus que nul des autres sens, car la vertu des autres s'estent seulement aux choses basses, et cestui, par la vertu de lumiere, cognoist meismes les substances du ciel. (*«Charles V»*, partie III, chapitre 65, t. II, p. 166–167)<sup>3</sup>

Le sens de la vue [...] est celui que nous aimons et chérissons par-dessus les autres [...]. Il est évident que la vue a deux supériorités sur les autres sens: la première, c'est qu'elle connaît à la perfection, car c'est un sens plus spirituel qu'aucun autre [...], ce qui se constate par le mouvement de l'œil vers son objet [...]. La deuxième supériorité de la vue, c'est qu'elle nous fait apparaître de nombreuses différences dans les choses; [...] [car] la vue sert davantage à montrer que tous les autres sens, car la vertu des autres se limite aux choses d'en bas, alors qu'elle, par la force de la lumière, s'étend même aux corps célestes. (Blanchard et Quereuil 2013, p. 333)

C'est donc à travers le sens de la vue que Christine raconte dans l'*«Advision Cristine»* sa rencontre avec la philosophie, appelée aussi *«théologie»* et *«métaphysique»*. Dans les combles de l'université de Paris, Christine surprend des voix chantant derrière une porte. L'accès donné à la plus difficile des sciences est métaphorisé par cette porte dont Christine entend déverrouiller les barres et dont elle ose entrouvrir le guichet:

si tost que ouvert fu, une tres grant lumiere me fery en la face et es yeulx que de tous poins cuiday estre aveuglee. Par quoy de paour et de la merveille cheüs sur le seuil de l'uis comme pasmee, me repentant de si hault estre montee. Adonc, comme encore a terre fusse gisant, yssi une voix femmenine de ce pourpris haulte sonnans [...]. Lors de rechief, comme desireuse de choisir a l'ueil la beauté merveilleuse qui m'apparoit estre ou lieu dont sailloit tel clarté, adreçay ma veue de plain visaige tout parmy le dit huisselet. Mais tout ainsi comme, quant parmy le ray du souleil on regarde contre mont ou ciel, il semble veoir en l'espere luisant ung visaige si cler que l'ueil humain ne le puet souffrir, semblablement la vi une telle tres luisant espere qui toute la chambre emplissoit de tres grant resplendeur. [...] Si baissay incontinent ma veue ja toute esblouie; mettant ma main au devant, dis ainsi: <Tres haulte et tres noble creature de laquelle la congnoissance m'est occulte, [...] plaise vous me certifier doncques la propriété de vous, ma venerable maistresse. Et elle a moy: – Ma meschinete, saiches que, non obstant que tes yeulx foibles ne me puissent clerement veoir pour leur groisseur, que je suis celle qui nuement et visiblement s'apparu ou temps de l'exil et de sa tribulacion a mon chier amé filz Bouece le tres souffisant philosophe>. (<Advision Cristine>, partie III, chapitre 1, p. 93–94)

Aussitôt qu'elle fut ouverte, une lumière si forte me frappa le visage et les yeux que je crus tout à fait que j'étais aveuglée. À la suite de quoi, sous l'effet de la peur et de l'étonnement, je tombai sur le seuil presque évanouie, me repentant d'être montée si haut. Alors, tandis que je gisais encore à terre, une voix féminine sortit de ce lieu clos et résonna avec force [...]. Alors, désirant voir à l'œil nu la beauté merveilleuse qui me semblait se trouver dans le lieu d'où jaillissait une telle clarté, je dirigeai mon regard bien en face à travers la petite porte. Mais de même que lorsque l'on voit dans la sphère brillante un visage si étincelant que l'œil humain ne peut en supporter la vue, je vis d'une façon semblable une sphère tout aussi brillante qui emplissait toute la pièce d'un éclat éblouissant. [...] Je baissai aussitôt les yeux, tout éblouie, et mettant ma main devant, je dis: <Très haute et noble créature, dont la connaissance m'est cachée, [...] qu'il vous plaise aussi de me confirmer quelle est votre nature, ma vénérable maîtresse>. Et elle me répondit: <Ma petite servante, bien que tes faibles yeux ne puissent clairement me voir à cause de leur manque de finesse, sache que je suis celle-là même qui apparut visiblement et directement au temps de son exil et de ses malheurs à mon fils bien-aimé Boèce, le très grand philosophe>. (<Voix de femmes>, p. 492–493)

Toute la scène illustre ce propos du <Charles V> sur la métaphysique: «un pou d'elle sceu et clerement cogneu si est plus difficile et de plus grant valeur de tant qu'on scet des autres» (<Charles V>, partie III, chapitre 67, t. II, p. 173: «savoir et comprendre clairement un peu de [métaphysique] est plus difficile et plus précieux que le savoir des autres sciences», Blanchard et Quereuil 2013, p. 338). La difficulté est indiquée par une échelle de hauteur: Philosophie resplendit comme un astre, symbole de son appartenance aux derniers cercles cosmiques. Christine reste éblouie comme lorsqu'on regarde le soleil <contre mont ou ciel> et doit <b[aisser] incontinent [s]a vue>. La difficulté est aussi figurée par la <grosseur> et la <foible[sse]> des yeux, leur manque de subtilité pour filtrer correctement la luminosité. Ce défaut pousse Christine à masquer de sa main une partie de la lumière, alors que Boèce avait été capable de voir Philosophie <nuement et visiblement>.<sup>4</sup> La porte de la philosophie s'ouvre, mais son accès n'est pas pour autant garanti au lecteur qui aurait des difficultés d'intellection: pour le rassurer, l'autrice se dépeint elle-même en difficulté, garantie que le lecteur ne sera pris ni de haut ni de court.

Deuxième sens convoqué dans l'accès aux sciences, le goût signale également différents degrés dans l'appréciation d'une connaissance (cf. Cerquiglini-Toulet 2000). La métaphore de la nourriture n'a pas toujours le même fonctionnement. Parfois, on différencie des matières plus grossières, de moindre qualité, et des matières plus subtiles et délicieuses, d'excellente qualité. C'est le cas lorsque Christine répond à Philosophie à propos de sa rencontre avec Boèce:

Car, comme tu eusses nourry du lait de tes mamelles et de tes precieux metz ton tres amé filz dessus dit qui tant te honnoura et ama, ne l'oublias pas ou temps de sa grant necessité et pareillement plusieurs autres de tes enfans, semblablement je suppose que moy, ta servile mercenere que tu as nourrie des demourans des grosses viandes de tes tables, tu n'oublieras. (<Advisión Christine>, partie III, chapitre 2, p. 94)

Comme tu avais nourri du lait de tes mamelles et de tes précieux mets ton fils bien aimé dont nous avons parlé, qui t'honora et t'aima tant, tu ne l'oublias

pas quand vint le temps où il en eut un très grand besoin, et tu en fis de même pour plusieurs de tes enfants; de la même façon, je suppose que tu ne m'oublieras pas, moi, ton humble servante, que tu as nourrie des restes des abondantes nourritures de ta table. (‹Voix de femmes›, p. 494)

Le lait, nectar subtil et délicieux issu directement du corps de la philosophie, s'oppose aux «demourans des grosses viandes», ces restes les moins raffinés consommés par Christine, délaissés par les autres disciples de Philosophie. Ailleurs dans l'«Advision Cristine», la boisson représente à l'inverse la matière la plus simple et la viande la matière la plus difficile: ces valeurs sont cette fois liées au temps de mastication et à la difficulté à avaler.

dit de toy le benoit saint Gregoire [...] qu[e] «ta doctrine et sainte Escripiture aucune fois nous est viande, aucune fois buvraige. En lieux plus obscurs, lors est ce qu'elle nous est viande; car, quant nous l'exposons, c'est la viande que nous maschons, et quant nous l'entendons, c'est ainsi comme la viande que nous avalons. Mais es lieux ou elle est plus clere, nous est buvraige, car quant elle n'a besoing de exposicion, nous la humons ainsi comme nous la trouvons». (‹Advision Cristine›, partie III, chapitre 27, p. 141–142)

le bienheureux saint Grégoire, ton docteur, [dit de toi] dans le premier livre des *Morales*: «Ta doctrine et ta sainte Écriture sont parfois pour nous une nourriture, parfois un breuvage. Aux endroits où elle est plus obscure, elle nous est une nourriture; car quand nous l'expliquons, c'est une nourriture que nous mâchons, et quand nous la comprenons, c'est comme une nourriture que nous avalons. Mais aux endroits où elle est plus claire, elle nous est un breuvage, car quand elle n'a pas besoin d'explication, nous la buvons comme nous la trouvons». (‹Voix de femmes›, p. 535)

Certaines métaphores, enfin, reposent sur la capacité d'assimilation des matières: les lecteurs plus subtils savent atteindre les couches internes et cachées des aliments quand les moins expérimentés se contentent d'en consommer la couche externe:

Et pour ce que la matiere d'amours est plus delitable a ouÿr que d'autre, firent communement leurs ficcions sus amours pour estre plus delitables mesmement aux rudes qui n'y prennent fors l'escorce, et plus agreable aux subtilz, qui en succent la liqueur. (‹Epistre Othea›, [82], glose, p. 316)

Et parce que la matière amoureuse est plus agréable à écouter que les autres, ils firent habituellement porter leurs fables sur des sujets amoureux afin qu'elles soient plus agréables, même pour les plus sots qui ne profitent que de l'écorce, et plus douce pour les esprits subtils qui en dégustent la liqueur. (Nous traduisons)

Il s'agit là de métaphores clichées et de lieux communs littéraires très anciens. Mais on remarquera que le lecteur qui se contenterait de la grosse viande, du breuvage facile à avaler ou de l'écorce n'est pas condamné: cette consommation est présentée comme une des voies possibles de la lecture. Le personnage d'autrice et narratrice ne représente pas lui-même le mode de lecture le plus complexe de son livre: il laisse aux lecteurs les plus subtils le soin de percevoir, mieux que ne le ferait son personnage, les niveaux de sens les plus obscurs.

On retrouve le même choix d'une voie moyenne dans «Le Livre du chemin de long estude». Ce récit en vers à la première personne rapporte un rêve de Christine: la sibylle de Cumès lui fait traverser la Terre sur un chemin appelé «Lonc Estude», puis monter jusqu'au firmament (et non jusqu'au premier mobile, comme Dante) sur une échelle de spéculation. Il s'agit d'une mise en récit allégorique de la traversée des matières du savoir (à propos de cette traversée des espaces scientifiques, voir Ribémont 1995 et Delale 2013). Cette fois, c'est le corps entier qui est engagé dans l'expérience des sciences, et avec lui tout particulièrement le sens du toucher.

Lorsque Sibylle présente à Christine la voie de «Lonc Estude», elle décrit du même coup la diversité des voies alentours qui ont des destinations différentes. Plus les pentes sont escarpées, plus l'environnement est impraticable et plus ces voies rapprochent de Dieu.

Ces chemins que vois traversans,  
Ou nul ne passe, s'il n'a sens,  
Conduisent par trestous les lieux  
Ou gent vont au dessoubz des cieulx;  
Dont .ii. y a, sans plus, non trois,  
Qui [...] conduisent la droite voye

Ou ciel qui a droit s'i convoye,  
Tout soient ilz haulx et estrois.  
Le chemin que tu vois plus drois,  
Plus estoit et plus verdoiant,  
La face de Dieu est voyant  
Cil qui le suit jusqu'a la fin.  
Le chemin de plus courte fin  
Qui est de cellui au delez,  
Que tu vois plus large en tous lez,  
Cil, je te creant fermement,  
Conduit jusques au firmament.  
[...]  
Mais ceste voie est plus certaine,  
Car par science est ordenee;  
Mais celle autre est ymaginee.  
Par celle nous fault toutevoye  
Passer, car ceste estroite voye  
Te seroit trop fort a suivre.

(«Chemin de long estude», v. 889–919)

Ces chemins transversaux que tu vois, que nul n'emprunte s'il n'a suffisamment d'esprit, conduisent partout sous les cieux où vont les gens; [...] il y en a deux seulement d'aussi étroits, pas plus, [...] [qui] conduisent au plus court jusqu'au ciel celui qui marche droit, bien qu'ils soient étroits et raides. Le plus direct des deux, qui est également plus étroit et plus vert, révèle la face de Dieu à celui qui le suit jusqu'au bout. L'autre chemin, à côté du premier, plus court et, comme tu le vois, plus large de partout, celui-là, je te l'assure, conduit jusqu'au firmament [...]. [M]ais celui-ci est plus sûr, car il est réglementé par la science. Le premier chemin requiert l'imagination; il faut nous en abstenir, car cette voie étroite te serait trop difficile à suivre. («Chemin de long estude», p. 141–143)

Il y a trois types de voies: celles qui mènent au ciel jusqu'à Dieu, celles qui mènent au firmament et celles qui, comme le chemin de «Lonc Estude», ne parcourent que le monde terrestre. On retrouve la distinction dans les matières du savoir entre la théologie (qui va jusqu'à Dieu), les autres sciences théoriques (qui étudient jusqu'au firmament) et les sciences pratiques (qui se limitent au monde terrestre). Ces trois types de voies permettent d'établir une distinction parmi les lecteurs entre les «soubtilz» et les «letrrés»,

entre ceux qui se consacrent aux sciences théoriques et ceux qui maîtrisent uniquement les sciences pratiques à la portée moins «profonde», puisque la pratique demeure attachée aux apparences concrètes du quotidien:

Ces chemins et ces beaux passages  
Que vois l'un plus que l'autre larges  
Si sont reservez aux soubtilz  
Selon leurs divers appetis;  
Et tant plus les verras estrois,  
Plus sont delitables et drois,  
Et mains y repaire de gent.  
[...]  
Mais cestui plus que parchemin  
Ouvert, ou nous sommes entrez,  
Si est reservé aux lettrez  
Qui veulent aler par le monde,  
Sans querir voye trop parfonde.  
(«Chemin de long estude», v. 907–920)

Ces chemins et ces beaux lieux de passage que tu vois, certains plus larges que d'autres, sont réservés aux esprits subtils, selon leurs appétits divers; plus étroits tu les verras, plus ils sont plaisants et directs, et moins l'on y trouve de gens. [...] Mais la voie où nous sommes entrées, qui se déroule aussi facilement qu'un parchemin, est destinée aux lettrés qui veulent parcourir le monde sans rechercher une route trop ardue. («Chemin de long estude», p. 143)

Se cantonnant d'abord au domaine des lettrés, Christine et Sibylle empruntent le chemin de «Lonc Estude» jusqu'aux abords du Paradis Terrestre. Là, Sibylle convoque Imagination, un vieillard sorti des nuages qui leur jette une échelle construite dans une matière étrange, la «speculacion». Ce terme renvoie aux sciences théoriques, dites spéculatives parce qu'elles sont abstraites. Or comme dans l'extrait précédent où la voie du firmament était «imaginée», seule l'imagination permet d'accéder aux abstractions de l'intellect. Spéculacion et imagination sont donc deux compétences nécessaires pour imaginer des raisonnements abstraits. Tous les «soubtilz» ne sont pas égaux face à ces compétences, ce dont témoigne la variété des échelles qu'Imagination leur réserve:

[...] Mes tout d'une matiere  
Ne sont pas; l'une est plus legiere  
Que l'autre et plus soubtilement faite,  
L'autre est plus grosse et mains parfaite.  
Et aux gens soubtilz sont données  
Ces escheles, et ordenees  
Pour ceulx qui veulent hault ataindre.  
Et selon que leur force est graindre,  
Eschele leur est envoyee.  
Mais tu es moult bien avoyee,  
Dieux mercis, selon ta puissance,  
Car tu as congié et licence  
De monter jusqu'au lieu celestre.  
Par ceste eschele ou plus hault estre  
N'iras que jusqu'au firmament.  
[...]  
Monter ou firmament te fault,  
Combien que autres montrent plus hault;  
Mais tu n'as mie le corsage  
Abille a ce.  
(«Chemin de long estude», v. 1659–1680)

Mais elles ne sont pas toutes pareilles: l'une est plus légère, plus finement ouvree; l'autre plus grossière et moins parfaite. Elles sont données aux esprits subtils, confectionnées pour ceux qui visent haut. L'on se voit envoyer une échelle proportionnée à sa force. Grâce à Dieu, et en fonction de tes pouvoirs, tu es sur un très bon chemin; car tu as l'autorisation de monter jusqu'au séjour céleste. Cette échelle ne te mènera pas plus haut que le firmament[ le ciel qui contient les étoiles]. [...] Il te faut monter au firmament; d'autres vont encore plus loin, mais tu n'as pas du tout la stature qui convient à cela. («Chemin de long estude», p. 187–189)

Ce n'est pas la matière qui détermine son propre degré d'exploration par le lecteur ou par le personnage d'auteur. Ce sont les capacités de ce lecteur ou de cet auteur, son «corsage», qui l'induisent. Terme intéressant, car on attendrait ici «courage», la disposition intérieure, les ressources psychologiques. Or il s'agit moins d'une personnalité que d'un problème de stature: le corps, cerveau compris, est matériel, il est donc plus ou moins gros, plus

ou moins résistant et plus ou moins subtil. C'est ce que rappelle Christine à Sibylle dans les souffrances qu'elle éprouve à grimper sur l'échelle de spéculation:

Pour Dieu, regardez mon deffaut,  
Car auques tout le cuer me faut,  
Dame qui pris m'avez en garde!  
Je sçay bien que vous n'avez garde  
De périr ycy, car passible  
Corps n'avez pas, mais impossible  
Est a moy, qui l'ay trop pesant.  
(«Chemin de long estude», v. 1715–1721)

Pour l'amour de Dieu, ayez égard à ma condition, car le cœur me manque, Dame qui m'avez prise en charge. Je sais bien que vous ne craignez pas de périr ici: votre corps n'est pas mortel. Mais ce n'est plus tenable pour moi qui ai un corps pesant. («Chemin de long estude», p. 191)

En exprimant sa peur, le personnage de Christine met en scène à l'intérieur du récit le risque d'abandon des lecteurs face à la difficulté des matières convoquées. Or cette difficulté n'est pas métaphorique, mais réellement corporelle: elle est vécue comme une activité physique trop intense pour un corps trop peu résistant ou trop peu entraîné, qui manifeste ses limites. Le personnage d'autrice thématise la peur du lecteur face à cette limite rencontrée et le lecteur, voyant le personnage se faire rassurer, se rassure lui-même par relais.

Cette excellente technique pour contrecarrer les abandons de lecture vient d'une conception linéaire des sciences à l'intérieur de leur géographie. Le trajet de découverte du savoir doit être progressif, depuis la Terre jusqu'au premier mobile. On commence par l'histoire, les sciences pratiques, par un terrain clair et plat, avant de grimper des pentes escarpées ou de plonger dans les profondeurs des sciences obscures.<sup>5</sup>

Pour Christine de Pizan, il ne semble donc pas y avoir de limitation dans les sujets qu'un récit à la première personne peut aborder. Toutes les matières sont recevables du moment qu'elles sont adaptées au public, et le per-

sonnage à la première personne est un excellent véhicule d'adaptation de la matière – non en la présentant pour plus simple qu'elle est, mais en indiquant qu'on peut la parcourir sans tout comprendre et sans que cela soit grave.

### **3. Conclusion: la faiblesse de l'étudiant(e) relève-t-elle d'une essence ou d'un accident?**

Comment les lecteurs ont-ils reçu ce personnage d'autrice, dépeint en difficulté pour rassurer ses lecteurs? Sur le plan le plus immédiat, le procédé semble avoir été particulièrement efficace. Les réécritures au masculin des œuvres de Christine témoignent d'une absolue capacité des lecteurs, qu'ils soient hommes ou femmes, à s'identifier à l'autrice personnage, quitte à effacer sa féminité dans leurs réécritures. C'est une manière d'effacer entièrement l'autrice première tant on a glissé sa propre identité dans son corps. Ainsi d'une ballade de Charles d'Orléans, «Alone am y and wille to be alone», qui semble être une adaptation masculine de la onzième des «Cent Balades», «Seulete suy et selete vueil estre». Ainsi de la réécriture anonymisée des «Fais d'armes et de chevalerie», supprimant les marques de féminin dans les accords à la première personne: même lorsque l'identité féminine pouvait gêner le lectorat, le texte lui-même a continué d'être transmis. Les protestations d'humilité de l'autrice ont pu faire disparaître son personnage sans entraîner la disparition du texte alentour. Et lorsqu'il a été conservé, le personnage de Christine autrice n'a cessé de fasciner les lecteurs, devant texte et image à lui seul dans des recueils de vies de femmes illustres ou dans des œuvres plastiques, par exemple «The Dinner Party» de Judith Chicago (cf. Delale 2021). Ce personnage donne donc bien envie de lire: il a évolué indépendamment du texte, soit que le texte lui survive, soit qu'il mène une vie indépendante, suscitant par rebond une curiosité pour ses textes.

On observe pourtant une différence nette dans la compréhension de ses faiblesses par l'autrice, d'une part, et par les lecteurs, d'autre part. Pour

Christine de Pizan, la faiblesse du corps face aux matières spéculatives n'est pas comprise comme une essence constitutive de l'individu, mais comme purement contingente, liée simplement à une expérience de la vie. Sibylle le dit très clairement lors la montée sur l'échelle de spéculation:

Mais tu n'as mie le corsage  
Abille a ce. Toutefois say ge  
Que de toy ne vient le deffaut,  
Mais la force qui te deffaut  
Est pour ce que tart a m'escole  
Es venue.

(«Chemin de long estude», v. 1679–1684)

Mais tu n'as pas du tout la stature qui convient à cela; toutefois, je sais que la faute n'est pas tienne. Si la force nécessaire te fait défaut, c'est parce que tu es venue tard à mon école. («Chemin de long estude», p. 189)

La faiblesse est pour Sibylle un accident. Elle n'est pas constitutive du «corsage» féminin ni programmée dans sa biologie. Ce n'est pas le corps des femmes qui empêche ou entrave leur accès aux sciences théoriques, mais le retard avec lequel elles arrivent à l'école de Philosophie – quand elles y arrivent.

Pourtant les lecteurs de Christine de Pizan ont été jusque vers la fin du xx<sup>e</sup> siècle pratiquement unanimes: ils ont systématiquement essentialisé la féminité de l'autrice comme une faiblesse structurelle de son identité, qui la destinait à échouer dans sa tâche. La voie moyenne choisie par le personnage d'autrice est devenue une destinée imposée à l'autrice par son corps. Exemple parmi tant d'autres, Oscar Havard, auteur d'un catalogue des «Femmes illustres de la France» publié en 1885 chez Mame à Tours (un éditeur spécialisé dans les beaux livres pour les enfants, la bourgeoisie et les femmes), cite un autre critique à propos de Christine de Pizan et commente:

Je ne veux point réhabiliter Christine de Pisan, dit M. Désiré Nisard. Ceux qui ont manqué de génie ont mérité d'être oublié. Christine de Pisan n'eut que du savoir et le talent d'une femme qui se hausse à des sujets virils. Elle est restée

aussi loin de la grâce et du naturel d'une femme que de la force de pensée d'un homme.

L'arrêt est équitable, s'il s'agit des qualités qui font les livres durables; mais peut-être y aurait-il autant d'injustice à abaisser Christine de Pisan que de galanterie paradoxale à la vouloir réhabiliter. [...] Christine de Pisan voulut aller plus haut que Froissart, et n'eut pas la force de s'élever jusqu'à Commynes; elle n'eut donc que de l'ambition. Mais l'ambition est plus féconde que l'esprit d'imitation. Elle a péri dans ses efforts; toutefois la pensée même qui les lui fit faire lui a survécu. (Havard 1885, p. 159–160)

L'échec de Christine de Pisan mis en scène par Christine de Pisan est bien l'agent de sa longévité auctoriale. En thématissant ses faiblesses dans son œuvre entière, l'autrice a construit pour elle-même un personnage hybride, à la fois porteuse de la maternité de ses œuvres et lectrice déficiente de ses textes. C'est par ce tour de magie, en coupant la femme en deux, que le récit à la première personne a pu aborder chez elle tous les sujets, toutes les matières. La narratrice et le personnage ne sont que le véhicule, la rhétorique; la matière de l'autrice, c'est la métaphysique. Dans l'articulation de ces deux pièces réside le mécanisme de la pratique des lettres.

## Notes

- 1 L'auteur fait allusion à un passage de l'«Advision Cristine», partie III, chapitre 10, p. 111: «Adonc me pris a forgier choses jolies, a mon commencement plus legieres, et tout ainsi comme l'ouvrier qui de plus en plus en son euvre se soubtille comme plus il la frequente, ainsi tousjours estudiant diverses matieres, mon sens de plus en plus s'imbuoit de choses estranges, amendant mon stille en plus grant soubtilleté et plus haulte matiere, depuis l'an mil .IIII<sup>C</sup>IIII<sup>XX</sup>. et .XIX. que je commençay en ce tendis .XV. volumes principaux sans les autres particuliers petis dictiez, lesquelz tout ensemble contiennent environ .LXX. quaiers de grant volume, comme l'experience en est manifeste» («Alors, je me mis à forger de jolies choses, plus légères au commencement, et tout comme l'ouvrier qui devient de plus en plus subtil dans ses œuvres à force de les pratiquer, en continuant toujours à étudier diverses matières, mon intelligence s'imprégnait de plus en plus de choses nouvelles, et mon style s'améliorait, gagnant en subtilité et touchant de plus hautes matières, depuis l'an mille trois cent quatre-vingt-dix-

neuf où je commençai, jusqu'en cette année mille quatre cent cinq où je ne cesse de continuer; j'ai compilé pendant ce temps quinze volumes principaux, sans compter les autres petits poèmes séparés, et l'ensemble remplit environ soixante-dix cahiers de grand format, comme on peut le vérifier», *«Voix de femmes»*, p. 508).

- 2 Le sens de l'odorat est convoqué plus ponctuellement dans le corpus, par exemple dans l'épître du débat sur le *«Roman de la Rose»* citée plus haut: «peut bien estre que je y ay cueilli des basses flourettes du jardin delicieux, non pas monté sur les haulx arbres pour cueillir de ce beau fruit odourent et savoureux [...]. Et mesmes pour l'oudour des flourettes, dont j'ay fait grasles chappellés, ceulx qui les ont voulu avoir [...] ce sont esmerveillez de mon labour» (*«Epistres du debat»*, *Épître de Christine de Pizan à Pierre Col*, [33a–c], p. 206–207; «il se peut bien que j'ai cueilli quelques petites fleurs du jardin délicieux, mais je ne suis pas montée aux grands arbres pour aller cueillir le beau fruit odorant et savoureux [...]. Pour l'odeur des fleurettes avec lesquelles j'ai fait de petites guirlandes, certains [...] ont voulu les avoir [et] se sont extasiés devant mon travail», Greene 2006, p. 267).
- 3 Voir aussi *«Charles V»*, partie III, chapitre 65, t. II, p. 166: «car, disoit-il [Aristote], comme les sens à ce nous soient fais, c'est assavoir à cognoistre les choses à [l']utilité de vivre, doublement, dist-il, sont ilz de nous amez: pour eulz meismes, en tant comme ilz font cognoistre, et pour vivre, en tant qu'ilz scevent pourchacier et aussi discerner ce qui est bon du mal» (*«Aristote a prouvé cette hypothèse en disant que comme nos sens sont faits pour connaître ce qui est utile pour vivre, nous les aimons doublement: pour eux-mêmes, comme moyens de connaissance, et pour la vie, car ils savent chercher et discerner le bien du mal»*, Blanchard et Quereuil 2013, p. 333). On retrouve dans cette double utilité des sens la double vocation des lettres, entre la métaphysique qui aide à connaître le monde et la rhétorique qui sert la morale sous toutes ses formes pratiques (éthique, économique et politique).
- 4 Une cécité totale touche ceux qui étudient la matière alchimique car, à l'inverse de la philosophie qui est trop lumineuse, l'alchimie est trop obscure: «Et yci est la decevance, car chacun qui s'i fiche cuide estre du nombre des plus soubtilz et abuse en son entendement en estudiant yceulz livres, lesquel baillent le sens de leurs termes a si doubles ententes que le plus clerveant n'i voit nulle goute» (*«Advision Cristine»*, partie II, chapitre 18, p. 82; «C'est là que réside la tromperie, car chacun de ceux qui s'y applique pense être du nombre des plus subtils et fait un mauvais usage de son entendement en étudiant ces ouvrages, qui livrent la

signification de leurs termes à travers tant de doubles sens que le plus clairvoyant n'y voit goutte», *«Voix de femmes»*, p. 484).

- 5 C'est ce que dit Christine à propos de son programme d'éducation autodidacte dans l'*«Advison Cristine»*, partie III, chapitre 10, p. 110: «Ne me pris pas comme presomptueuse aux parfondescs des sciences obscures es termes que ne sceusse comprendre [...]. Ains, comme l'enfant que au premier on met a l'a.b.c., me pris aux histoires anciennes des commencemens du monde [...]; après aux deductions des sciences selon ce qu'en l'espace du temps que je estudiay en pos comprendre» («Je n'eus pas la présomption de m'engager dans les profondeurs des sciences obscures, formulées en des termes que je n'aurais pas su comprendre [...]. Mais, comme l'enfant que l'on met d'abord à l'ABC, je me mis aux histoires anciennes des commencements du monde [...]. Je me mis ensuite aux exposés des sciences, selon ce que je pus en comprendre pendant le temps que je passai à leur étude», *«Voix de femmes»*, p. 507).

## Bibliographie

### Sources primaires

- Aristote: *Métaphysique*. Introduction, traduction, notes, bibliographie et index par Marie-Paule Duminil et Annick Jaulin, Paris 2008.
- Christine de Pisan: *Le Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V*, éd. Suzanne Solente, 2 vol., Paris 1936–1940.
- Christine de Pisan: *La Vision de Christine*. Introduction et traduction en français moderne par Anne Paupert, in: Régnier-Bohler, Danielle (éd): *Voix de femmes au Moyen Âge: savoir, mystique, poésie, amour, sorcellerie, XII<sup>e</sup>–XV<sup>e</sup> siècle*, Paris 2006 (Bouquins), p. 407–542.
- Christine de Pisan: *Le Débat sur le Roman de la Rose*, trad. en français moderne par Virginie Greene, Paris 2006.
- Christine de Pizan: *Le Livre du corps de policie*. Édition critique avec introduction, notes et glossaire par Angus J. Kennedy, Paris 1998.
- Christine de Pizan: *Epistre Othea*. Édition critique par Gabriella Parussa, Genève 1999.
- Christine de Pizan: *Le chemin de longue étude: édition critique du ms. Harley 4431*, éd. et trad. Andrea W. Tarnowski, Paris 2000.

- Christine de Pizan: Le livre de l'advison Cristine, édition critique par Christine Reno et Liliane Dulac, Paris 2001.
- Christine de Pizan: Livre des faits et bonnes mœurs du sage roi Charles V; présentation, notes et index de Joël Blanchard; traduction [du français moyen] de Joël Blanchard et de Michel Quereuil, Paris 2013.
- Christine de Pizan: Le Livre des epistres du debat sus le Rommant de la Rose, éd. Andrea Valentini, Paris 2014.
- Le Livre de la mutacion de Fortune, par Christine de Pisan, publ. d'après les ms. par Suzanne Solente, 4 vol., Paris 1959–1966.
- Œuvres poétiques de Christine de Pisan, publiées par Maurice Roy, 3 vol., Paris 1886–1896.

### Sources secondaires

- Cerquiglini-Toulet, Jacqueline: Le goût de l'étude: saveur et savoir chez Christine de Pizan, in: Hicks, Eric C. [u.a.] (éd.): Au champ des escriptures. IIIe Colloque international sur Christine de Pizan (Lausanne, 18–22 juillet 1998), Paris 2000 (Études christiniennes 6), p. 597–608.
- Cropp, Glynnis M.: Philosophy, the Liberal Arts, and Theology in «Le Livre de la mutacion de Fortune» and «Le Livre de l'advison Cristine», in: Green, Karen/Mews, Constant J. (éd.): Healing the Body Politic: The Political Thought of Christine de Pizan, Turnhout 2005, p. 139–159.
- Delale, Sarah: Le long chemin de paix de Christine de Pizan, in: *Questes* 26 (2013), p. 91–109.
- Delale, Sarah: Diamant obscur. Interpréter les manuscrits de Christine de Pizan, Droz 2021.
- Ferlampin-Acher, Christine/Girbea, Catalina (éd.): Matières à débat. La notion de matière littéraire dans la littérature médiévale, Rennes 2017.
- Havard, Oscar: Les Femmes illustres de la France, Paris 1885.
- Ribémont, Bernard: Christine de Pizan: entre espace scientifique et espace imaginé («Le Livre du Chemin de long estude»), in: Dulac, Liliane/Ribémont, Bernard (éd.): Une femme de lettres au Moyen Âge. Études autour de Christine de Pizan, Orléans 1995, p. 245–261.
- Ribémont, Bernard: Christine de Pizan, Isidore de Séville et l'astrologie: compilation et «mutacion» d'un discours sur les arts libéraux, in: Dulac, Liliane (éd.): Désireuse de plus avant enquerre [...]: Actes du VIe colloque international sur Christine de Pizan, Paris, 20–24 juillet 2006: volume en hommage à James Laidlaw, Paris 2008, p. 303–314.

Ribémont, Bernard: Christine de Pizan et les arts libéraux: un modèle à géométrie variable, in: *French Studies. A Quarterly Review* 63/2 (2009), p. 137–147.

Séché, Alphonse: *Les Muses françaises. Anthologie des femmes-poètes (1200 à 1891). Morceaux choisis accompagnés de notices biographiques et bibliographiques, t. I*, Paris 1908.

### **Adresse de l'auteur:**

Sarah Delale  
Université catholique de Louvain  
Chargée de recherches FNRS / UCLouvain  
Groupe de recherche sur le moyen français  
Place Blaise Pascal, 1 boîte L.3.03.21  
1348 Louvain-la-Neuve  
E-Mail: [sarah.delale@uclouvain.be](mailto:sarah.delale@uclouvain.be)