

ISSN 2568-9967

B III E

SPECIAL ISSUE

19



Mireille Demaules – Irene Iocca  
Julia Rüthemann (eds.)

# Medieval Forms of First-Person Narration III

[WWW.ERZAELFORSCHUNG.DE](http://WWW.ERZAELFORSCHUNG.DE)



Separatum from:

---

## SPECIAL ISSUE 19

*Mireille Demaules*

*Irene Iocca*

*Julia Rüthemann (eds.)*

# Medieval Forms of First-Person Narration: Authorship – Authorization – Authority

(Villa Vigoni Talks III)

Published December 2025.

BmE Special Issues are published online by the University of Oldenburg Press (Germany) under the Creative Commons License

CC BY-NC-ND 4.0.

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

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

ISSN 2568-9967

**Zitievorschlag:**

Mireille Demaules, Irene Iocca, Julia Rüthemann (eds.): Medieval Forms of First-Person Narration: Authorship – Authorization – Authority (Villa Vigoni Talks III – BmE Special Issue 19, online).

Cover picture: Pierre Sala, *Petit Livre d'Amour* (also known as *Emblesmes et Devises d'Amour*), British Library, Stowe MS 955 (fol. 13r), ca. 1500, Parchment and paper, French/Italian, 130 x 95 mm. By permission of the British Library.

## Contents

### **Julia Rüthemann/Mireille Demaules**

|   |          |
|---|----------|
| Authorship, Authorization, and Authority in Medieval First-Person<br>Narratives: Some Introductory Remarks..... | <b>1</b> |
|---|----------|

### **Richard Trachsler**

|  |           |
|--|-----------|
| Ovide converti. L'autobiographie exemplaire du «De Vetula» dans la<br>traduction de Jean Lefèvre ..... | <b>25</b> |
|--|-----------|

### **Robert Fajen**

|   |           |
|---|-----------|
| Conversion/Rétrospection. L'autorité ambiguë du «je» dans «Corbaccio»<br>(1355?) de Giovanni Boccaccio et «Le Joli Buisson de Jonece» (1373) de<br>Jean Froissart ..... | <b>43</b> |
|---|-----------|

### **Fabienne Pomei**

|  |           |
|--|-----------|
| Fiction du moi en auteur satiriste: nom propre et posture d'autodérision<br>dans le songe al-légorique chez Raoul de Houdenc, Rutebeuf et<br>Martin Le Franc ..... | <b>67</b> |
|--|-----------|

### **Barbara Sasse**

|   |            |
|---|------------|
| Das Verhältnis von Ich-Erzähler und Autorschaft in der »Mörin« (1453)<br>Hermanns von Sachsen-heim: Vom Manuskript zur Drucküberlieferung ..... | <b>107</b> |
|---|------------|

### **Jacqueline Cerquiglini-Toulet**

|   |            |
|---|------------|
| Se construire en maître. L'exemple de Guillaume de Machaut..... | <b>135</b> |
|---|------------|

### **Sylvie Lefèvre**

|   |            |
|---|------------|
| L'auteur, le narrateur et les quatres dames. Une construction singulière,<br>une posture particulière ..... | <b>153</b> |
|---|------------|

### **Laëtitia Tabard**

|   |            |
|---|------------|
| Des allégories au chevet de l'auteur: «Le Livre de l'Esperance»<br>d'Alain Chartier ..... | <b>183</b> |
|---|------------|

**Julia Rüthemann**

- Weibliche Autorschaft in allegorischen Ich-Erzählungen über Liebe:  
Christine de Pizan und Hadewijch von Antwerpen ..... **213**

**R. Barton Palmer**

- The ›Historical-I‹ in Guillaume de Machaut's ›Livre du Voir Dit‹ ..... **251**

**Matthias Bürgel**

- Appunti sulla fisionomia del Cavalca – autore ..... **273**

**Mireille Demaules**

- ›Le Temple de Bocace› de George Chastelain ou l'autorité problématique  
de l'historiographe ..... **293**

**Sarah Delale**

- Literary Authority and Chivalric Authority in the Works of Jean III de Werchin  
(›Le Songe de la barge‹, challenge letters and ballads composed with  
Guillebert de Lannoy) ..... **315**

*Julia Rüthemann / Mireille Demaules*

## Authorship, Authorization, and Authority in Medieval First-Person Narratives: Some Introductory Remarks

This multi-author volume takes as its subject medieval first-person poetic narratives, a literary format that came to prominence in the course of the later European Middle Ages (c. 1250–1500), quickly developing into an extensive text family.<sup>1</sup> The papers published here for the first time were presented at a trilateral conference series held at the Villa Vigoni in Italy. Some of the work from these conferences has appeared in two other volumes – the first one focusing on the potential universality of the format ([Cerquiglini-Toulet/Philipowski/Sasse 2021](#)) and the second devoted to its chief narratological characteristics ([Grimaldi/Lefèvre/Philipowski 2022](#)). This present volume takes up the questions explored during the third conference: How do medieval first-person narratives conceptualize authorship and put it into practice? What kind of authority do they invoke? How do they connect to that authority? What precisely are the processes of authorization involved? To be sure, such questions might be asked of texts in every format, but they are especially crucial to the analysis of first-person narratives because the ›I‹ is by definition implicated in the events narrated or, at the very least, in the narrated world where they unfold. This essential quality of first-person narratives prompts further questions: What is the narrator's relation to the narrative and the text itself, its creation? What do the formal features of the texts tell us about the presence of an authorial 'I', how

does he or she relate to the discursive content, and, perhaps most crucially, what purpose does the text itself come to serve?

The different essays collected here all address these questions within the particular historical context of medieval literary culture, especially its later stages, which witnessed the emergence of the patron/poet model of literary production and the growth of readership. In the Middle Ages more generally, the role of the author, as well as the nature of authorship, considerably differed at the beginning of the period from their modern counterparts, but they were subject to important developments in the Middle Ages as the cultural institutions that have come to dominate modernity began to emerge. At the outset, medieval literary culture was dominated by the principle of authority: »The writings of an *auctor* contained, or possessed, *auctoritas* in the abstract sense of the term, with its strong connotations of veracity and sagacity. In the specific sense, an *auctoritas* was a quotation or an extract from the work of an *auctor*« (Minnis 1988, p. 10; see also Teeuwen 2003, p. 222; Müller 1995, p. 19 f.). Etymologically originating in the verb *augeo/augere*, *auctoritas* or authorship implies ideas of »bringing to life«, »growing« and »expanding« (for further discussion see M. Demaules in this volume).

Zimmermann (2001) usefully traces several steps in the gradual evolution of medieval authorship, especially with regard to ideas of human creativity. Though individual creativity has become a fundamental aspect of modern authorship (undergirding the now assumed property value of texts, which are endowed with copyright protection), as Zimmerman shows, early medieval writing is instead dominated by the notion of collaborative work as a »*création continue, collective et anonyme*« (p. 10: »continued collective and anonymous creation«; our translation, id. following quotations) in which writers aspired to participate. Even so, if only to a certain extent, individual creativity is present in early medieval literature culture and it becomes more evident over time, as Zimmerman suggests:

À l'intérieur de cette œuvre intervient ensuite le repérage d'une créativité individuelle, créativité arc-boutée sur la tradition ou sur la soumission au modèle, mais perceptible à travers la sélection des emprunts, la personnalisation du discours, la place consentie à l'oralité. [...] À une troisième étape survient l'émergence de l'auteur. Auteur pressenti d'abord, repéré et identifié ensuite, auteur affirmé et énoncé enfin (p. 10).

Within this body of work, individual creativity then becomes tangible, a creativity that is based on tradition or submission to the model, but which is perceptible through the selection of borrowings, the personalization of discourse, and the place given to orality. [...] The third stage is the emergence of the author. The author is first sensed, then located and identified, and finally asserted and enunciated.

In other words, the medieval practice of authorship must be differentiated from the notion of the author, which only begins to emerge as conceptual and textual entity in the course of the medieval period.<sup>2</sup> The most famous self-promoting writers of the late Middle Ages, such luminaries as Christine de Pizan, Guillaume de Machaut, Giovanni Boccaccio, Jean Froissart, Alain Chartier, Dante, Charles d'Orléans, and Geoffrey Chaucer, all experimented with self-conscious I-narrative. In the literature of this period more generally the first-person voice plays a major role in that emergence of the concept of the author as a textual presence across all literary genres<sup>3</sup> and particularly in the text family that is the focus here: allegorical first-person narratives (see also Maupeu 2009; Wolfzettel 2015; Schwarze 2015; Palmer [et al.] 2022). Their form and structure are inspired by Boethius's *>De consolatione philosophiae<* and Augustine's *>Confessiones<* (Palmer 2022), but also reflect the poetics of troubadour song and courtly poetry (Zumthor 1975; Huot 1987; Braun 2017; Glauch 2017). In what follows we trace the major lines of how this text family reflects and actualizes authorship through connections to authority, especially in textual representations of acts of authorization.

## 1. Authorization Through Allegory

Several essays in this volume argue that the authorial ›I‹ of our text group is not yet, or at least not yet entirely, in a place of authority. Authority as defined above is either God-given or the result of value proven through time and can only be accessed through the bestowal of divine grace or, by a process of inspiration and authorization. Accordingly, many of the narratives in question put on stage a process of instruction received from allegorical, literary or sometimes historical authorities. The ›I‹ takes part in their authority and thus is legitimized to write poetry about his or her experience. One of the prerequisites for coming into touch with authority seems to be a somewhat diminished position of the ›I‹ (Paxson 1994, p. 93–95, see below), which connects to the time-honored tradition of the humility and conversion topoi: When the author of the German ›Minnelehre‹ (›The Teaching of Love‹, ca. 1300), Johann of Constance, has the aim to transmit the teachings of Love with his text, he must first experience love himself: he tells how he was subdued by Lady Love and her son Cupid leading to his instruction about love in an allegorical dream. Lady Love's shooting of her arrow in the lover's heart at the end of the dream illustrates particularly well that the authorization of the ›I‹ takes place by a sort of ›infection‹ with allegory (Rüthemann 2024, p. 147): After awakening, Lady Love appears as a part of the lover, as an interior voice that guides his actions as a lover, teacher, and poet towards his lady (and audience). In fact, the approaching of the lover and the lady at the core of the narratives in question is reflected in the approaching of allegory and the ›I‹. As Kamath (2012) comments in regard to the prototype of this text family, the ›Romance of the Rose‹, allegory can be considered a characteristic feature of the first-person voice: the ›I‹, split up in various and sometimes intermingled roles as narrator, protagonist or author, can invite an allegorical reading:

The art of the voice in the *Rose* lies in making the identification of the voice the product of interpretation, so each reading of the allegory asks for new investigation of the representational connections of this voice to extradiegetic author and reader roles as well as to the intradiegetic realm and what it conveys (p. 6).

More precisely, allegory and the ›I‹ show a certain reciprocity right from the beginning. Although in the ›Minnelehre‹, Lady Love represents and transmits universal knowledge about love, it's the emotions, thoughts and love experience of the ›I‹ that are represented by allegory and that the reader witnesses; although the ›I‹ suffers Love's shooting, it is his heart that carries the Lady Love's voice; although personification allegories instruct the lover and confer authority to his account of his experience, the lover brings allegory to life at the same time, by dreaming a dream whose events he to some extent controls, and by composing poetry (Philipowski 2013, p. 253).

## **2. Authority, Allegory, and First-Person Voice**

At the same time, this gesture of appropriation of allegory implies the potential for a distancing – of the ›I‹ towards self, and toward the authority that allegory confers. To better understand this double movement, this ambiguity, we need to address key features of the first-person voice and analyze how they relate to allegory and authority.

First of all, allegory can help to deal with the problematic nature of the first-person stance. As Dante explains, it is considered idle and inappropriate to speak of oneself except for the case of self-defense or for the aim of teaching someone (Zumthor 1975, p. 177; Philipowski/Rüthemann 2022, p. 9). As allegory is inextricably linked with the ›I‹, the account of allegorical actions and long discursive passages put in the mouth of personification allegories allows the ›I‹ to speak of him- or herself while highlighting the exemplaric dimension of his or her experience in order to show and teach

universal knowledge (Philipowski 2017, see below). In other words, the texts rather activate common narrative patterns and *topoi* such as conversion, dream or following a pathway of instruction in knowledge that is universally true. Such writing recounts experiences that are shared by a community of poets who have all gone through similar experiences. This exemplarity of experience does not contradict the expression of individual truthfulness that the first-person voice also implies (Zumthor 1972, p. 67; 1984, p. 35; 1990, p. 21–22). As Spearing has shown (2012, p. 14), the first person is primarily a position in a dialogue that anyone can adopt, a position that does not necessarily reference to any individual person, but remains open to everyone. Thus, anyone speaking from that perspective of the *>I<* in dialogue with allegory can express the truth it conveys. To a certain extent, it correlates with the truth expressed with allegory.

The truthfulness potentially attributed to the first-person voice entails an autobiographical structure in what is told and said (Hamburger 1968, p. 246): the *>I<-narrator* can usually be equated not only with the protagonist, taking part in the action or at least is part of the narrated world, but also with the author. As De Looze has suggested (1997), the discourse in these works is usually a form of pseudo-autobiography. These texts prove to be highly literary and self-reflexive from the outset, constantly keeping present a poetic dimension of the action, tending to an *>authorbiographical<* gesture (Glauch 2017, p. 314)<sup>4</sup> which means that the story they tell puts the poetic process and the poetic power of the *>I<* at the center. To some extent, such stories shift the action and events to the level of language, semiotic processes, and, as a result, allegory (Rüthemann 2024, p. 151).

In this poetic experience, the status of allegory or the dream trope, however, is not entirely clear. Allegory and the dream trope being closely intertwined with the *>I<* can point to a certain idea of reality and universal truth working through them and affecting the *>I<* (Göller 1990, p. 53; Köbele 2021, p. 33–34; see also below). In other words: the poetic experience is the bearer of a truth, and is thus *>real<* in that sense. At the same time, the close,

even existential relationship of the *>I<* to allegory can be used to remodel the position of the *>I<*, transgressing and refusing authority, if not undermining it; such a movement of the narrative often takes on a distinctively ironic undertone. This very positioning that principally takes place on the discursive level could be considered a deliberate act, indicating a growing control over the text and a poetic authority in the making – even if it implies cutting off the branch on which one stands, to stay with the image of Pierre Sala's *>Livre d'Amour<* on the cover of this volume.

The question of truthfulness is addressed by **Barton Palmer** in his essay on Machaut. In *>Le Voir Dit<* (1364), Machaut particularly investigates the ambivalences towards truth expressed by means of the dream *topos*. According to Palmer, it is significant that the narrator, after recounting his dream,

affirms that the dream is fact, but then admits he does not know if the reader can believe it. Is the *>I<* of the text here wondering if the reader or listener believes in the revelatory value of dreams? Or is the *>I<* eager to know if the reader can invest belief in the dream as an element of the story? Or is the *>I<* interested in learning if the reader can believe in the dream as part of the sequence of events here presented as referencing an actual experience of the historical character and author, Guillaume de Machaut? (p. 264)

By questioning the reality of the dream, Machaut strengthens his own authorial position. Interestingly, as **Jacqueline Cerquiglini-Toulet** shows in her paper (see below), Machaut no longer needs to incorporate allegory in his text to do so.

### 3. Poetics of Referencing

Many literary works analyzed in this volume illustrate the first-person voice's overlapping with allegorical characters. However, the *>I<* may also be associated with individual names and individual traits. In fact, the narrative levels that usually distinguish the narrator, the protagonist, and the

author tend to be blurred as does the temporal distinction between past, present and future. This blurring and shifting in referencing may also operate on an intertextual level, between several texts of an author's oeuvre or between (medially) different versions of a text and be partly due to external attributions. Even if this blending of voices and diegetic boundaries does not initially have to be an expression of distancing and even fictionalization but rather of authorization, the texts attest to the (acquisition of) poetical power and self-awareness of the ›I‹ allowing him or her to play with the referencing of his voice.

An interesting case of pseudo-autobiographical writing, explored in this volume by **Richard Trachsler**, is the Latin ›De Vetula‹, attributed to Richard de Fournival and translated as ›La Vieille‹ by Jean Le Fèvre de Ressons before 1376. The author and authority Ovid appears to be the ›I-narrator‹, relating his conversion from a life focused on carnal pleasures to study, Virgin Mary and God. Both texts attest to a particularly original form of intertextuality as a »Anschlußkommunikation« (»continued communication«, Lieb/Strohschneider 2005, p. 127) (see also below) that fully exploits the openness of the ›I‹ to reappropriation, identified with one of the most famous authors. In the French adaptation, the ›I‹ moreover refers to its author Jean Le Fèvre. The ›I‹'s openness in referencing is underlined by the fact that the text itself remains stable throughout these translation processes, as R. Trachsler points out. To a certain extent, the famous author fades into the ›I‹ and its story. His authority is transferred and yet completely transformed, with a potentially humorous twist: »Il fallait l'auteur de l'›Ars amatoria‹, des ›Remedia amoris‹, etc. pour dire plausiblement l'échec de l'amour humain et amorcer efficacement le virage vers Dieu« (p. 36: »It took the author of ›Ars amatoria‹, ›Remedia amoris‹, etc. to plausibly express the failure of human love and effectively initiate the turn towards God«).

In her paper on the German *›Die Mörin‹* (1453) by Hermann von Sachsenheim, **Barbara Sasse** observes that the text repeatedly but ambivalently connects the traditionally exemplaric and anonymous narrating *›I‹* to the existential author Hermann von Sachsenheim. At times, the narrator shows the characteristic openness and anonymity of the exemplaric lover, but sometimes, he or other characters speaking about him evoke more individual traits, especially concerning his knighthood and geographical background. Some passages contain explicit references to his authorship which becomes part of the story: In the context of the story, a reference to one of his other literary works helps the *›I‹* to escape a grotesque trial. In the epilogue, the author is evoked in the third person. At the same time, some of his individual traits are emphasized. B. Sasse illustrates that printed woodcuts in the 1512 print edition of *›Die Mörin‹* continue to display such complex referencing. The title page identifies Hermann as author – however, a woodcut print in the epilogue section remains unclear about his identity due to the blank depiction of a coat of arms. This contrasts with the detailed heraldic description within the epilog in the manuscript, but also indicates a greater restraint – compared to Hermann of Sachsenheim himself – to the editor's historical attribution of the text.

**Fabienne Pomel** examines to what extent proper names introduced in French first-person narratives by Raoul de Houdenc (*›Le Songe d'Enfer‹*, 1214–5 ou 1225?), Rutebeuf (*›La Leçon sur Hypocrisie et Humilité‹*, 1261), and Martin Le Franc (*›La Complainte du livre du Champion des Dames a maistre Martin le Franc son acteur‹*, 1451), are used to create fictionalized, satirical author *personae*. The name functions as metalepsis between the narrative frame and the story told, »apté à relier le récit-cadre et le récit enchassé, et à jeter des ponts entre les mondes extra- et intradiegétiques« (p. 68: »able to link the framework narrative and the embedded narrative, and to build bridges between extra- and intradiegetic worlds«).<sup>5</sup> Narratologically speaking, these instances and the diegetical levels linked to them, frequently appear blurred. The tension between the *›I‹* as operator of an

autobiographic account and the ›I‹ considered as purely exemplaric entity without referentiality expressed through ambiguous referencing is enhanced through such ironical and satirical settings.<sup>6</sup> According to F. Pomel, in the ›Songe d'enfer‹

le ›je‹ se met en scène et se projette dans des rôles apparemment dévalorisés ou disqualifiants pour dire paradoxalement et impunément une ambition d'écrivain sur le mode de l'autodérision ludique, dans la distance autorisée par le songe. (p. 68)

the ›I‹ stages and projects itself into apparently devalued or disqualifying roles, paradoxically and with impunity expressing a writer's ambition in the mode of playful self-mockery, in the distance authorized by the dream.

This again illustrates the ambivalence in the relationship of the ›I‹ to him- or herself as well as to an allegorically conveyed authority. It becomes a vehicle for the expression of poetical power.

#### 4. Shifts in Authority, Shifts in Allegory

The texts in question refer to various types of authority and stage subtle forms of authorial expression being in motion and sometimes contradictory. This dynamic relation towards authority is reflected by shifts in allegorical structures, concepts, and references. **Jacqueline Cerquiglini-Toulet**'s paper examines such shiftings with regard to two connected narratives by Guillaume de Machaut. Through intertextual mirroring games, the different facets of Guillaume de Machaut's *persona* are built up over the course of his work. He evolves from a young, inexperienced poet in ›Le Remède de Fortune‹ (c. 1341) to the peak of his art two decades later in ›Le Voir Dit‹ (1364). On the one hand, the comparison carried out by J. Cerquiglini-Toulet reveals a constant: whether young or old, the narrator always presents himself as a lover; on the other, there are also variables and permutations: whereas youth and the position as a pupil characterize the

narrator in the earlier text, these features shift to the lady in the second. In fact, subject to the lady and to Hope, from whom he receives instruction on Love and Fortune in *›Le Remède de Fortune‹*, Machaut has become a master in *›Le Voir Dit‹*, who initiates the beloved lady into his art. J. Cerquiglini-Toulet shows that while Machaut has recourse to allegory in his *›Remède de Fortune‹* written in his younger age, in his *›Voir Dit‹*, written as an old man, he no longer needs allegory to be authorized: »Le poète dans le *›Voir Dit‹* n'a plus besoin d'allégories pour s'autoriser. Il est le maître« (p. 146f.: »The poet in the *›Voir Dit‹* no longer needs allegories to authorize himself. He is the master«). Machaut's authority comes from his poetic experience that he alludes to by an intertextual and self-referential mirroring of his former works that have already established him as an author and as an authority.

The works of Alain Chartier represent a special case among the group of texts in question. **Sylvie Lefèvre** finds in Chartier's *›Livre des quatre dames‹* (1416?, »Book of the Four Ladies«) that what is striking »dans la posture de l'acteur chez Chartier, c'est son refus d'un certain statut auctorial, à partir du moment surtout où il parle en amoureux« (p. 167: »in Chartier's *actor's* posture, it is his refusal of a certain auctorial status, especially from the moment he speaks as a lover«). Rarely does he sign texts with his name. Could this indicate a deliberate refusal of an authorial status which his contemporaries, in contrast, frequently display, and thus even be considered a new form of auctorial gesture? It is significant then that in his *›Livre des quatre dames‹* he does not resort to allegory, usually the expression of a higher truth and authority speaking through a diminished self. Instead, he attributes *›une autorité morale en matière chevaleresque‹* (p. 156: »a moral authority on chivalric matters«) to the four ladies, who might be seen to some extent as placeholders for the authorial figure of allegory. The images in Chartier's *›Livre des quatre dames‹* confirm what the text has put on stage – the author's iconographic understatement and deliberate refusal of an authorial status.

**Laetitia Tabard** explores the legitimacy of allegory to establish authority and express subjectivity in Chartier's *»Le Livre de l'Esperance«* (1428, »The Book of Hope«). According to her, Chartier's texts attest to a specific approach to allegory involving not simply abstract ideas or common categories. They rather become *»des catégories propres à leur auteur, inventées ad hoc [...]«* (p. 201: »categories specific to their author, invented *ad hoc* [...]«). Instead of being considered, or even dismissed as fantasmagorical, allegorical creation allows Chartier to organize, understand and codify interior life. His deliberate choice to include or not to include allegory can thus be seen as a *»positionnement philosophique«* (ibid.: a »philosophical positioning«), which entails a *»vision de la psyché«* (ibid.: »vision of the psyche«) of its own. At the same time, the subjectivity expressed by these new forms of allegory retains an exemplary dimension, since the author appears in the exemplary figure of the *deuillant* who is in the process of reconstruction and healing.

We also find significant shifts between the *»author-I«*, allegory and in particular the conception of love in texts written by female authors, as **Julia Rüthemann** suggests in her paper on the writings of the 13<sup>th</sup>-century beguine Hadewijch of Antwerp and early 15<sup>th</sup>-century author Christine de Pizan. These shifts reveal a gendered systematics between the three elements. Christine adopts allegorical first-person narratives about love but looks for other ways to present herself as an author in this type of text: She shows a certain distance towards the implication of herself in the story and to the allegory of love: in some cases, the female *»I«* is absent from the story, and the text focuses on the discourse of the God of love; in others, she is present as a protagonist and does not seek to woo a lover through her text but expresses sorrow, only alluding to allegory. Christine may also highlight the love stories of others. However, if she establishes an allegorical framework while filling all three functions of the *»I«* and being present as author, narrator and protagonist, she brings to the fore subjects other than love,

and these relate instead to her individual path as a female writer and intellectual. The authorial systematics seem to be more strongly gendered in courtly literature than in spousal mysticism. Contrary to Christine, the female mystic Hadewijch of Antwerp expresses agency in love and is authorized by her love experience to write about it in her visions. The conception of a feminine soul as spouse of God may have facilitated Hadewijch's appropriation of the first-person stance and agency in love. The shift in gender of the ›I‹ goes along with a shift in the scope of allegory and of love, both of which have a religious nature.

## 5. Reference to the Past and Conversion: The Fallible and Vulnerable ›Author-ik

Most of the works analyzed in this volume reveal a strong focus on subjectivity, understood as the whole of the inner life, animated by feelings, emotions and mental processes leading to knowledge and creation. However, some of them combine this quest also with spiritual and religious aspirations. A tension may then arise between the profane poetic vocation of a (male) ›I‹, stimulated by love and the pleasures of sexuality, and the demands of salvific knowledge. In the most extreme cases, this tension leads to a conversion that forces the ›I‹ to renounce the active life and the pleasures of love in favor of a contemplative life entirely turned towards knowledge and salvation. This radical change in intellectual and spiritual life is brought about by a critical retrospective view of the narrator's past, which highlights his fallibility at the expense of his authority. Failure becomes the precondition for conversion and the transformation of authority. In their respective contributions, **Robert Fajen** and **Richard Trachsler** look specifically at stories that recount a frustrating or unhappy love affair, coupled with an existential crisis, experienced by the author-narrator in mid-life. The disappointment of love leads him to renounce the trivialities of love, and to choose a contemplative life, entirely turned towards study

and adherence to a sincere faith preaching disgust with the world. This is the price of salvation. At the same time, they reflect on the poet's mission and the validity of love poetry in relation to religious meditation and poetry.

**R. Fajen** studies the process leading to such a conversion in *›Corbaccio‹* written by Boccaccio between 1355 and 1366 and *›Le Joli Buisson de Jeunesse‹* composed by Froissart in 1373. Indeed, similarities emerge between the two texts. Having already reached a maturity that he likens to the onset of old age, the narrator recounts a dream that leads to a retrospective judgment of his love life, and, on awakening, he chooses to renounce the pleasures of love and devote himself to the Virgin Mary. In *›Corbaccio‹*, the narrator has a dream encounter with the dead husband of the woman he has fallen in love with, and who has just rejected him. The dream is filled with the misogynistic diatribes of the deceased, supposed to shield the poet from the yoke of love. But R. Fajen, in glossing the title *›Corbaccio‹*, which he interprets as »une auto-parodie *bestiale* – comique et extrême – du nom de Boccaccio« (p. 54: »a *bestial* self-parody – comic and extreme – of the name Boccacio«), casts doubt on the sincerity of the conversion. He also shows the ambiguity of Froissart's conversion. Remembering his past loves, Froissart rediscovers in a dream the lady he once loved, and with her the gaiety and lyrical inspiration of his youth. On awakening, he realizes the futility of his dream, and, in a conversion, he returns to reality and the present time, choosing to devote himself to contemplative life and turning his vows and his poetry to the Virgin Mary. However, the author-narrator's former life remains preserved as a space-time of play, carefreeness and poetry. Finally, these two works, according to R. Fajen, come together to express the ambiguity and fragility of a conversion imposed by a forced renunciation of love.

The stakes involved in conversion can go beyond individual experience, particularly when it concerns an ancient authority, that of Ovid, whose pseudo-autobiographical episode in the *›De Vetula‹* and *›La Vieille‹*

**R. Trachsler** examines (see also above). The aim of this story is to legitimize Ovid by christianizing him thus endowing him with a new spiritual authority. The author of 'The Art of Love' recounts how he was fooled by the former nursemaid of the lady he coveted, who took her place in the bed where he thought he would find her. Twenty years later, although he makes up for his frustration by finally spending a night with the woman he should have loved in the past, the expected happiness fades and he is plagued by self-doubt. Giving up on physical love, he turns resolutely to his studies and to God. The story, as in Froissart's *dit*, ends with a poem to the Virgin, giving religious lyricism an authority now denied to love poetry. The old Ovid, the erotic poet as well as the pagan philosopher, is thus erased before being reborn as a Christian. But this process of Christianization involves the ironic annihilation of his virility.

The 'I' of these stories is subjected to the passage of time, to the loss of love and pleasures; he does not set himself up as a figure of triumphant authority or sovereignty, but on the contrary insists on the fragility and vulnerability that he shares with all human beings. In love, confronted with the powerful mystery of the woman he desires, the poet reveals his weakness, as well as his fear of his lack of seduction, of *aphanisis*, and ultimately of death. The failure of human love experienced by our authors is, however, transcended, at the cost of immense effort, by the quest for God and salvation, or sublimated by poetic writing that preserves the imaginative memory of love or opens itself up to religious celebration. In some cases, the conversion motivated by this vulnerability of the 'I' can be questioned by a poetic presence that implicitly or ironically upholds the value of erotic love and worldly poetry, opening a space of ambiguity.

## 6. Intertextuality and Historicity

Intertextual references to other works, authors, or famous literary characters play a crucial role in the text family in question to evoke a specific poetic and narrative universe and allow the poets to participate in a literary authority. However, many of the later texts do not restrict themselves to the literary dimension, but increasingly make references to the political and social sphere (Wolfzettel 2015, p. 284) – reflecting general developments in medieval art and society. Historicity increasingly seizes the ›I‹ itself as shown by **Barton Palmer** in his essay on Machaut. The implication of the truthfulness ascribed to the first-person discourse in relation to the making of poetry is the key topic in Machaut's ›Le Voir Dit‹ and develops decisively with him:

This ›I‹ presents himself not only as an element of the text requiring a limited investment of belief (in the manner of all fiction), but which also, in this case implicitly, claims to refer to extratextual truth, specifically to the existential author, his experiences, including those of textmaking (p. 265).

Intertextuality here refers to an author's own work and thereby is able to create a reality of its own. The case of Machaut specifically illustrates that authorship in the late medieval period attests not only to an increasing complexity but also involves more of such references to real life and individual features.<sup>7</sup>

Another kind of reality is evoked in the literary works of Domenico Cavalca (1270–1342), examined by **Matthias Bürgel**. He traces Cavalca's authorial presence and demonstrates that Cavalca not only includes cross-references to his own works, but also makes recognizable a coherent literary corpus and deliberate use of technical terminology concerning his activity as a translator of Latin texts. Furthermore, Cavalca's voice as an author becomes tangible in specific formulations that are not only taken from contemporary scientific and rhetoric literature, but also found in Dante's and

Boccaccio's prose. However, instead of highlighting the exclusiveness of literature, Calvaca according to M. Bürgel, refers to »a concrete factual experience and hence to the everyday reality of his audience« (p. 273), trying to establish a sort of empirical authority that creates a proximity between him and his audience.

**Mireille Demaules** examines the subtleties of authority that George Chastelain explores in *'The Temple of Bocaccio'* (1463–5): by means of the dream trope Chastelain places himself in the continuity of Boccaccio's *'De Casibus Virorum Illustrium'*, an authority in terms of poetry and historiography. The dream also allows the *'I'* to withdraw and remain in the background, in order to formulate a critical lesson addressed to its patroness Marguerite d'Anjou. According to M. Demaules, this effacement of the author-narrator *'tient à la nature du texte qui s'apparente au genre du songe politique, si prolifique à la fin du Moyen Âge'* (p. 305: »is due to the nature of the text, which is similar to the genre of the political dream, so prolific in the late Middle Ages«). And yet, the metaphor of the temple contributes to the development of his position and authority as a historiographer himself who surpasses time:

l'historiographe, protégé par la fiction du songe, s'autorise à lui [Marguerite d'Anjou] inculquer une leçon de morale politique. Face au pouvoir temporel qui agit par la violence s'affirme donc indirectement l'autorité de l'historiographe, faiseur de gloire et juge plein de sagesse des actions humaines (p. 312).

the historiographer, protected by the fiction of the dream, has the right to teach her a lesson in political morality. In the face of temporal power, which acts through violence, the authority of the historiographer is indirectly asserted, as a glory-maker and wise judge of human actions.

The shift to a more social and political dimension is also a theme in **Jacqueline Cerquiglini-Toulet**'s paper on Machaut, who by means of reference to a character from a popular board game of the time includes teachings on good behaviour in society:

L'utilisation de la figure du *Roi qui ne ment* pour faire passer un enseignement montre que le problème se déplace du ›Remede de Fortune‹ au ›Voir Dit‹ d'un enjeu essentiellement amoureux à un enjeu qui est aussi social et politique. [...] Le poète adresse d'abord au *Roi qui ne ment* une série de conseils de conduite et de bon gouvernement, comme dans un miroir des Princes (p. 149).

The use of the figure of the *King who does not lie* to convey a lesson shows that the problem has shifted from the ›Remede de Fortune‹ to the ›Voir Dit‹, from an essentially amorous issue to one that is also social and political. [...] The poet begins by giving the *King who does not lie* a series of advice on conduct and good government, as if in a mirror for Princes.

In line with recent research, **Sylvie Lefèvre** confirms a similar tendency towards the political in Chartier's ›Livre des quatre dames‹:

Dans les dernières décennies [...] on a de plus en plus tendu à rapprocher ce qui était séparé comme deux pans dans l'œuvre de Chartier: l'un d'inspiration amoureuse et personnelle, l'autre d'inspiration politique et morale (p. 156).

In recent decades [...] there has been a growing tendency to bring together what were separated as two parts of Chartier's work: one of loving and personal inspiration, the other of political and moral inspiration.

Specifically in the later Middle Ages, we can also observe an inverted movement: the transgression of literary discourse into real life and the »use of courtly fiction as an authority« (p. 322) in certain texts on warfare and on politics, as shown by **Sarah Delale**. She examines challenge letters written by the seneschal Jean III de Werchin (1374–1415) to his potential opponents illustrating that these writings clearly refer to literary authorities and courtly models of the knights of the Round Table and of a man fighting for his lady's honor. His poetical works, a first-person narrative intitled ›Le Songe de la barge‹ (1404) and an exchange of balads with his squire, resulted in Werchin's official function as a poet at court where he »had to organise and judge at least one literary contest every year, and he could be solicited to judge love cases« (p. 325). Sarah Delale considers these transgressions between literary discourse and courtly matters as a reflexion of

the social development of the chivalric class and knightly communities at the turn of the 14<sup>th</sup> to the 15<sup>th</sup> century. In other words, literature and especially first-person narration contribute to building up an identity in real-life and, through the lens of poetry, shape reality.

The literary format proves to be extraordinarily adaptable for the inclusion of various discourses that change over time, as well as for the reflection of poets on their own role. The creative potential of this text family lies in the way the texts deal with literary motifs and traditions, and in particular how they apply, reinterpret and transform allegorical forms. With regard to allegorically conveyed authority, the texts turn out to be dynamic, complex and ambivalent; as a reflection of these dynamics, the *>I<* is able to speak of him- or herself, in an oscillating movement between submission and vulnerability on the one side and poetic authorization and empowerment on the other. Later texts of the family reveal that poets increasingly investigate the literary cosmos built by their predecessors or by themselves in their own precedent works, having become a literary reality of their own.

Finally, the texts in question stage the profane author's difficult conquest of a form of social and intellectual power, in the face of religious and political authorities, as well as the cultural prestige of his or her illustrious predecessors. Therefore, they also address the general position of the poet and the author in medieval society. This idea, emerging from several contributions, seems to be particularly true for Chartier, Christine de Pizan, Chastelain and Jean de Werchin. To a certain extent, the texts allow us to participate in the historical emergence of the author and the author's historical reality in the making, through poetry that can be considered an imaginary and yet real projection of what is to come.

## Notes

- 1 The term ›text family‹ is used to designate a group of texts that cannot be assigned to a single literary genre or text type, such as the German *Minnerede* or the French *dit amoureux*, dream allegory, debate, or autobiographical first-person narrative. Rather, the texts examined can be grouped into cross-genre text families based on certain characteristics like the dream trope, allegory, first-person narration, the love theme, etc. (see Glauch/Philipowski 2017, p. 11).
- 2 As Zimmermann (2001, p. 11) points out: »l'auteur s'efface derrière l'*auctoritas*« (›the author disappears behind the *auctoritas*‹).
- 3 In lyrical poetry and particularly in prologues or epilogues, as in Roswitha of Gandersheim's dramas or heterodiegetic narratives like Marie de France's *Lais*, or Arthurian romances, with a specifically richly developed author-narrator in Wolfram's ›Parzival‹, to name a few examples.
- 4 De Looze (1997, p. 5–7) makes out a shift from authority to the concept of author in pseudo-autobiography. Glauch (2010, p. 168) differs first-person character narratives from first-person author narratives that prepare later developments in the 16th and 17th century: »So differenziert sich mittelalterliches Ich-Erzählen, bei dem die Begriffe Autobiographie und Pseudo-Autobiographie sich meist nicht gegeneinander ausspielen lassen, in zwei Qualitäten aus, bei denen diese Differenz anwendbar wird. Seit dem 16. Jahrhundert gibt es Ich-Romane, die die fiktive Lebensgeschichte eines fiktiven Autors sind. Das sind Pseudo-Autobiographien, die ihren Status als literarische Fiktion teils offen zu Markte tragen, teils aber auch mit der Bereitschaft des Leserpublikums spielen, sie als ›echte‹ Autobiographien zu verstehen. Seit dem 15. und 16. Jahrhundert gibt es im Kontrast dazu auch ›echte‹ Autobiographien in der Volkssprache« (›In this way, medieval first-person narration, in which the terms autobiography and pseudo-autobiography usually cannot be played off against each other, differentiates into two qualities to which this difference becomes applicable. Since the 16th century, there have been first-person novels that are the fictional life story of a fictional author. These are pseudo-autobiographies that either openly advertise their status as literary fiction or play with the willingness of the reading public to understand them as ›real‹ autobiographies. In contrast to this, ›real‹ autobiographies in the vernacular have existed since the 15th and 16th centuries‹). Concerning the ›I-narrator‹, authenticity is not yet thought of as an opposition to fictionality: ›Ein erzählendes Ich zu fingieren, gelingt in der abendländischen Erzählkultur erst signifikant später als die Fiktion eines erlebenden Ich‹ (ibid. p. 174; ›In

Western narrative culture, the fiction of a narrating ›I‹ succeeds only significantly later than the fiction of an experiencing ›I‹«).

- 5 Metaleptical structures are a central feature of these texts and are particularly evident in the relationship between the ›I‹ and allegory, see Rossi (2020); Philipowski/Rüthemann (2022); Schneider (2022).
- 6 See Glauch (2022) on the question whether the narratological concept of ›unreliability‹ of the narrator can be applied to medieval first-person narratives.
- 7 Zimmermann precisely identifies the moment when authors begin to assert themselves: »c'est l'avènement de la signature, correspondant au premier humanisme et à l'émergence d'une nouvelle figure d'intellectuel, à la fois créateur et propriétaire d'une œuvre unique sur laquelle il conserve des droits. Il est sans doute inopportun de mettre cette revendication de propriété littéraire ou de responsabilité juridico-pénale en relation avec la récurrente ›émergence de l'individu‹, régulièrement repérée à chaque siècle, ou presque, de l'histoire, mais on doit constater qu'intervient à ce stade une individualisation de l'œuvre comme de l'auteur« (2001, p. 14: »it is the advent of the signature, corresponding to the first humanism and the emergence of a new figure of intellectual, both creator and owner of a unique work over which he retains rights. It's probably inappropriate to relate this claim to literary property or legal-criminal liability to the recurrent ›emergence of the individual‹, regularly identified in almost every century of history, but it must be said that at this stage, both the work and the author are individualized«).

## Bibliography

### Secondary Sources

- Braun, Manuel: ›Anfänge bedingter Art‹. Zur Entstehung der mittelhochdeutschen Ich-Erzählung aus der lyrischen Ich-Rede, in: Glauch/Philipowski 2017, p. 159–204.
- Cerquiglini-Toulet, Jacqueline/Philipowski, Katharina/Sasse, Barbara (eds.): Medieval Forms of First-Person Narration: A Potentially Universal Format (Villa Vigoni Talks I), BmE Special Issue 8, 2021 ([online](#)).
- De Looze, Laurence: Pseudo-Autobiography in the Fourteenth Century: Juan Ruiz, Guillaume de Machaut, Jean Froissart, and Geoffrey Chaucer, Gainesville 1997.

- Friede, Susanne/Schwarze, Michael (eds.): Autorschaft und Autorität in den romanischen Literaturen des Mittelalters, Berlin 2015 (Zeitschrift für romanische Philologie. Beiheft 390).
- Glauch, Sonja: Ich-Erzähler ohne Stimme: Zur Andersartigkeit mittelalterlichen Erzählers zwischen Narratologie und Mediengeschichte, in: Haferland, Hrald/Meyer, Matthias Meyer (eds.): Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven, Berlin 2010 (Trends in Medieval Philology 19), p. 149–185.
- 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: First-Person Allegory and the Concept of the Unreliable Narrator, in: Palmer [et al.] 2022, p. 141–157.
- Glauch, Sonja/Philipowski, Katharina (eds): Von sich selbst erzählen: Historische Dimensionen des Ich-Erzählers, Heidelberg 2017 (Studien zur historischen Poetik 26).
- Glauch, Sonja/Philipowski, Katharina: Vorarbeiten zur Literaturgeschichte und Systematik vormodernen Ich-Erzählers, in: Glauch/Philipowski 2017, p. 1–61.
- Göller, Karl Heinz: Das metaphorische Gefängnis: Zum Verhältnis von Literatur und Weltbild im Mittelalter, in: Müllenbrock, Heinz-Joachim/Klein, Alfons (eds): Motive und Themen in englischsprachiger Literatur als Indikatoren literaturgeschichtlicher Prozesse, Tübingen 1990 (Festschrift zum 65. Geburtstag von Theodor Wolpers), p. 25–53.
- Grimaldi, Marco/Lefèvre, Sylvie/Philipowski, Katharina: Medieval Forms of First-Person Narration: Narrativity and Discoursivity (Villa Vigoni Talks II), BmE Special Issue 14, 2022 ([online](#)).
- Hamburger, Käte: Die Logik der Dichtung. 2<sup>nd</sup> ed., Stuttgart 1968.
- Huot, Sylvia: From Song to Book: The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry, Ithaca 1987.
- Kamath, Stephanie A. Viereck Gibbs: Authorship and First-Person Allegory in Late Medieval France and England, Woodbridge, Suffolk, 2012.
- Köbele, Susanne: *Owē owē, daz waenen*. Liebeswahn, lusorisch. Zu Hadamars von Laber ›Jagd‹, in: Nowakowski, Nina/Schnyder, Mireille (eds.): Wahn, Witz und Wirklichkeit. Poetik und Episteme des Wahns vor 1800, Paderborn 2021 (Traum – Wissen – Erzählen 11), p. 31–70.
- Lieb, Ludger/Strohschneider, Peter: Zur Konventionalität der Minnerede. Eine Skizze am Beispiel von des Elenden Knaben ›Minnegericht‹, in: Lutz, Eckart Conrad [et al.] (eds.): Literatur und Wandmalerei II. Konventionalität und Konversation. Burgdorfer Colloquium 2001, Tübingen 2005, p. 109–138.
- Maupeu, Philippe: Pèlerins de vie humaine: autobiographie et allégorie narrative, de Guillaume de Deguileville à Octovien de Saint-Gelais, Paris 2009.

- Minnis, A. J.: Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages. 2<sup>nd</sup> ed., Philadelphia 1988.
- Müller, Jan-Dirk: *Auctor – Actor – Author*: einige Anmerkungen zum Verständnis vom Autor in lateinischen Schriften des frühen und hohen Mittelalters, in: Ingold, Felix Philipp/Wunderlich, Werner (eds.): Der Autor im Dialog. Beiträge zu Autorität und Autorschaft, St. Gallen 1995, p. 17–31.
- Palmer, R. Barton: Postscript, in: Palmer [et al.] 2022, p. 287–298.
- Palmer, R. Barton/Philipowski, Katharina/Rüthemann, Julia (eds.): *Allegory and the Poetic Self: First-Person Narration in Late Medieval Literature*, Gainesville 2022.
- Paxson, James J.: *The Poetics of Personification*, Cambridge 1994.
- Philipowski, Katharina: Der allegorische Traum als Ich-Erzählung oder die Ich-Erzählung als Traum-Allegorie. »Minnelehre« und »Rosenroman«, in: Logemann, Cornelia/Oesterreich, Miriam/Rüthemann, Julia (eds.): *Körper-Ästhetiken. Allegorische Verkörperungen als ästhetisches Prinzip*, Bielefeld 2013 (Kultur- und Medientheorie), p. 241–271.
- Philipowski, Katharina: Exemplarik und Erfahrung in allegorischen Ich-Erzählungen (am Beispiel von Konrads von Würzburg »Klage der Kunst«), in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (PBB) 139/3 (2017), p. 377–410.
- Philipowski, Katharina/Rüthemann, Julia: Introduction: Allegory and the Poetic Self: First-Person Narration in Late Medieval Literature, in: Palmer [et al.] 2022, p. 1–23.
- Rossi, Luciano: Metalepsis and Allegory: The Unity of the »Roman de la Rose«, in: Morton, Jonathan/Nievergelt, Marco (eds.): *The »Roman de la rose« and Thirteenth-Century Thought*, Cambridge [et al.] 2020, p. 210–231.
- Rüthemann, Julia: Allégorie et narrativité dans la »Minnelehre«, le »Roman de la Poire« et la »Jagd«, in: Grimaldi [et al.] 2022 (online), p. 129–163.
- Schneider, Christian: Glossing the »Text« of Love. First-Person Narration and the Performative Self in Hadamar von Laber's »Jagd«, in: Palmer [et al.] 2022, p. 264–286.
- Schwarze, Michael: Inszenierte (Ko-)Autorschaft und imitative Autorisierung im »Voir Dit« von Guillaume de Machaut, in: Friede/Schwarze 2015, p. 247–272.
- Spearing, A. C.: Medieval Autographies: The »I« of the Text, Notre Dame, In. 2012.
- Teeuwen, Mariken: The Vocabulary of Intellectual life in the Middle Ages, Turnhout 2003 (Études sur le vocabulaire intellectuel du Moyen Âge 10).
- Wolfzettel, Friedrich: Autor-Ich, Erzähler und erlebendes Ich im Liebestraum und in der politischen Visionsliteratur des Spätmittelalters, in: Friede/Schwarze 2015, p. 273–290.

- Zimmermann, Michel: Ouverture du colloque, in: Zimmermann, Michel (ed.): *Auctor et auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale. Actes du colloque tenu à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines (14–16 juin 1999)*, Paris 2001 (Mémoires et documents de l'École des Chartes 59), p. 7–14.
- Zumthor, Paul: Langue, texte, énigme, Paris 1975.
- Zumthor, Paul: La poésie et la voix dans la civilisation médiévale, Paris 1984.
- Zumthor, Paul: Oral Poetry. An Introduction. Translated by Kathryn Murphy-Judy. Foreword by Walter J. Ong, Minneapolis 1990 (Theory and History of Literature 70) [Orig.: Introduction à la poésie orale, Paris 1983].

**Authors' addresses:**

Julia Rüthemann  
Université de Genève  
Département de langue et de littératures allemandes  
Bd des Philosophes 12  
CH-1205 Genève  
E-Mail: [julia.ruethemann@unige.ch](mailto:julia.ruethemann@unige.ch)

Mireille Demaules  
Université d'Artois  
Textes et Cultures (UR 4028)  
F-62000 Arras  
E-Mail: [mireille.demaules@wanadoo.fr](mailto:mireille.demaules@wanadoo.fr)

*Richard Trachsler*

## Ovide converti. L'autobiographie exemplaire du «De Vetula» dans la traduction de Jean Lefèvre

*Abstract.* The pseudo-Ovidian «De Vetula» enjoyed lasting success throughout the medieval period, as can be seen, in particular, from the influence it exerted on the Ovidian *Accessus*, for which it provided abundant material for sketching out the biographical section. In the «De Vetula», the narrator gives a long account of his life, which helped to flesh out the allusions contained in the other authentic works: starting with an erotic disappointment, the narrator – the great *preceptor amoris* – detaches himself over time not only from love, but from all material pleasures and occupations, to turn to philosophy, to turn to God. The character of Ovid here occupies the role of the perfect convert: the unbridled libertine bears witness, in the first person, to his journey towards God. His strange autobiography does not make him a martyr of love, but almost a father of the desert. At the end of the 14th century, Jean Lefèvre translated this clerical farce into French, retaining the plot but introducing an additional level of enunciation, insofar as «I» is now also him. This study compares the autobiographical model of the Latin original with that of the French version, and notes the stability of the original model, which is left virtually unchanged by the translator.

Dans le cadre d'une réflexion sur le lien entre autorité et écriture pseudo-autobiographique au Moyen Âge, le «De Vetula», en français «La Vieille», placé sans doute abusivement sous le sceau prestigieux d'Ovide, offre un excellent terrain d'enquête.<sup>1</sup> D'abord parce que le narrateur, le protagoniste principal, est le célébrissime Ovide, donc incontestablement une *auctoritas*, ensuite parce que c'est un faux. Ce n'est pas l'Ovide empirique, poète de la Rome impériale, qui a écrit le texte. L'autobiographie n'en est donc

pas une. Le narrateur, le héros de son propre récit, est un personnage construit très vraisemblablement de toutes pièces par un écrivain inconnu qui, au Moyen Âge, s'est arrogé l'autorité d'Ovide pour mettre en scène, à la première personne du singulier, un parcours biographique très particulier pour l'immortel auteur du *carmen perpetuum*. C'est dans la construction de cette nouvelle autobiographie que réside l'intérêt du texte pour qui s'interroge sur l'autorité que confère à un texte – et à son message – une illustre signature.

Le point de départ, donc, est le «De Vetula», un poème de plus de deux mille trois cents hexamètres dactyliques répartis en trois livres, composé entre 1222 et 1266/1268. Autrefois, on l'attribuait souvent à Richard de Fournival (1201–ca. 1260), grand intellectuel, chancelier d'Amiens, médecin du roi et par ailleurs auteur prolix, à la fois en langue latine et en ancien français.<sup>2</sup> Mais on a finalement peu d'éléments conclusifs qui plaident en faveur de cette attribution, à part le témoignage d'Arnold Gheyloven, un humaniste hollandais qui mentionne comme auteur *magister Richardus de Furnivallis*, attribution reprise ensuite par la critique du XIX<sup>e</sup> siècle et une partie du XX<sup>e</sup> (pour les différents chaînons, voir Robathan 1968, p. 3).<sup>3</sup> Plus récemment, des chercheurs ont également proposé le nom de Roger Bacon, dont l'œuvre présente des similitudes fortes avec le «De Vetula» et qui cite lui-même le texte, mais, sauf erreur, cette attribution, pour séduisante qu'elle soit, n'est qu'une suggestion aussi plausible que ne le seraient d'autres.<sup>4</sup> Dans la mesure où le texte est censé être une autobiographie d'Ovide, la question de l'attribution par les clercs médiévaux a son importance et il sera nécessaire d'y revenir encore. Le dossier des Pseudo-Ovidiana est en effet assez épais puisqu'on connaît plus de quatre cents manuscrits contenant des écrits qui lui sont attribués (pour une liste, voir Hexter 2020). Ce corpus englobe plusieurs genres, mais aucun, toujours sauf erreur, ne propose une vision chrétienne radicale comme le «De Vetula».

Le «De Vetula», en tout cas, a joui d'une circulation remarquable jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle puisqu'il est encore imprimé, en 1610, à Francfort, chez Wolfgang Richter, avec les *erotica et amatoria opuscula* d'Ovide, donc dans un volume clairement ovidien. L'édition sortie des presses à Wolfenbüttel, en 1662, regroupe par contre notre texte avec le «Speculum Stultorum», donc dans un entourage textuel qui situe l'œuvre dans une mouvance satirique.<sup>5</sup> De la période médiévale, on connaît, en comptant les témoins partiels, presque cinquante manuscrits et la popularité du texte est également attestée par les adaptations dans différentes langues vernaculaires: Bernard Metgé en a traduit l'épisode-clé – la rencontre avec la vieille – en catalan au XIV<sup>e</sup> siècle et il existe un petit extrait en occitan traduit assez certainement à partir du latin.<sup>6</sup> Mais la traduction la plus importante est celle de Jean Le Fèvre, qui, avant 1376, adapte intégralement en français le texte latin. Jean Le Fèvre n'est pas un inconnu, mais nous a laissé une œuvre assez conséquente qui contient quelques informations sur son activité littéraire que l'on peut recouper avec des données que fournissent les archives. Né avant 1326 à Ressons-sur-Matz, près de Compiègne, il occupe la fonction de Procureur au parlement de Paris. Mais il n'est mentionné que sept fois entre 1364 et 1375 dans les registres parlementaires. Il est, par contre, très actif comme traducteur et écrivain, puisqu'il réalise la version française de deux œuvres scolaires bien connues, l'«Ecloga Theoduli» et les «Disticha Catonis», et s'attaque ensuite à deux ouvrages plus particuliers, assez franchement misogynes, le «De Vetula» et les «Lamentationes Matheoluli», l'ouvrage même qui avait dépité Christine de Pizan au point de la pousser à entreprendre la composition de sa «Cité des Dames» pour s'opposer aux propos de Matthieu.<sup>7</sup> Jean a également écrit deux œuvres originales: d'une part «Le Respit de la mort», qui cite abondamment le «De Vetula» et sa traduction, et permet donc d'établir la chronologie relative des œuvres,<sup>8</sup> d'autre part, «Le Livre de Leesce», qui reprend de nombreux passages des «Lamentations de Matheolus», afin de réfuter les critiques sur les femmes qui y sont contenues.<sup>9</sup> La traduction française du «De

Vetula» s'insère donc dans une activité de translation plus ample sur laquelle il s'explique rapidement dans un avertissement antéposé à son travail, dans lequel il nomme l'œuvre qu'il traduit, sans toutefois la caractériser de façon précise. Traduire, dit en substance Jean Le Fèvre, est en soi une bonne chose car c'est ainsi que le savoir se transmet. C'est vrai, bien sûr, des Écritures saintes, mais c'est vrai aussi des auteurs païens:

Et aussi les payens ou temps passé, si comme Aristote, Platon et pluseurs autres philosophes moult saiges, ont fait et dit en leurs livres pluseurs choses et bons enseignemens qui moult sont proufitables a sçavoir et moult delettables a oïr quant ilz sont translatez et mis en latin. ([La Vieille](#), p. 4)

De même, aux temps anciens, les païens, comme Aristote, Platon et de nombreux autres très sages philosophes, ont fait et écrit dans leurs livres beaucoup de choses et de bons enseignement qui sont très utiles à savoir et très agréables à entendre quand ils sont traduits et mis en latin. (Nous traduisons.)

C'est fort de cette vérité qu'il s'est lui-même *entremis de translater et rimer en françois cest livre du poete saige qui est intitulé «Ovide De vetula»* ([La Vieille](#), p. 4, «s'est occupé à traduire en français et mettre en rimes ce livre du sage poète intitulé *Ovide La vieille*»). C'est tout. Il n'aborde pas la question de l'authenticité et n'entre pas en matière pour annoncer le contenu de l'œuvre ni son utilité. Mais le *saige poete* est sans aucun doute Ovide. Pour le lecteur non prévenu, le «De Vetula» est donc un texte ovidien.

De quoi s'agit-il donc? L'autobiographie fictive d'Ovide que propose le «De Vetula» est organisée en trois livres qui se nourrissent en partie, et c'est ce qui en constitue l'astuce principale, des œuvres authentiques du poète de Sulmone. Ce faisant il va bien au-delà de ce qui se trouve dans les *accessus* médiévaux, qui, à la manière des *razos* occitanes, avaient extrapolé des œuvres ovidiennes de quoi écrire des mini-biographies dans lesquelles on pouvait apprendre, par exemple, qu'Ovide était fils d'un soldat troyen, qu'il avait été marié trois fois, qu'il avait aimé Livie, la femme de l'empereur, et ainsi de suite. Le «De Vetula» propose des informations d'un tout autre type

et en nombre beaucoup plus grand. Dans les trois livres du texte médiéval, on voit Ovide au quotidien, chez lui et dehors, en train de vaquer à ses besoins et d'affronter des événements de tout type sur une durée qui s'étale sur plus de vingt ans. La trame du modèle latin sera parfaitement respectée dans la version française de Jean Le Fèvre, mais le traducteur en abolit la répartition en livres, créant de la sorte une *narratio continua*.

Dans le premier livre de la version latine, on voit donc le poète vivre sa vie, faite de plaisirs et de loisirs, à la fois sensuels et intellectuels. Il déambule dans ses appartements, fait sa toilette, pense, souvent, à l'amour. De temps à autre, il se retire dans sa chambre pour contempler le paysage et méditer. Il aime la musique, la promenade et pratique, pour se distraire, la chasse et la pêche. Le passage de la distraction à la pensée philosophique est amené par le jeu d'échecs, qu'affectionne particulièrement le poète. À chaque pièce il associe une planète et décrit les caractéristiques à la fois de la pièce et de la planète. Le premier livre s'achève sur les regrets du poète qui, pensant aux jeux, en particulier aux jeux d'argent, ne peut s'empêcher de constater une certaine dégradation des valeurs et se livre à une *laudatio temporis acti*, regrettant le temps passé quand on étudiait par amour du savoir et non par l'appât du gain: *multi nec scire student sed habere* («*Vetula*», v. 810: «beaucoup s'efforcent non pas d'étudier, mais de posséder». Nous traduisons. Id. citations suivantes). Le premier livre, très clairement, sert à camper le cadre et à présenter le personnage principal: c'est ce qu'on appellerait au théâtre la scène d'exposition.

C'est le deuxième livre qui met en branle l'action. Malgré tous ses loisirs, Ovide n'arrive pas à oublier sa bien-aimée et enchaîne sur les eunuques, qui, privés du plaisir amoureux, s'en trouvent en réalité dans une position enviable, constat surprenant de la part d'Ovide, *magister amoris* qui ne jurerait que par l'amour, surtout physique. Le narrateur livre donc le récit de l'événement qui a déterminé ce changement radical, introduit par une mention à part: *Venerit unde michi subito mutatio tanta, / discite vos, quos*

*ferre jugum fastidit amoris!* («Vetula», II, 200–01: «D'où me vint brusquement un changement aussi grand / je vais vous l'apprendre, vous qui êtes incommodés par le port du joug d'Amour».)

Il aima, nous apprend-il, une jeune fille, exceptionnellement belle, vierge et inaccessible, car gardée par ses parents. L'expert en amour fit alors appel à une vieille entremetteuse qui, moyennant quelques cadeaux, et après un temps d'attente insupportablement long, lui promit un rendez-vous nocturne. Toute la journée, Ovide s'y prépara, impatient d'enfin rencontrer sa bien-aimée. Après avoir surmonté de nombreux obstacles, il pénétra, dans l'obscurité totale, dans la chambre de la fille où l'attendait au lit non le corps frais et jeune de sa bien-aimée, mais celui, hideux et usé, de la vieille entremetteuse éponyme. Peu de temps après il apprend que sa bien-aimée a été donnée en mariage à un homme qui l'a emmenée loin de Rome. C'est le moment crucial de l'histoire, celui qui donne à l'œuvre son titre, l'épisode qu'a choisi de traduire en catalan Bernart Metgé et qui se retrouve aussi dans la traduction occitane. Mais ce n'est que la première moitié de l'explication du changement dans l'existence d'Ovide: vingt ans ont passé, sa bien-aimée, désormais veuve et mère de famille, revient à Rome. C'est l'occasion d'enfin réaliser la nuit d'amour tant attendue. Elle le rejoint et ils passent la nuit ensemble. Mais après la rencontre amoureuse, le poète est mélancolique: elle n'est plus la jeune fille dont il était tombé amoureux il y a vingt ans, lui-même n'est plus le jeune homme qu'il était. Au lieu de le combler et de le transporter en arrière en lui permettant de vivre la nuit promise, l'expérience le renvoie à l'évidence: on ne peut pas remonter le temps, les corps vieillissent, les choses matérielles périssent. Cette double «anecdote», qui se clôt au bout de vingt ans, est l'élément déclencheur qui a détourné Ovide de l'amour et l'a mis sur une nouvelle voie.

Le dernier livre montre le poète en proie à des doutes. Ses occupations de jeunesse ne parviennent pas à le combler et il se tourne donc résolument vers ses études pour chercher, à travers les choses créées et les corps célestes, le Créateur à qui tout remonte. Ovide évoque la matière et la lumière,

le ciel et la terre, l'homme et son âme, le système planétaire et les religions, la résurrection. Renonçant à tout comprendre, le poète se tourne vers Dieu, confiant qu'il lui enseignera la voie pour aller vers lui. Le poème s'achève sur une prière à la Vierge.

La critique moderne a surtout insisté sur l'absence d'unité de l'œuvre, qui découle de l'hétérogénéité de sa matière, qui remonte, à son tour, à l'œuvre ovidienne dans son ensemble et, naturellement, à l'usage qu'en a fait le Moyen Âge:<sup>10</sup> « [...] à la fois traité de chasse et de pêche dans le livre I, comédie élégiaque dans le livre II, épopée philosophique et théologique dans le livre III, le poème ne se réduit pas à une seule approche » (Huchet 2018, p. LV).

C'est vrai. En même temps, la trajectoire biographique est parfaitement linéaire et confère à l'ensemble une unité indéniable, remarquablement servie par l'anecdote centrale avec l'horrible entremetteuse qui impose à l'œuvre son titre: des plaisirs sensuels et des divertissements superficiels le poète païen passe à la recherche de la connaissance ultime et trouve Dieu; de l'amour charnel, il passe à l'amour divin; de sa bien-aimée, il passe à la Vierge. Voilà un cheminement limpide et efficace tenu ensemble et balisé par la présence du narrateur qui en garantit l'authenticité par sa présence, c'est-à-dire par sa parole. Plutôt que d'essayer de décomposer la figure de l'auteur selon les lignes de fracture de ses différentes œuvres, il peut sembler plus fécond d'envisager ensemble toutes les facettes du personnage. Ovide *magister amoris* y côtoie sans cesse Ovide le philosophe, l'auteur de l'*Ars amatoria* n'est jamais très loin de celui des *Métamorphoses*. La leçon, si leçon il y a, et si tout n'est pas une énorme blague de quelque clerc badin, est efficace parce que c'est le plus libertin des poètes romains qui trouve le chemin de Dieu et non, par exemple, Virgile le visionnaire ou Horace le misanthrope.

L'élément déterminant dans cette biographie, celui qui désaxe et réoriente tout le système de valeurs du narrateur de manière inédite, est, on l'a dit, la nuit d'amour avortée avec sa bien-aimée et la *«séance de rattrapage»*

inefficace intervenue vingt ans plus tard. C'est, si l'on veut, son chemin de Damas, l'expérience qui fait de lui un homme nouveau. Comme il se doit, cette expérience doit d'abord effacer l'ancien Ovide avant de le faire renaître au dernier livre sous sa forme purifiée. L'effacement passe littéralement par l'anéantissement de la virilité jusqu'alors infaillible du maître de l'amour. Pour bien comprendre ce qui se passe cette nuit-là, on doit rembobiner le film et regarder comment il passe son temps au livre I.

Ovide s'habille, nous dit-il, avec goût et raffinement et prend soin, aussi, de son visage. Il évite le fard et le maquillage, mais le nettoie bien. C'est sa barbe qui demande le plus de soins, il l'entretient bien car, quand il est bien rasé, *de semblant plus jeune en estoie* (v. 70: «je paraissais plus juvénile»). Mais il faut conserver un peu de barbe, car elle est signe de virilité et permet d'attirer les femmes:

Du voulx barbu, en verité,  
moult est plaisant l'asperité  
[...] car a la chaume du menton,  
l'esp'y des braies congnoist on  
pour faire plaisir a s'amie [...]  
(*<La Vieille>*, v. 75–76 et 79–82)

L'aspérité d'un visage orné de barbe est en effet fort attirante car c'est au chaume du menton qu'on mesure l'épi des braies capable de faire plaisir à son amie. (Nous traduisons. Id. citations suivantes.)

C'est sa petite routine, l'entretien de croisière, si l'on peut dire. Mais l'après-midi, avant le rendez-vous fatidique, il passe à la vitesse supérieure et se prépare, mentalement et physiquement, tel un athlète, pour le grand événement:

**Ma barbe fis sanz ressongnier**  
et mon panil raire et rongnier,  
après midi je reposay  
mes membres et si proposay  
que la nuit venant veilleroie

et sanz dormir la passeroie.  
Si mangay viande sorbile,  
qui pour la semence est habile,  
et de moust nouvel abuvray  
ma soif, dont vertu recouvray.  
Et que ne dormisse comme yvres,  
je me prins a lire mes livres.  
(*La Vieille*, v. 3017–28)

J'ai fait sans hésitation raser et couper ma barbe et les poils de mes parties intimes, j'ai reposé l'après-midi mes membres et j'ai pris la résolution que je resterais réveillé la nuit et que la passerais sans dormir. J'ai mangé de la nourriture facile à digérer qui est favorable au sperme et j'ai étanché avec du moût frais ma soif, ce qui m'a encore redonné de la vigueur. Et pour ne pas m'endormir comme un ivrogne je me suis mis à lire mes livres.

Jamais amant ne fut mieux préparé pour sa nuit magique. Finalement c'est l'heure de quitter la maison. Arrivé, non sans encombre, dans la demeure de sa bien-aimée, il se déshabille dans l'obscurité et se glisse tout nu auprès du corps qu'il trouve allongé dans le lit. Il se met à faire ce à quoi il s'était préparé:

Se j'eüssse trouvé celle nuit  
nostre vierge en ce lit presente,  
ainsi l'eüssse sanz attente  
assaillie par guerre tele  
que Jupiter fist a Semele [...]  
(*La Vieille*, v. 3108–12)

Si j'avais cette nuit trouvé notre pucelle présente dans ce lit je l'aurais sans hésiter assaillie avec autant de force que Jupiter a prodiguée à Sémélé.

Il s'apprête à montrer à la pucelle bien-aimée sa toute-puissance comme Jupiter fit à Sémélé. Mais le dieu est en panne.

Je perdi vigour et puissance  
et des delices l'esperance,  
mon brandon fut de honte taint  
et tout le feu d'amours estaint

et ce que [t]orbillon envoie  
pour faire drecier droit au foie<sup>11</sup>  
par langour le couvint chœoir.  
Vertu ne s'i pot assœoir,  
mais fist les membres refroidir,  
et n'ont volonté de roidir.  
(*La Vieille*, v. 3121–30)

J'ai perdu ma vigueur et ma puissance ainsi que le plaisir escompté, mon brandon a été couvert de honte et le feu d'amour éteint, et ce que le tourbillon envoie au foie pour déclencher une érection, la langueur le fait retomber. La vigueur ne peut s'y maintenir au contraire les membres refroidissent, plus moyen de les raidir.

Le *brandon* est éteint, le membre est froid, impossible de le faire raidir. La raison en est une expérience quasi surnaturelle, résultant du choc entre le corps de la pucelle de seize ans qu'il s'attendait à assaillir de ses ardeurs et le corps sur lequel il se retrouve, qui appartient à une vieille femme. Même lui, l'illustre auteur des *Métamorphoses*, ne parvient pas à s'expliquer:

Es mutacions que j'ay dictes,  
qui sont en mon grant livre escriptes,  
n'a point mutacion pareille.  
Dont ce me vint a grant merveille  
qu'en si pou de temps devenue  
fut vuelle, hideuse et chanue.  
(*La Vieille*, v. 3139–44)

Dans les *Métamorphoses* que j'ai composées qui sont contenues dans mon grand livre on ne trouverait pas une mutation pareille. J'ai éprouvé un grand émerveillement devant le fait qu'elle soit en si peu de temps devenue vieille, hideuse et grise.

Ses *Métamorphoses* s'avèrent donc tout aussi inefficaces pour appréhender l'expérience brutale du temps qui passe que l'*Ars amatoria* a été inapte à le préserver de tomber dans le piège de la vieille. N'a-t-il pas écrit lui-même qu'il fallait se méfier des servantes?

Arrivé à ce point du récit, voyant le maître amant Ovide dépossédé de sa puissance jupitérienne, on se rappelle la description de sa vie d'antan, telle que le narrateur la présente au moment de décrire sa chambre. Rembobi-nons une dernière fois pour examiner la pièce: malgré la beauté des peintures sur les parois, le meuble le plus cher, le meuble le plus précieux est le lit, dans lequel ont défilé pucelles, femmes mariées et veuves. Aucune ne lui résiste, toutes succombent au tout-puissant *magister amoris*. Pour passer une nuit avec lui, il faut payer le prix. Même la pucelle la plus obstinée finit par consentir:

Mais il n'est pucelle si dure  
 qui bien ne piaist le treuage  
 d'illec perdre son pucelaige,  
 et, supposé qu'elle fust vierge,  
 soubz brandon roide comme cierge,  
 y perdist de son auctorité  
 la flour de sa virginité.

(*La Vieille*, v. 270–76)

Mais il n'existe pas de jeune femme suffisamment résistante pour ne pas payer le tarif qui est de perdre là son pucelage, et si elle était vierge, sous le brandon raide comme un cierge, de perdre par l'autorité [du brandon] la fleur de sa virginité.

On retrouve les mêmes mots, mais le contraste avec l'horrible nuit d'amour ne pourrait pas être plus grand: Ovide est privé de son *brandon*, celui qui prélevait, *de son auctorité*, les pucelages des filles, il a perdu l'attribut de sa puissance, le bâton raide comme un cierge. L'ancien Ovide n'est plus, écrasé par l'expérience insupportable du corps de la vieille entremetteuse. Quand, vingt ans plus tard, il croit pouvoir réparer ce qui s'est passé, tout a l'air de se dérouler comme si la nouvelle nuit d'amour pouvait effacer le souvenir épouvantable de la vieille. L'amant se glisse dans la chambre, lentement et sans précipitation. Instruit par l'expérience précédente, il vérifie d'abord si c'est bien elle et se déshabille ensuite. Ce qu'il découvre le surprend, mais, cette fois, de façon positive:

Qui cuidast que tele matrosne  
de l'aage de XXXIIII ans,  
qui tant avoit eü d'enfans,  
fust de son corps si pou froissie,  
tant entiere et pou debrisie?  
(*La Vieille*, v. 3582–86)

Qui aurait cru qu'une femme mariée comme elle, âgée de trente-trois ans, qui a eu autant d'enfants, puisse avoir un corps si peu abîmé, être aussi bien conservée et aussi peu cassée?

La nuit se passe délicieusement bien. Ovide est comblé, en paix avec lui-même, arrivé là où il voulait arriver depuis vingt ans. Mais bientôt, sa joie se teinte de mélancolie, il retombe dans le gouffre de la conscience du temps qui passe, des corps qui se dégradent et de la mort qui approche. La rencontre a eu lieu avec vingt ans de retard. Tout est trop tard, tout est déjà fini. Ovide renonce à l'amour et se tourne vers l'étude. Bientôt, il adressera ses requêtes non plus aux pucelles, mais à la Vierge.

On voit que le récit est très bien ficelé, que la biographie ovidienne tient parfaitement ensemble une matière potentiellement centrifuge. On voit aussi tout de suite qu'il faut que ce soit Ovide. Ni Virgile, ni Aristote, ni Hippocrate, qui malgré toute leur sagesse sont eux aussi dupés par des femmes et se détournent de l'amour, n'auraient pu se retrouver dans le lit avec la vieille. Il fallait l'auteur de l'*«Ars amatoria»*, des *«Remedia amoris»*, etc. pour dire plausiblement l'échec de l'amour humain et amorcer efficacement le virage vers Dieu. En même temps, seul l'auteur des *«Métamorphoses»* était qualifié pour entamer ensuite cette quête de connaissance.<sup>12</sup> En d'autres termes, il fallait, comme on disait au Moyen Âge, Ovide le Grand, celui des *«Métamorphoses»* et des *«Fastes»*, et le Mineur, celui qui parle d'amour. C'est son autorité, le témoignage de sa *vita*, délivré à la première personne du singulier, qui confère au message du *«De Vetula»* sa force persuasive et sa *vis comica*.

La grande question qui se pose est naturellement de savoir si les lecteurs médiévaux ont cru à cette supercherie. Ont-ils réellement accepté l'idée d'un Ovide qui, tel un martyr d'amour dépité, se détourne de tout pour embrasser Dieu? Ont-ils accepté l'idée du poète païen qui, tel *Saulus*, se transforme en *Paulus*, après avoir enfin compris ce qui lui a été révélé vingt ans plus tôt?

L'auteur de l'*accessus* qui précède parfois le «De Vetula» dans les manuscrits, affirme sans rire, dans sa présentation de l'œuvre, qu'Ovide a ici écrit un texte de philosophie morale:

Ceterum ad moralem philosophiam pertinet, cum primi libri maior pars contineat economicum modum vivendi, finis eiusdem et secundi initium politicum modum tangat, secundi residuum ad modum monasticum convertatur preteritum quidem, et totus liber tertius ad futurum.

(*Accessus*, «De Vetula», cité d'après Huchet 2013, p. 59)

D'ailleurs le texte s'inscrit dans la philosophie morale, car la plus grande partie du premier livre concerne son mode de vie domestique, la fin du premier et le début du deuxième touchent au domaine politique, quant au reste du deuxième, il gravite autour de la manière de vivre monastique et le passé et tout le tiers livre se rapporte à l'avenir. (Nous traduisons.)

Et l'*accessus* qui accompagne une version particulière d'un commentaire des *Métamorphoses* intègre sans hésitation le «De Vetula» dans le canon ovidien et s'en sert pour parachever sa biographie sur laquelle, justement, les autres œuvres ne renseignent pas assez.

[51] Ultimo, com videret Ovidius se nullo modo ab exilio posse reverti, fecit librum *De vetula* intitulatōm, in quo mutationem sue vite ponit, et in quo tractat de ludo scacorum, et ludit de spadonibus, et in quo pulcritudinem amice sue antique ponit, et turpitudinem vetule, que pro amica se sibi interposuit, et amorem amice sue, et ad ultimum ponit fidem suam tractans egregissime de Incarnatione Ihesu Christi et de Passione, de Resurrectione et de Assencionē et de vita beate Marie Virginis et de Assumptione eius in celum. [52] Isti Creatori et Virgini similiter commendat se in fine, et rogit tam filium quam matrem, quatinus dignentur sui ipsius in fine, dum venerit ad iudicium, misereri,

quia de <mortuorum> resurrectione optime et probabiliter tractat. [53] Hunc librum fecit secum inhumari sub capite, quia in fide mortuus fuit; sed, com ossa <ab amicis> suis quererentur, ut apud Romam portarentur, inventus fuit ab eis liber iste qui intitulabatur sic: *Pelignensis Ovidii De vetula*.

(Commentaire aux <Métamorphoses>, p. 128–29)

[51] Finalement, comme Ovide voyait qu'il ne pouvait en aucune façon revenir d'exil, il écrivit le livre intitulé *La vieille*, dans lequel il raconte le changement de sa vie, dans lequel il traite du jeu des échecs, et se moque des eunuques, dans lequel il décrit la beauté de son ancienne amie, et la laideur de la vieille, qui s'interposa entre son amie et lui, et l'amour de son amie; finalement il affirme sa foi en traitant de manière exceptionnelle de l'Incarnation et de la Passion de Jésus Christ, de sa Résurrection et de son Ascension, de la vie de la Bienheureuse Vierge Marie et de son Assomption dans le ciel. [52] À la fin il se recommande à ce Créateur et à la Vierge en même temps, et demande tant au fils qu'à la mère de le juger digne, à sa mort, de venir au Jugement, d'avoir pitié de lui, parce qu'il traite de façon honorable et louable de la Résurrection. Il fit inhumer ce livre avec lui, sous sa tête, parce qu'il mourut dans la foi, mais, lorsque ses proches vinrent chercher ses restes pour les apporter à Rome, ils trouvèrent ce livre intitulé «*La vieille*, par Ovide de Pellinée».

Il apparaît donc qu'il y a bien eu au Moyen Âge du <De Vetula> des lectures de type édifiant. Le fait que le livre III soit parfois copié à part accréditerait d'ailleurs cette hypothèse si besoin était. Mais en même temps, l'attribution du texte au poète de Sulmone est loin d'avoir été universellement acceptée: Roger Bacon, par exemple, évoque le poème en le présentant comme un livre qui *ascritbitur Ovidio*, «un livre qui lui est attribué», plutôt que «qui est de lui», et même si d'autres font moins dans le détail, en particulier en Angleterre, même Robert Holkot, au XIV<sup>e</sup> siècle, prend la précaution de faire suivre une citation extraite du <De Vetula> du commentaire: *An sit liber Ovidii, deus novit* («Si le livre est d'Ovide, Dieu le sait»).<sup>[13]</sup> Comme le dit l'éditeur du poème avec toute la clarté souhaitable: «Kaum einmal wird das Gedicht von urteilsfähigen Männern benutzt, ohne daß die Autorschaft Ovids mit der gehörigen Skepsis behandelt würde» (Klopsch 1967, p. 78):

«Jamais ou presque le poème n'est utilisé par des hommes pourvus de discernement sans que la paternité d'Ovide ne soit évoquée avec le scepticisme qui s'impose», nous traduisons).

Les critiques les plus dures viennent naturellement des milieux humanistes et en particulier de Pétrarque, qui se demande comment on a pu tomber dans le panneau:

Librum, cuius nomen est *«de vetula»*, dant Nasoni; mirum, cui vel cur cuiquam id in mentem venerit, nisi hoc fortasse lenocinio clari nominis obscurō fama operi quaeratur et, quod vulgo fit, ut gallinis pavonum ova subiciunt.

(*«Epistolae seniles»*, II, 4, cité d'après Robathan 1968, p. 2)

On attribue le livre intitulé *«De vetula»* à Ovide; il est étonnant comment et pourquoi cette idée a pu venir à l'esprit de quelqu'un, à moins, peut-être, qu'on n'ait cherché à attirer, pour cette œuvre obscure, de la renommée par le moyen de séduction du nom célèbre, comme il arrive fréquemment qu'on substitue des œufs de paons aux poules. (Nous traduisons.)

On peut toutefois se demander si Pétrarque n'est pas ici passé un peu à côté du problème car l'attribution à Ovide n'était sans doute pas un coup de marketing, mais tout simplement la *conditio sine qua non* pour que le texte fonctionne. Seul le personnage fictif du poète du Sulmone pouvait conférer au texte sa profondeur en cas de lecture en clé sérieuse, ou, au contraire, s'il s'agit d'une plaisanterie de clercs farceurs, le ressort du comique que contient l'impayable livre II avec la défaite du maître de l'amour face à la vieille entremetteuse.

## Notes

- 1 Il existe deux éditions modernes du texte: Pseudo-Ovidius *«De vetula»* par Klopsch (1967), et The Pseudo-ovidian *«De vetula»* par Robathan (1968). Nous utilisons ici la première, qui prend en considération toute la tradition manuscrite alors connue et comporte une introduction plus ample.

- 2 Pour une synthèse, voir Ducos/Lucken (2018) et Lucken (2024).
- 3 Notons aussi le rôle joué par le premier éditeur de la version française: «La vieille» ou les dernières amours d'Ovide, poème français du XIV<sup>e</sup> siècle traduit du latin de Richard de Fournival par Jean Lefèvre, publié pour la première fois et précédé de recherches sur l'auteur du «*Vetula*» par Cocheris (1861).
- 4 Voir l'introduction de la dernière édition française de «La vieille» par Jean Le Fèvre: Huchet (2018), qui revient à Richard de Fournival.
- 5 L'éditeur de l'impression de 1610 ne cachait d'ailleurs pas son mépris pour notre texte (Robathan 1968, p. 37).
- 6 Respectivement: «Com se comportà Ovidi essent enamorat» (de Riquer 1950, p. 99–114). Le petit poème occitan a été édité deux fois: Taylor (1986, p. 189–201); Bec (1984, p. 178–83).
- 7 Les éléments biographiques sont repris à l'édition Huchet (2018). Toutes les œuvres de Jean Le Fèvre n'ont pas attiré l'intérêt des critiques de manière égale: sauf erreur, le «*Theodolet*» n'est pas édité (pour une mise au point, voir Hasenohr 1979), et pour les «*Distica Catonis*», il faut encore recourir à Ulrich (1904). Pour le «*Matheolus*» on dispose de deux éditions: Van Hamel (1892–1905) et Pacchiariotti (2010), quelque peu décevant. Pour le «*De Vetula*» voir l'édition Huchet (2018).
- 8 Le «*Livre de Leesce*» se lit dans l'édition Van Hamel (1892–1905), le «*Respit*» est accessible grâce à: Jean le Fèvre: «Le Respit de la mort», éd. Hasenohr-Esnos (1969).
- 9 Il a à ce titre bénéficié de l'attention de la critique. Voir, par exemple, Blamires (1997); Blumenfeld-Kosinski (1994); Pratt (2002); Pratt (1994).
- 10 À titre d'exemple, voir l'étude bien informée et bien argumentée de Huchet (2013).
- 11 Le tourbillon correspond au latin *turbine*, et drecier droit signifie «avoir une érection». L'éditrice comprend au foie comme un complément de moyen, voir sa note 300. Nous avons, peut-être à tort, supprimé son point-virgule placé à la fin du vers 3126.
- 12 On a peut-être tendance à sous-estimer la part philosophique que contient l'œuvre du poète de Sulmone. Sur ces aspects reste précieuse l'étude de Viarre (1966).
- 13 Les textes sont cités d'après Klopsch (1967, p. 80–83). Les pages en question contiennent aussi de nombreuses autres citations médiévales, presque toutes dubitatives, concernant la paternité d'Ovide.

## Bibliographie

### Sources primaires

- Appendix Ovidiana: Latin Poems Ascribed to Ovid in the Middle Ages, éd. Ralph Hexter [et al.]: Cambridge, MA 2020 (Dumbarton Oaks Medieval Library 62).
- Bernart Metgé: Com se comportà Ovidi essent enamorat, in: *Obres completes*, éd. Martí de Riquer, Barcelona 1950, p. 99–114.
- «La vieille» ou les dernières amours d'Ovide, poème français du XIV<sup>e</sup> siècle traduit du latin de Richard de Fournival par Jean Lefèvre, publié pour la première fois et précédé de recherches sur l'auteur du «*Vetula*» par Hippolyte Cocheris, Paris 1861 (Le trésor de pièces rares ou inédites 19).
- «La vieille» par Jean Le Fèvre, publ. Marie-Madeleine Huchet, Paris 2018 (Publications de la Société des anciens textes français 112).
- Jean Le Fèvre de Resson: Der Cato Jean Lefevre's nach der Turiner Handschrift I. III. 14 zum erstenmal herausgegeben, in: *Romanische Forschungen* 15 (1904), p. 70–106.
- Jean Le Fèvre de Resson: *Le Respit de la mort*, éd. Geneviève Hasenohr-Esnos, Paris 1969 (Société des anciens textes français 143).
- Jean Le Fèvre de Resson: *Les lamentations de Matheolus*. Édition critique, accompagnée du texte en latin des *Lamenta*, d'une introduction, des variantes, de deux glossaires et d'un index des noms, par Tiziano Pacchiarotti, Alessandria 2010 (Studi e ricerche 86).
- Jean Le Fèvre de Resson: *Les Lamentations de Matheolus et le Livre de leesce de Jehan Le Fèvre de Resson* (poèmes français du XIV<sup>e</sup> siècle). Édition critique, accompagnée de l'original latin des *Lamentations*, d'après l'unique manuscrit d'Utrecht, d'une introduction et de deux glossaires, par A.-G. van Hamel, Paris 1892–1905 (Bibliothèque de l'École des hautes études 95–96).
- Pseudo-Ovidius: *De vetula*, éd. Paul Klöpsch, Leyde/Köln 1967 (Mittelalteinische Studien und Texte II)
- The Pseudo-ovidian «*De vetula*», éd. Dorothy M. Robathan, Amsterdam 1968.
- L'altrier cuidai aber druda (PC 461, 146): Edition and Study of a Hybrid-Language Parody Lyric by Robert Taylor, in: Keller, Hans-Erich (éd.): *Studia occitanica in memoriam Paul Remy*, vol. II: The Narrative Philology, Kalamazoo 1986, p. 189–201.
- Un commentaire médiéval aux *Métamorphoses*. *Le Vaticanus Latinus 1479*, Livres I à V, éd. Lisa Ciccone, trad. Marylène Possamaï-Pérez, avec la collaboration de Prunelle Deleville, Paris 2020 (Textes Littéraires du Moyen Âge 56; Ovidiana textes 1).

## Sources secondaires

- Bec, Pierre: Burlesque et obscénité chez les troubadours. Pour une approche du contre-texte médiéval, Paris 1984, p. 178–83.
- Blamires, Alcuin: The Case for Women in Medieval Culture, Oxford 1997.
- Blumenfeld-Kosinski, Renate: Jean le Fèvre's *«Livre de Leesce»: Praise or Blame of Women?*, in: *Speculum* 69/3 (1994), p. 705–25.
- Ducos, Joëlle/Lucken, Christopher (éd.): Richard de Fournival et les sciences au XIIIe siècle, Florence 2018 (Micrologus' Library 88).
- Hasenohr, Geneviève: Tradition du texte et tradition de l'image. À propos d'un programme d'illustration du *«Theodolet»*, in: Cockshaw, Pierre [et al.] (éd.): *Miscellanea codicologica F. Masai dicata MCMXLIX*, Gent 1979 (Publications de Scriptorium 8), t. 2, p. 451–67.
- Huchet, Marie-Madeleine: Ovide ou l'impossible unité: le cas du *«De vetula»*, in: *Romania* 131 (2013), p. 57–69.
- Lucken, Christopher: Les portes de la mémoire. Richard de Fournival, le désir de savoir et l'Arriereban d'Amours, Genève 2024 (Publications romanes et francaises 281).
- Pratt, Karen: The Strains of Defense: The Many Voices of Jean Le Fèvre's *«Livre de Leesce»*, in: Fenster, Thelma S./Lees, Clare A. (éd.): *Gender in Debate from the Early Middle Ages to the Renaissance*, New York 2002, p. 113–33.
- Pratt, Karen: Analogy or Logic; Authority or Experience? Rhetorical Strategies for and Against Women, in: Maddox, Donald/Sturm-Maddox, Sara (éd.): *Literary Aspects of Courtly Culture. Selected Papers from the Seventh Triennial Congress of the International Courtly Literature Society*, University of Massachusetts, Amherst, USA, 27 July–1 August, 1992, Cambridge, MA 1994, p. 57–66.
- Viarre, Simone: La Survie d'Ovide dans la littérature scientifique des XIIe et XIIIe siècles, Poitiers 1966 (Publications du CESCM IV).

## Adresse de l'auteur:

Prof. Dr. Richard Trachsler  
Université de Zurich  
Romanisches Seminar  
Zürichbergstrasse 8 CH-8032 Zurich, Suisse  
E-Mail: [richard.trachsler@uzh.ch](mailto:richard.trachsler@uzh.ch)

*Robert Fajen*

## Conversion/Rétrospection

L'autorité ambiguë du «je» dans «Corbaccio» (1355?) de  
Giovanni Boccaccio et «Le Joli Buisson de Jonece» (1373) de  
Jean Froissart

*Abstract.* It is not uncommon for the authors of late medieval first-person narratives to depict in their later career stages religious conversions, in which they turn away from the love they had celebrated in their earlier texts. By telling of change and renunciation they seem to establish a new literary authority. But in fact, even in such revisions, the ego remains unstable and dynamic. This is shown by two well-known «love treatises» of late medieval Italian and French literature, written almost at the same time. Giovanni Boccaccio's «Corbaccio» can be read as a parody of a conversion in which misogyny and body hostility are exposed as extreme effects of male loss of control. This interpretation only becomes possible if one considers the framing of the dream in which the frustrated ego is «enlightened» about the »true» nature of women by the dead husband of the beloved: As is explicitly emphasized in the text, the vision is sent by Fortuna; accordingly, its messages are fickle, excessive, and questionable. In Jean Froissart's «Le Joli Buisson de Jonece», the conversion, which here occurs only upon awakening, is also ambivalently coded. However, in his *Dit* past and unfulfilled love is not condemned, but fixed in its aesthetic value and thus removed from time. Whereas in Boccaccio a conversion seems ultimately impossible for the subject, in Froissart the «old life» is preserved in poetic form like a precious self-portrait.

## 1. Une autorité en mouvement

Dans les récits à la première personne de l'époque prémoderne qui mettent en scène un sujet amoureux, l'autorité du «je» n'est pas un fait donné, établi d'avance d'une façon définitive et se montrant dans une forme fixe et homogène. Comme les textes eux-mêmes, elle se construit au fur et à mesure; la manière dont elle se présente au début du «voyage mental» que le narrateur relate n'est jamais identique à celle qu'elle adopte à la fin.<sup>1</sup> En outre, le lien qui relie le «je» narrant (ou bien parlant) au «je» d'un auteur quelconque qui se dérobe à l'infini est fragile. C'est pourquoi les lectures naïvement biographiques de ce type de textes sont régulièrement des entreprises vouées à l'échec. En même temps, il est évident que l'autorité du «je» ne s'établit pas seulement dans la structure du texte lui-même, mais aussi matériellement dans les manuscrits qui sont souvent des «livres d'auteur». Dans la plupart des cas, le sujet auctorial se construit à l'aide d'un jeu intertextuel à double registre: il est d'un côté, sur un axe syntagmatique, l'auteur d'une série de textes qui réagissent l'un à l'autre et qui racontent, dans leur ensemble, son histoire personnelle ou plutôt les fragments de son histoire personnelle en tant qu'amant poussé par un désir à la fois érotique et intellectuel. De l'autre côté, l'autorité du «je» en tant qu'auteur se constitue sur un axe paradigmatic par rapport à l'autorité d'autres auteurs et d'autres textes. Il se crée ainsi une constellation et une spécificité singulière: chaque auteur a ses auteurs privilégiés auxquels il fait référence, auteurs de l'antiquité et auteurs «modernes», auteurs qu'il peut imiter, varier ou parodier, qu'il peut admirer et rejeter (l'un n'exclut pas l'autre).<sup>2</sup> Dernière remarque préliminaire pour boucler la boucle: si «autorité» implique de nos jours le phantasme suspect de la domination du texte, ainsi que l'idée utopique que la construction d'un point fixe où les discours convergent soit possible, cela ne vaut nullement ou au moins à peine pour les récits à la première personne au Moyen Âge – au moins s'ils parlent d'amour. C'est plutôt une déconstruction d'autorité qu'on peut observer: car le «je», par définition, ne

saurait être stable: ses pensées, ses sentiments et ses désirs le font toujours avancer, dans une errance où toutes les directions semblent possibles (Fajen 2020, p. 36–37 et 46).

Dans l'article présent, j'aimerais étudier un élément déterminant de ce mouvement subjectif qui n'est jamais linéaire. Il comporte, loin de là, toujours une dimension temporelle inverse, puisque le *«je»* narrant nous raconte dans le présent une histoire – une aventure intime, un rêve, une vision – qu'il a vécue au passé. Autrement dit: chaque voyage mental auquel les auteurs médiévaux font participer leurs lecteurs se meut dans une zone floue entre imagination et mémoire, c'est-à-dire entre les deux cellules qui forment, dans la physiologie de l'époque, avec la cellule logique ou rationnelle l'ensemble du cerveau humain.<sup>3</sup> Cette structure rétrospective est particulièrement accentuée dans tous ces textes qui se situent à la fin d'une série d'ouvrages par lesquels un écrivain (un clerc) s'est déjà imposé comme auteur. Dans ce cas, le regard rétrospectif se combine avec un motif qui revêt une importance capitale dans la construction de l'œuvre opérée par les auteurs médiévaux: la conversion. Souvent, à la fin d'une chaîne de textes, les voyages mentaux s'achèvent par un acte de revirement. Il existe un *«dernier»* texte (*«dernier»* dans un sens fictionnel), et ce dernier texte – c'est au moins l'impression qu'il donne – témoigne d'une expérience par laquelle le sujet se transforme et se montre prêt à commencer une nouvelle vie. Mais il convient de demeurer prudent. Les conversions sont souvent des leurres, la vie ancienne avait ces charmes, et l'existence nouvelle esquissée en guise de conclusion représente peut-être une promesse trop ambitieuse pour être tenue.

Je vais approfondir ces réflexions dans une analyse comparatiste de deux textes de la deuxième moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, l'un italien, l'autre français. Bien qu'il n'existe aucun rapport littéraire entre eux, ils partagent des éléments similaires qui nous permettent de les rapprocher. Dans la lecture pa-

rallèle que je propose, je reporterai mon attention surtout sur les ambivalences du regard rétrospectif et sur la fragilité de la conversion que ces deux récits mettent en œuvre.

## 2. Le simulacre d'une conversion: Giovanni Boccaccio «Corbaccio»

«Corbaccio» de Giovanni Boccaccio est un texte obscur et irritant, où le lecteur ou la lectrice se voient confrontés avec une misogynie excessive et un enchevêtrement de mystères philologiques et herméneutiques. Il s'agit apparemment d'un texte «mineur» qui se présente lui-même comme marginal et peu important: Boccaccio l'appelle *umile trattato* au début («Corbaccio», § 3: «humble traité»), *[p]icciola mia operetta* à la fin («Corbaccio», § 412: «mon tout petit ouvrage»).<sup>4</sup> En outre, c'est l'un des derniers textes que l'auteur du «Decameron» écrit en langue toscane; nous ne savons pourtant pas à quelle date exactement. La critique hésite entre une datation au début de cette phase qu'on appelle dans une terminologie surannée celle des *opere della vecchiaia* («œuvres de vieillesse»), c'est-à-dire autour de l'année 1355 (il convient de préciser que Boccaccio, alors âgé de 42 ans, était un homme mûr, non âgé), et une datation tardive, autour de l'année 1366.<sup>5</sup> La datation au milieu des années cinquante, peu après la parution du «Decameron», apparaît plus convaincante (Hollander 1988, p. 32–33; Mazzoni Peruzzi 2001, p. 200–211; Carrai 2021, p. 184); elle se base sur une indication donnée dans le texte lui-même. Dans un rêve bizarre, qui est au centre du texte, le narrateur pseudo-autobiographique<sup>6</sup> rencontre le mari défunt de la veuve dont il est tombé amoureux. Le mort connaît l'âge du vivant: *fuor delle fasce già sono degli anni quaranta* («Corbaccio», § 119: «en dehors des langes l'on compte – en années – quarante»; Boccaccio est né en 1313).

Cette rencontre du narrateur avec l'âme du mari anonyme de la bien-aimée est au centre de la trame de «Corbaccio». Mon analyse suivra les étapes essentielles de l'intrigue – néanmoins, il faut souligner à cet endroit que je donnerai une version complètement déformée des proportions du

texte. Cette distorsion que j'opère est pourtant voulue, car elle sera révélatrice: De fait, Boccaccio, qui avait démontré dans le «Decameron» par ses dix conteurs la valeur essentielle du cadre narratif, fait tout pour détourner dans «Corbaccio» notre attention. Celle-ci est attirée automatiquement, à cause de la masse du texte, par le contenu du rêve qui consiste en d'interminables diatribes misogynes débitées par l'âme du mari. Mais il ne faut pas oublier que c'est une ombre qui parle et que tout ce discours se situe à l'intérieur d'un songe qui n'est qu'un monde tissu de simulacres. C'est justement pour cette raison que nous devons diriger notre regard sur les antécédents du rêve, c'est-à-dire sur cette zone liminale qui le précède dès le début du texte. Car chez Boccaccio, tout ce qui paraît soit évident soit peu significatif, recèle des subtilités bien surprenantes et plutôt corrosives.

Voici donc ce qui arrive dans «Corbaccio»: le narrateur quadragénaire se souvient d'une terrible crise personnelle qu'il a vécue il y a peu de temps, *solo nella mia camera* («Corbaccio», § 6: «seul dans ma chambre»), lorsqu'il réfléchissait sur les *accidenti del carnale amore* («Corbaccio», § 6: «accidents de l'amour charnel»). Il a été rejeté par la femme dont il est amoureux. Son désespoir est si grand qu'il caresse l'idée de se suicider («Corbaccio», § 15), mais soudainement, une pensée salvatrice survient, [*un pensiero*] *credo da celeste lume mandato* («Corbaccio», § 8: «[une pensée] envoyée, je crois, par une lumière céleste») – soulignons en ce lieu le verbe «credo», ce petit opérateur de subjectivité qui est moins anodin qu'on pourrait penser. Dans un bref dialogue cette réflexion personnifiée rappelle au narrateur mélancolique *quanta di dolcezza nella vita sia* («Corbaccio», § 18: «combien de douceur il y a dans la vie»). La femme, explique la Pensée d'abord, serait principalement pardonnable; cela n'est pas sa faute si le narrateur ne lui plaît pas. D'autre part, il aurait dû mieux choisir. Son amour est insensé, parce qu'il est dominé par le désir sexuel: *Leva adunque via*, s'exclame la Pensée, [...] *questo tuo [folle]<sup>7</sup> appetito* («Corbaccio», § 19: «enlève donc ton fol appétit»). Néanmoins, la harangue de la Pensée prend à la fin une tournure étonnante; l'auto-agression de l'idée du suicide se

transforme en violence contre la femme absente. Le sens de la vie de l'amant sera désormais la vengeance:

Vivi adunque [c'est toujours la Pensée qui parle]; e come costei, contr'a te malvagiamente operando, s'ingegna di darti dolente vita e cagione di disiderare la morte, così tu, vivendo, trista la fa' della tua vita. (*Corbaccio*, § 20)

Vis donc; et de même que celle-ci s'ingénie à te donner une vie douloureuse qui te fait désirer la mort, tu dois, en vivant, la rendre malheureuse de ta propre vie.

Le narrateur se sent beaucoup mieux après cette *divina consolazione* (*Corbaccio*, § 21: «consolation divine»), peu chrétienne pourtant, et plutôt déroutante, puisqu'elle l'incite à la haine (cf. Hollander 1988, p. 7–8). Il quitte sa chambre et cherche la compagnie d'un cercle de vieux amis, avec lesquels il discute d'abord *delle volubili operazioni della Fortuna* (*Corbaccio*, § 23: «des opérations volubiles de Fortune»), puis *[delle] perpetue cose della natura* (*Corbaccio*, § 24: «[des] choses perpétuelles de la nature»), pour passer enfin *alle divine* (*Corbaccio*, § 24: «aux choses divines»). Après ces entretiens qui ne sont pas retranscrits, le narrateur rentre chez soi et se couche. Il s'endort et commence à rêver: c'est maintenant, après quelques pages, que commence, apparemment, le «véritable» texte de *Corbaccio*, c'est-à-dire la vision, qui est presque quinze fois plus longue que le récit-cadre relatant les antécédents.

Avant de parler de cette vision qui est le résultat intradiégétique de ce récit, il ne faut toutefois pas omettre un détail important qui l'introduit: le narrateur nous explique que la Pensée consolatrice avait été envoyée, *sì com'io arbitro, dal piissimo Padre de' lumi* (*Corbaccio*, § 21: «ainsi que je le conjecture, par le très pieux Père des lumières»). C'est une phrase où le diable se cache dans les détails, car le verbe *arbitrare* dans l'incidente peut comporter au xive siècle une connotation clairement négative qui se réfère à l'*arbitrium* latin en tant que décision aléatoire ou (justement) arbitraire; il vaut donc mieux traduire «conjecturer» ou «supposer» au lieu

de «juger»,<sup>8</sup> pour souligner le caractère subjectif et spéculatif de l'interprétation du narrateur. Ce *caveat* herméneutique de la part du narrateur, qui montre l'ambiguïté foncière de l'écriture de Boccaccio, est confirmé par le fait que le rêve annoncé a explicitement un autre pouvoir comme source: il est un effet de Fortune que le narrateur appelle explicitement son ennemie: «mia nimica [F]ortuna» (*Corbaccio*, § 27). Plus tard, nous le verrons encore, tout ce qui arrive dans le rêve paraît être un message divin. Mais attention, nous nous trouvons justement à l'intérieur du rêve – ce rêve préparé donc par la

mia nimica [F]ortuna, [...] [che] ancora dormendo s'ingegnò di noiarmi; e davanti alla virtù fantastica, la quale il sonno non lega, diverse forme paratemi, avvenne che a me subitamente parve intrare in uno dilettevole e bello sentiero [...]. (*Corbaccio*, § 27)

mon ennemie Fortune [...], [qui] même pendant mon sommeil s'ingénia de me tracasser; et après qu'elle m'eut préparé devant la vertu imaginative que le sommeil ne lie pas, des formes diverses, il arriva qu'il me sembla, soudainement, entrer dans un sentier délectable et beau [...].

Ce sentier rêvé qui rappelle visiblement le fameux «chemin» de Dante reflète l'histoire de l'amour charnel malheureux que le narrateur vient de vivre dans la vie réelle. Peu après y être entré, le narrateur se retrouve dans un lieu terrible et hostile qui se révélera être *«il laberinto d'Amore»* (*Corbaccio*, § 57: «le labyrinthe d'Amour») ou bien, dans des dénominations alternatives, *«la valle incantata»*, *«il porcile di Venere»* ou *«la valle de' sospiri e della miseria»* (*Corbaccio*, § 57: «la vallée enchantée», «la porcherie de Vénus» ou «la vallée des soupirs et de la misère»).

C'est ici que le *«je* rêvant rencontre l'ombre du mari défunt de la bien-aimée. Celui-ci lui explique qu'il expie ses vices au Purgatoire (*Corbaccio*, § 61) (notamment sa cupidité qu'il qualifie lui-même *d'insaziabile* [*Corbaccio*, § 64: «insatiable»]) et qu'il a été envoyé par nulle autre que la sainte Vierge, pour le soutenir dans sa situation misérable (*Corbaccio*,

§ 71–72). Notre rêveur commence tout de suite à éprouver des sentiments de *contrizione* et *pentimento* («Corbaccio», § 67: «contrition» et «repentir»). Les allusions au début de la «Commedia» de Dante sont, là encore, évidentes (Hollander 1988, p. 9–10); de même les différences, qui sont significatives: l'âme que rencontre le rêveur pseudo-autobiographique de Boccaccio n'est pas l'un des plus grands poètes de l'antiquité, mais un mari trompé et par conséquent ridicule (Psaki 2010, p. 107–108); le lieu de cette entrevue n'est pas l'entrée de l'au-delà, mais le dédale dans lequel se perdent tous ceux qui sont dominés par leurs appétits sexuels; la forme linguistique n'est pas le vers enchaîné en tercets, mais cette prose ciselée, variée et complexe que Boccaccio avait développée quelques années auparavant dans son chef-d'œuvre, le «Decameron».

Après un bref dialogue sur l'amour du narrateur dont la passion avait commencé après la mort du mari, l'entretien se transforme en monologue. L'ombre du défunt explique, page après page, que l'amour passionné de son interlocuteur pour sa propre femme, désormais veuve, est une faute. Une faute personnelle, car le narrateur est, selon l'avis du mari, à la fois trop âgé et trop érudit pour succomber au désir érotique. Et, qui plus est, une faute par rapport à l'objet de cette convoitise *bestiale* (comme dans le «Decameron», les mots *bestia*, *bestialità*, *bestiale* qui désignent l'homme dominé par ses appétits sont aussi dans «Corbaccio» des mots-clés):<sup>9</sup> les femmes en général, la veuve en particulier. Car les femmes sont, à en croire le mort, par essence exécrables (ce sont les mots qu'il utilise textuellement: [...] *questo esecrabile sesso feminino*; «Corbaccio», § 155: «ce sexe féminin exécrable»); elles sont fausses, infâmes, méchantes; toujours vicieuses et jamais satisfaites. Le mari le dit naturellement de manière beaucoup plus détaillée et variée que je ne le fais ici. Son discours est venimeux, plein de haine et sans retenue; c'est une tirade violente, féroce et souvent grossière où Boccaccio joue sur tous les registres possibles de la rhétorique de l'invective.<sup>10</sup> Il n'y a que deux exceptions dans ce dénigrement absolu et totali-

sant du deuxième sexe: d'un côté les sept muses et les autres entités intellectuelles, de l'autre côté la Vierge et les saintes. Mais la manière dont l'ombre expose cette pensée donne matière à réfléchir. Aux femmes qui pourraient objecter que les muses et leurs parentes sont des exemples pour la noblesse et sublimité de leur sexe, il faut donner selon le mari mort cette réponse: *«Egli è così vero che tutte son femine, ma non pisciano»* (*«Corbaccio»*, § 175: «C'est vrai qu'elles sont toutes des femmes, mais elles ne pissent pas»). Immédiatement après cette boutade d'un goût douteux suit l'autre contre-exemple de la part des femmes, la Vierge et les saintes. Dans ce cas, le défunt ne peut évidemment pas répéter sa plaisanterie paillarde; au lieu de cela il exalte la pureté de Marie (et aussi des femmes qui ont suivi son exemple):

[...] quella unica Sposa dello Spirito Santo fu una cosa tanto pura, tanto virtuosa, tanto monda e piena di grazia e del tutto sì da ogni corporale e spiritual bruttura remota che, a rispetto dell'altra [i. e. le fem(m)ine], quasi non dell'elementar composizione, ma d'una essenzia quinta fu formata a dovere essere abitacolo e ostello del figliuolo di Dio [...]. (*«Corbaccio»*, § 177)

[...] cette seule épouse du Saint-Esprit fut une chose aussi pure, aussi vertueuse, aussi immaculée et remplie de grâce et tellement éloignée dans son ensemble de toute saleté spirituelle et corporelle, qu'elle fut, à l'égard des autres [i. e. les femmes] presque formée non de la composition élémentaire, mais d'une cinquième essence pour être l'habitacle et l'abri du fils de Dieu [...].

Une belle assertion, s'il n'y avait ce mot grossier *pisciare* que le mari vient de dire et dont l'écho résonne encore de manière plutôt lourde, et surtout cet autre petit mot – mot à peine visible, mais essentiel, inquiétant et explosif, puisqu'il a cette tendance subversive de tout relativiser: «quasi».

Ce «quasi» qui montre qu'on ne peut pas éliminer la corporalité de la Vierge, est l'un des nombreux indices qui nous signalent discrètement, mais sans équivoque que *«Corbaccio»* n'est pas un texte qu'il faut prendre à la lettre, mais une parodie:<sup>11</sup> une parodie dans le sens étymologique du terme qui a été expliqué de manière très convaincante par Giorgio Agamben dans

son petit livre «Profanazioni»; c'est à dire un texte «à côté», un texte qui marque toujours une distance par rapport à l'objet parodié et qui reflète la conscience qu'il est impossible d'atteindre cet objet (Agamben 2005, p. 52–53) – il faut souligner en ce lieu que cet objet hors d'atteinte peut être déficitaire et critiquable (ce qui produit la parodie comique et satirique) ou parfait et digne d'imitation (ce qui implique des formes de parodie plus complexes et sérieuses, en tout cas ambiguës).

Dans «Corbaccio», cet objet que le «je» rêvé par Boccaccio voudrait saisir pour s'y identifier, c'est la conversion religieuse – le renoncement aux *appetiti* sexuels qui minent la propre souveraineté intellectuelle et l'adhésion de la foi qui prêche le reniement de la chair et le dégoût des choses mondiales. Mais dans ce texte farci de pièges, cette conversion, qui semble réagir aux sévères critiques de l'ami Francesco Petrarca (Psaki 2010, p. 112–120; Kriesel 2018, p. 207–217), n'est que le désir d'un sujet frustré qui a été déçu par la femme convoitée. C'est dans ce sentiment d'inassouvissement qu'il montre maintenant ce dont il est capable: c'est-à-dire son art de punir par le pouvoir de la parole, un pouvoir qui est – nous sommes au XIV<sup>e</sup> siècle – le privilège exclusivement masculin de l'homme lettré. En réalité, le narrateur de «Corbaccio» – cet «homme hors de contrôle», comme l'a défini Robert Hollander<sup>12</sup> – n'imagine pas une Vierge charitable, mais une sorte de Marie-Némésis qui n'est peut-être que la déesse de la Fortune masquée qui envoie, dans le rêve, le mari vengeur de la femme aimée. Le texte ne doit pas documenter un changement d'esprit ou de vie. Son seul objectif est de châtier la femme qui a osé rejeter l'écrivain en détruisant la beauté de son corps désiré mais inaccessible (Kriesel 2018, p. 233–236): c'est ce motif qui relie «Corbaccio» à la septième nouvelle de la huitième journée du «Decameron», l'un des textes les plus inquiétants et brutaux du chef-d'œuvre de Boccaccio (Hollander 1988, p. 18–23). Dans cette nouvelle, qui est racontée par Pampinea, la plus mûre des sept femmes de la *brigata* («compagnie d'amis») florentine et la première reine des dix journées, Rinieri, un *savio scolare* («Decameron», VIII, 7, § 10: «savant érudit») qui a

fait ses études à Paris (cf. «Decameron», VIII, 7, § 5), se venge de la froideur dédaigneuse d'une belle veuve. Par une ruse qui exploite l'ignorance et la crédulité de la femme, il l'attire sur la plateforme d'une tour, l'incite à se dévêter et l'expose au soleil et aux piqûres des insectes. Si la colère brutale de Rinieri semble, selon la logique interne de la nouvelle, justifiée par le mauvais comportement de la veuve, elle est en même temps le signe d'un manque de contrôle qui contredit et l'impératif de la charité chrétienne et la leçon de magnanimité qui sera propagée dans la dernière journée du «Decameron». Rinieri n'est justement pas capable d'éprouver ce que Boccaccio lui-même pose en tant qu'axiome dans le prologue du «Decameron» en écrivant les fameuses paroles: *Umana cosa è aver compassione degli afflitti [...]* («Decameron», Proemio, 2; «C'est humain d'avoir de la compassion avec ceux qui sont affligés [...]»). Rinieri, qui voit les souffrances de la belle veuve et qui entend ses supplications, est partagé par deux sentiments contraires (pour ce passage décisif cf. aussi l'analyse de Hollander 1988, p. 19–20): d'un côté, il jouit sadiquement du *piacere della vendetta la quale più che altra cosa disiderata avea* («Decameron», VIII, 7, § 80: «plaisir de la vengeance qu'il avait désirée plus que nulle autre chose»); de l'autre côté, sa haine est troublée par un mouvement «naturel» de pitié: *e noia sentiva movendolo la umanità sua a compassion della misera [i. e. la veuve souffrante]* («Decameron», VIII, 7, § 80: «il éprouvait de l'ennui car sa propre humanité l'induisait à éprouver de la compassion pour la misérable»). Mais à la fin, Rinieri, déchaîné et incapable de se contrôler, succombe à *la fierezza dell'appetito* («Decameron», VIII, 7, § 80: «violence de l'appétit») et persévère implacablement dans son plan de punition (Kriesel 2018, p. 235–238).

C'est justement la violence de l'appétit qui déforme tout<sup>13</sup> – l'autorité du «je», sa prétendue conversion et même son nom. Le titre de *l'umile trattato*, «Corbaccio», qui n'est jamais mentionné à l'intérieur du texte, reste un mystère irrésolu. On l'a associé à la veuve qui aurait, à cause de son *mantello*

*nero* («Corbaccio», § 310: «manteau noir»), l'apparence d'un corbeau médisant et portant malheur (Mazzoni Peruzzi 2001, p. 275). Une autre explication, insoutenable, a approché le titre du mot espagnol *corbacho* qui désigne un type de fouet; mais dans cette signification, ce substantif a été forgé beaucoup plus tard par Miguel de Cervantes comme un néologisme d'origine arabe (Garrido Martín 2022).<sup>14</sup> Curieusement, on ne mentionne que très rarement la ressemblance phonétique entre ce titre étrange et le nom de l'auteur, une ressemblance qui dérive d'une quasi-identité anagrammatique (Hollander 1988, p. 34, et Carrai 2021, p. 186). Le nom de «Corbaccio» est en quelque sorte aussi une auto-parodie *bestiale* – comique et extrême – du nom de Boccaccio<sup>15</sup> qui avoue être piqué lui-même par *la fierezza dell'appetito* – une violence qu'il ne réussit pas à maîtriser et qui sape et l'identité du «je» et l'identité du texte.

### 3. Le bonheur de la rétrospection: Jean Froissart, «Le Joli Buisson de Jonece»

Une vingtaine d'années plus tard, au nord de la France, Jean Froissart montre une attitude très différente à l'égard du problème de la conversion: plus optimiste et plus décontractée, si l'on veut, et pour cette raison aussi moins énigmatique et équivoque que son collègue toscan.

«Le Joli Buisson de Jonece» («JBJ») est le dernier d'une série de «dits amoureux» assez longs, dans lesquels Froissart parle de sa passion pour une dame qu'il appelle Marguerite: cette femme est aussi au centre du «Paradis d'Amour», écrit autour de l'année 1362, et de «L'Espinette amoureuse», qu'on date autour de l'année 1369 (j'exclus ici «La Prison amoureuse» car dans ce texte épistolaire, rédigé en 1371 ou 1372 et imitant le «Voir-Dit» de Guillaume de Machaut, c'est un autre amour qui est au centre, celui du correspondant du narrateur qui est surnommé Rose). Si l'on compare «Corbaccio» et «Le Joli Buisson de Jonece», on peut noter plusieurs ressem-

blances structurelles. Le texte de Froissart commence, lui aussi, par un dialogue entre le narrateur et une personnification de ses pensées, qui convergent ici, selon le modèle de Boèce, dans l'incarnation de la Philosophie même. Comme le narrateur pseudo-autobiographique de Boccaccio, l'*alter ego* de Froissart se couche après cet entretien et s'endort. Le songe allégorique qui s'ensuit comporte plus de 4.000 vers (sur 5.442); les proportions entre le récit de la vision et le cadre narratif qui l'entoure et l'organise, sont donc à peu près les mêmes que dans «Corbaccio». En dernier lieu, la conversion religieuse que Froissart expose à la fin de son *traitiers amoureus* («JBJ», *incipit*, p. 47: «traité d'amour» – de fait, il utilise au début le même terme technique que Boccaccio pour désigner son œuvre), est également caractérisée par son orientation vers la Sainte Vierge. «Le Joli Buisson de Jonece» se termine par un long «Lay de Nostre Dame» en douze strophes. Voici les six derniers vers de ce texte lyrique, stylistiquement très virtuose, par lequel s'achève l'ouvrage entier:

Or te pri, Virgne purainne,  
Que, se pechiés nous constraint  
Et nous taint,  
Que nos plaint  
Aient vois en ton demainne,  
La ou toute joie maint.  
(«JBJ», v. 5437–5442)

Donc, je te prie, Vierge pure, que, si le péché nous constraint et nous salit, nos plaintes soient entendues dans ton domaine, où la joie absolue demeure.

Froissart, on le sait bien depuis les études fondamentales de Michel Zink, est le poète du souvenir et du temps qui passe (Zink 1998, p. 37–48 et p. 149–168); c'est, pour ainsi dire, la marque individuelle de son œuvre littéraire. Ainsi, il réfléchit dans le prologue du «Le Joli Buisson de Jonece» à sa propre situation d'écriture de la manière suivante:

Des aventures me souvient  
Dou temps passé. Or me couvient,

Entroes que j'ai sens et memore,  
Encre et papier et escriptore,  
Kanivet et penne taillie,  
Et volenté appareillie  
Qui m'amonnestet et me remort,  
Que je remonstre avant me mort  
Comment ou Buisson de Jonece  
Fui jadis, et par quel adree.  
(*JBJ*, v. 1-10)

Il me souvient des aventures du temps passé. Maintenant, tant que je dispose-  
rai de mon esprit et de ma mémoire, d'encre, de papier et d'une écritoire, d'un  
canif et d'une plume taillée, et d'une volonté prête à m'exhorter et me critiquer,  
je dois [vous] rapporter, avant que je meure, comment et par quelle voie je fus  
jadis au Buisson de Jeunesse.

Dès les premières lignes du texte, Froissart établit une nette distinction  
entre le niveau de l'histoire et celui du discours. Il se dispose à parler des  
choses fortuites et contingentes (*aventures*) qu'il a vécues, mais c'est la vo-  
lonté intellectuelle qui doit diriger l'acte du souvenir en examinant ce passé  
où se mêlent, nous le verrons encore, aussi bien du plaisir que du repentir.

La première partie du texte se distingue par un va-et-vient intérieur du  
'je' pseudo-autobiographique, une réflexion qui est d'abord relatée au pré-  
sent pour glisser peu à peu au passé. Comme le narrateur de Boccaccio, ce-  
lui de Froissart tend aussi au début à la dépression, mais pour d'autres rai-  
sons: ce n'est pas un amour déçu qui le rend triste et désespéré, mais sa  
peur de vieillir et de ne plus conserver ses propres dons et facultés. C'est  
alors que les réflexions elles-mêmes commencent à lui adresser la parole,  
pour se transformer soudainement (au vers 191, pour être plus précis),  
après un premier discours de presque 90 vers, en dame Philosophie:

Quant je m'avise et je devis  
Comment outrages et folie  
Me misent en merancolie  
Que dou don de Nature perdre,  
Pensees me viennent aherdre,

Qui me font sainnier a merveilles  
Et dient: <Amis, or t'esvelles  
Et remonstre ce que tu sces!>  
(*JBJ*, v. 98–105)

Lorsque je me rends compte et je comprends comment des extravagances et des folies m'ont rendu mélancolique par peur de perdre le don conféré par Nature, des pensées viennent m'assaillir qui me font faire le signe de la croix sous le coup de l'étonnement, et elles disent: <Ami, ressaisis-toi et montre ce que tu sais faire!>

Philosophie remarque que le narrateur ne doit pas travailler corporellement et qu'il dispose désormais d'une *rente annuelle* (*JBJ*, v. 172: «d'un bénéfice annuel») – sans doute, une allusion à la cure des Estinnes en Wallonie, que Froissart venait d'obtenir, avec de riches prébendes, en 1373, l'année de la composition du *«Joli Buisson de Jonece»* (cf. les remarques d'Anthime Fourrier dans son édition 1975, p. 229–230). Elle incite le narrateur à respecter l'engagement qu'il a envers la Nature qui lui a donné la faculté d'écrire et de composer des vers. Mais son interlocuteur ne veut plus s'identifier à son passé mondain; il sent qu'il doit changer de vie:

Si vous suppli, tres chiere dame,  
Laissiés moi dont penser pour l'ame.  
J'ai eü moult de vainne glore,  
S'est bien heure de che tamps clore  
Et de criier a Dieu merchi,  
Qui m'a amené jusqu'a chi.  
(*JBJ*, v. 385–390)

Ainsi, je vous supplie, très chère Dame, laissez-moi donc penser au salut de mon âme. J'ai eu beaucoup de vain gloire [dans ma vie]; il est temps d'en finir avec cette existence et de demander grâce à Dieu, qui m'a guidé jusqu'ici.

De plus, il manque d'idées; il ne sait pas ce qu'il pourrait faire de nouveau. Après avoir énumérée quelques œuvres précédentes – *«Le Paradis d'Amour»*, *«L'Orloge amoureus»*, *«L'Espinette amoureuse»* et *«La Prison amoureuse»* (*JBJ*, v. 443–452) – le narrateur constate: *Or voi je cangié*

*mon afaire / En aultre ordenance nouvelle* («JBJ», v. 458–459: «Maintenant, je vois ma situation changée en un ordre nouveau et différent»). Encore une fois, Froissart fait donc allusion aux conditions de vie qui ne sont pour lui plus les mêmes qu'auparavant: évidemment, il pense ici à sa nouvelle charge ecclésiastique, mais aussi au fait qu'il n'est plus un tout jeune homme: en 1373, il a environ trente-six ans.<sup>16</sup>

Philosophie montre toutefois une issue possible pour sortir du dilemme entre rôle professionnel et talent naturel, entre âge mûr et souvenir mélancolique de la jeunesse perdue. Elle rappelle au poète qu'il possède un portrait de son ancienne bien-aimée qu'il n'a pas regardé depuis environ sept ans («JBJ», v. 540);<sup>17</sup> la peinture se trouve dans un «coffret» qui correspond, selon l'épistémologie médiévale, à «la mémoire où sont déposées les «images» ou «phantasmata» créées lorsque les «espèces sensibles» sont imprimées dans l'imagination» (Kay 2003, p. 183–184). Dans son propos, Philosophie prévoit ce que le narrateur dira quand il reverra l'image de sa dame (du point de vue rhétorique, il s'agit donc d'une *sermocinatio*):

«Vechi celle qui de rechief  
Me remet la vie ens ou corps.  
Pour l'amour de li je m'acors  
A estre jolis et chantans  
Et penser a mon jone tamps,  
Comment que la saison m'eslonge.»  
(«JBJ», v. 518–523)

«Voici celle qui me remet de nouveau la vie au corps. Par amour pour elle je conviens d'être gai en chantant et de penser à ma jeunesse, bien que le temps m'en éloigne.»

En effet, c'est exactement ce qui arrivera. Ce discours imaginé par Philosophie contient le programme de base de tout ce qui suit; c'est une mise en abyme qui renvoie l'image du texte entier. En regardant le portrait, l'amour revient et le narrateur se sent soudainement rajeuni: il est, pour ainsi dire, «contaminé» par cette représentation de la femme aimée, dont la beauté a

été durablement fixée par la peinture. Ce rajeunissement intérieur à travers la mémoire, qui est elle-même enrichie par un support médiatique artificiel, est développé dans la longue vision qui s'ensuit. Les facultés imaginatives sont activées dans un songe que Froissart date exactement: c'est la nuit du 30 novembre 1373, c'est-à-dire un mercredi, comme l'explique savamment l'éditeur du texte, Anthime Fourrier, qui suit le premier dimanche de l'Avent (1975, p. 35–36). Il n'est pas nécessaire de s'attarder ici sur une analyse détaillée de ce long rêve allégorique qui «englouti[t] toute la matière narrative dans le sens où la dame est absente de l'avant et de l'après» (Mikhaïlova-Makarius 2016, p. 221). Il suffit de constater que Froissart varie dans ces 4.000 vers l'intrigue et la structure des autres *dits* qu'il avait composés auparavant, en particulier «L'Espinette amoureuse» (Freeman 1978, p. 239–241; Zink 1998, p. 149–168; Sinclair 2012, p. 427–437): au début Vénus apparaît; elle laisse entrevoir au rêveur qu'il pourra encore une fois, à l'intérieur du rêve, revivre son expérience amoureuse, qui date de longtemps: *Frois a esté li ars maint an / De mon chier fil, dont moult le carge* dit-elle au rêveur (<JBJ>, v. 931–932, c'est moi qui souligne: «L'arc de mon cher fils a été froid / pendant de nombreuses années, ce qui l'encombre beaucoup»). Une image étrange, celle de l'arc refroidi, où nous pouvons reconnaître une allusion très raffinée au nom de Froissart, d'autant plus que le <c> et le <t> ont une graphie pratiquement identique. Vénus mène le rêveur dans un jardin érotique où tout se passe à l'ombre d'un énorme buisson florissant qui représente justement sa propre jeunesse. Le buisson est doublé allégoriquement, car c'est ici que le rêveur rencontre aussi le personnage de Jeunesse qui lui ressemble comme un jumeau. Aidé par Jeunesse, ce reflet fantasmé d'un moi passé (Sinclair 2012, p. 436), et par un autre jeune homme avenant, Désir, le poète rajeuni peut revivre encore une fois, dans une sorte d'auto-thérapie post-traumatique, une situation de rejet où sa dame a freiné le désir du jeune homme. À la fin du rêve, la dame promet de calmer les trois valets allégoriques qui la défendent contre les avances de la part du rêveur: Refus, Danger et «Escondit» (c'est-

à dire «le rejet»). Mais lorsque la petite société amoureuse veut se rendre auprès d'Amour qui devra juger de cet amour en suspens, le rêve est brusquement interrompu: *On me boute, et lors m'esvelle* («JBJ», v. 5081: «On me secoue et alors je me réveille»). Le narrateur se retrouve dans la réalité: au matin du premier décembre, grelottant de froid, mélancolique, et plus âgé de quelques heures. S'ensuit une brève méditation sur les répercussions des pensées trop vives et exaltées dans le rêve: *Et che qui en vellant habonde / En dormant volentiers redonde* («JBJ», v. 5104–5105: «Et ce qui coule en abondance pendant la veille, / déborde facilement lorsqu'on dort»). Toutefois, le narrateur se rend compte de sa propre situation et il se détourne de cette possibilité de retrouver sa propre jeunesse dans le rêve:

En ceste ymagination  
 Fis un peu de collation  
 Contre ma vie et mon affaire  
 Et di je n'euisse que faire  
 De penser a teles wiseuses,  
 Car ce sont painnes et nuseuses  
 Pour l'ame [...].  
 («JBJ», v. 5156–5162)

Dans cette réflexion, je fis une petite comparaison par rapport à ma vie et à ma situation et je me dis que je n'aurais aucun profit à penser à de telles futilités, car elles signifient de la peine et sont nuisibles pour l'âme [...].

Cette réflexion moralisante annonce le revirement, plutôt abrupt et laco-nique, de la conversion finale qui sera réalisée, nous le savons, par le *Lai* final dédié à la Vierge Marie.

Mais si le rêve du *joli buisson* de la jeunesse est après tout repoussé de la part du narrateur pour n'être qu'une *wiseuse*, c'est-à-dire une illusion passagère qui ne peut que réchauffer temporairement le cœur vieillissant du «je», il n'est pour cela pas nié dans sa qualité esthétique: car le rêve – le rêve littéraire, pour être plus précis – a le pouvoir d'arrêter le temps dans cet espace intermédiaire entre souvenir et imagination qui est formé par le

texte lui-même. Pour Froissart – et c'est sous cet aspect qu'il me semble être un auteur toujours intéressant et contemporain –, l'acte final de la conversion religieuse (sous forme du *Lay de Nostre Dame*) s'accompagne d'un acte préalable de conservation (sous forme du long rêve érotique qu'il vient de transcrire<sup>18</sup>). Le passé est passé, mais il faut le reconnaître dans sa beauté et sa légitimité, même si l'amour n'a pas été heureux. Il n'est donc pas exagéré d'affirmer que *«Le Joli Buisson de Jonece»* reproduit lui-même en forme littéraire le portrait de la jeune femme que le poète garde toujours et qui vient de déclencher son rêve. C'est en même temps le dernier auto-portrait de Jean Froissart en tant que poète jeune, le cœur rempli d'amour, tel qu'il voulait se voir lui-même au début de l'hiver, au début de sa carrière ecclésiastique (carrière entamée du bout des lèvres?): un écrivain toujours gai, toujours heureux – doutant de la possibilité d'une autorité fixe et stable, et prêt à vivre dans l'éternel printemps de ses propres textes.

## Notes

- 1 Pour le concept du «voyage mental» dans la littérature allégorique, je renvoie à mon article sur la réception du *«Roman de la Rose»* en Italie à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, paru dans le premier volume de cette série de «Villa Vigoni Talks» (Fajen 2020, notamment p. 37–46, avec référence à «L'intelligenza»).
- 2 Dans les deux cas présentés ici, Boccaccio et Froissart, ces auteurs-modèles sont par-dessus tout Ovide et Dante Alighieri, pour le premier, et Ovide et Guillaume de Machaut, pour le second. Une analyse du rôle joué par Ovide dans l'œuvre de Boccaccio, sévèrement critiqué par Petrarca, est donnée par Kriesel 2018, p. 205–210; pour Ovide comme auteur de chevet de Froissart cf. Brownlee 1990, p. 153–154. L'omniprésence des références aux auteurs contemporains est encore aujourd'hui évidente.
- 3 Pour l'idée des trois *cellulae* du cerveau dans l'encyclopédisme médiéval cf. Meier 2003, p. 162–164; pour les rapports possibles entre cette conception et les récits allégoriques à la première personne je renvoie encore une fois à mes observations dans Fajen 2020, p. 45–46.

- <sup>4</sup> Toutes les traductions sont les miennes. Pour des raisons pratiques j'utilise la subdivision du texte en paragraphes proposée dans l'édition citée, qui n'a pourtant aucun fondement dans la tradition manuscrite.
- <sup>5</sup> La question controversée de la datation est, entre autres, discutée en détail par Hollander 1988, p. 26–33, et Carrai 2021, p. 181–184.
- <sup>6</sup> Pour le concept de la «pseudo-autobiographie» au bas Moyen Âge cf. De Looze 1997, notamment p. 2 et 16–21: Selon De Looze, il s'agit de textes narratifs rétrospectifs à la première personne dans lesquels les auteurs semblent raconter des événements de leurs vies. La véracité de ces récits est pourtant sapée dans un jeu littéraire à la fois complexe et amusant qui permet des lectures contradictoires. Comme le souligne F. Regina Psaki, le narrateur de «Corbaccio» se cache à chaque moment sous un masque (Psaki 2010, p. 107). On peut même dire, avec Robert Hollander: «Boccaccio never speaks openly *in propria persona*» (1988, p. 25).
- <sup>7</sup> Cet adjectif révélateur se trouve dans la plupart des manuscrits, mais pas dans celui qui sert de base à l'édition de Giorgio Padoan (cf. sa note, «Corbaccio», p. 530). Le *folle appetito* désigne la cupidité charnelle qui rend, selon Boccaccio, les êtres humains bestiaux et qu'il faut distinguer de la volupté épicurienne vivant un état d'ataraxie à la fois intellectuel et sensuel, et surtout sans crainte. Boccaccio connaissait la philosophie d'Épicure par le biais de Cicéron et Séneque. Cf. Fajen 2013, p. 9–12.
- <sup>8</sup> Cf. l'explication donnée par Padoan: *giudicare* («Corbaccio», p. 531). Le TLIO (Tesoro della Lingua Italiana delle Origini) reprend cette synonymie discutable, sans considérer que le verbe *arbitrare* connote le caractère subjectif et souvent incertain de chaque jugement humain. Les exemples donnés par le TLIO confirment eux-mêmes cette réserve (cf. l'article *arbitrare* sur <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>).
- <sup>9</sup> Cf. par exemple «Corbaccio», § 7: *mia bestialità* («ma bestialité»); § 109: *quasi una bestia senza intelletto m'avvidi ch'io era* («je me rendis compte que j'étais presque une bête sans intellect»); § 349: *tua sciocca e bestiale speranza* («ton espoir sot et bestial»; c'est l'ombre qui parle ici). Peut-on parler d'un passage de la *passio* à la *ratio*, passage opéré par la leçon du mari défunt, comme le prétend Luca Marcozzi dans un article récent (2018, p. 231)? S'il est vrai que le narrateur parvient à mettre fin à son amour pour la veuve, on ne peut nullement attribuer une valeur rationnelle à cet acte. Bien au contraire, le songe est le signe le plus manifeste de la folie «bestiale» d'un sujet en crise.

- <sup>10</sup> Cf. Panizza 2013, p. 184–185. L’invective du mari n’est pourtant pas signe de sa raison, comme l’écrit Letizia Panizza (p. 185): c’est le ressentiment d’un cocu qu’on entend ici.
- <sup>11</sup> Par cette interprétation, je suis une tendance de la recherche américaine récente (cf. notamment Psaki 2010 et Kriesel 2018, p. 203–253) qui radicalise les observations fondamentales de Hollander 1988. Dans le passé, on a cru reconnaître dans «Corbaccio» une palinodie «sérieuse» provoquée par les remontrances de Petrarca qui écrivait à la même époque son «*Secretum*», un point de vue qui est encore aujourd’hui souvent adopté (cf. par exemple Panizza 2013, p. 184; Marzoczi 2018, p. 226–232). Cela signifie pourtant sous-estimer candidement l’inventeur de Frate Cipolla (*«Decameron»*, VI, 10). Il ne faut pas se laisser duper par la rhétorique misogyne de «Corbaccio». Par son «mighty, [...] monumental [...] piss-take» (Psaki 2010, p. 106), Boccaccio montrait l’impossibilité et peut-être aussi l’hypocrisie du rejet de l’amour corporel propagé par Petrarca.
- <sup>12</sup> «The ‘Corbaccio’ is not a work that is out of control, as so many have thought. It is a work about a man who is out of control» (Hollander 1988, p. 18).
- <sup>13</sup> La prétendue «guérison» du narrateur apportée par la «vérité secourable» du songe (Baggioni 2018, p. 143) n’est donc qu’une dangereuse auto-illusion qui peut être passée aussi aux lecteurs s’ils ne reconnaissent pas la dimension parodique du texte.
- <sup>14</sup> Stefano Carrai ne mentionne dans ce contexte que le mot français *courbache* (cf. Carrai 2021, p. 186), dérivé seulement au début du XIX<sup>e</sup> siècle du mot espagnol. Il était donc inconnu dans l’Ancien et Moyen Français.
- <sup>15</sup> James C. Kriesel reconnaît dans le titre l’écho du mot *corpaccio* (Kriesel 2018, p. 253; le suffixe *-accio* a une valeur péjorative, de sorte que le «corps littéraire» de l’auteur apparaît déprécié et ridiculisé).
- <sup>16</sup> S’il est né en 1337 comme le supposent Michel Zink et bien d’autres. Au v. 794 le narrateur dit qu’il a «.XXXV. ans, peu plus, peu mains» («35 ans, plus ou moins»). Le baron Kervyn de Lettenhove, le premier éditeur des œuvres de Froissart, retenait plus probable 1333 comme date de naissance. Pour les ambiguïtés des informations données par Froissart lui-même, ambiguïtés qui révèlent la subjectivité de toute perception temporelle, voir Zink 1998, p. 14–16.
- <sup>17</sup> Froissart reprend le motif du portrait de Guillaume de Machaut, «mais à la différence du ‘Voir-Dit’ où le songe pousse l’amant à sortir le portrait du coffre, ici le fait de sortir le portrait provoque le songe» (Mikhaïlova-Makarius 2016, p. 221).
- <sup>18</sup> Pour Froissart transcripteur et «secrétaire» de son propre songe cf. Freeman 1978, p. 237.

## Bibliographie

### Sources primaires

- Boccaccio, Giovanni: *Corbaccio*, éd. Giorgio Padoan, in: Giovanni Boccaccio, *Tutte le opere*, éd. Vittore Branca, vol. V,2, Milano 1994, p. 413–614.
- Boccaccio, Giovanni: *Decameron*, éd. Amedeo Quondam/Maurizio Fiorilla/Giancarlo Alfano, Milano 2013.
- Froissart, Jean: *Le Joli Buisson de Jonece*, éd. Anthime Fourrier, Genève 1975.

### Sources secondaires

- Agamben, Giorgio: *Profanazioni*, Roma 2005.
- Baggioni, Laurent: Les formes du songe dans l'*«Elegia di Madonna Fiammetta»* et dans le *«Corbaccio»*, in: *Filotico* [et al.] 2018, p. 139–154.
- Brownlee, Kevin: Ovide et le Moi poétique *«moderne»* à la fin du Moyen Âge: Jean Froissart et Christine de Pizan, in: *Cazelles*, Brigitte/Méla, Charles (éd.): *Moderinité au Moyen Âge. Le défi du passé*, Genève 1990, p. 153–173.
- Carrai, Stefano: La prosa polemica: il *«Corbaccio»*, in: *Fiorilla*, Maurizio/Iocca, Irena (éd.): *Boccaccio*, Roma 2021, p. 179–195.
- De Looze, Laurence: *Pseudo-Autobiography in the Fourteenth Century*: Jean Ruiz, Guillaume de Machaut, Jean Froissart, and Geoffrey Chaucer, Gainesville 1997.
- Fajen, Robert: *Erzählte Ataraxie. Boccaccio, Epikur und die Kunst des Überlebens*, Halle (Saale) 2013.
- Fajen, Robert: Sujets et savoirs en mouvements. 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»*), in: *Cerquiglini-Toulet*, Jacqueline [et al.] (éd.): *Medieval Forms of First-Person Narration: A Potentially Universal Format* (Villa Vigoni Talks I), BmE Special Issue 8 (2020), p. 63–84 ([online](#)).
- Filotico, Anna Pia [et al.]: Aimer ou ne pas aimer. Boccace, *«Elegia di Madonna Fiammetta»* et *«Corbaccio»*, Paris 2018.
- Freeman, Michelle A.: Froissart's *«Le Joli Buisson de Jonece»*: A Farewell to Poetry?, in: *Cosman*, Madeleine Peltner/Chandler, Bruce (éd.): *Machaut's World: Science and Art in the Fourteenth Century*, New York 1978 (Annals of the New York Academy of Sciences 314), p. 235–247.
- Garrido Martín, Blanca: La doble vida de *corbacho*: historias y testimonios de este vocablo, in: *Boletín de la Real Academica Española* 102 (2022), p. 513–527.
- Hollander, Robert: *Boccaccio's Last Fiction* *«Il Corbaccio»*, Philadelphia 1988.

- Kay, Sarah: Mémoire et imagination dans «Le Joli Buisson de Jonece» de Jean Froissart. *Fiction, philosophie et poétique*, in: *Francofonia* 23 (2003), p. 177–195.
- Kriesel, James C.: *Boccaccio's Corpus. Allegory, Ethics, and Vernacularity*, Notre Dame 2018.
- Marcozzi, Luca: Strutture discorsive, ribaltamento, palinodia letteraria: per una lettura del «Corbaccio», in: *Filotico* [et al.] 2018, p. 225–245.
- Mazzoni Peruzzi, Simonetta: *Medioevo francese nel «Corbaccio»*, Firenze 2001.
- Meier, Christel: *Imaginatio und phantasia in Enzyklopädien vom Hochmittelalter bis zur Frühen Neuzeit*, in: *Dewender, Thomas* [et al.] (éd.): *Imagination – Fiktion – Kreation. Das kulturschaffende Vermögen der Phantasie*, München/Leipzig 2003, p. 161–182.
- Mikhailova-Makarius, Milena: *Amour au miroir. Les fables du fantasme ou la voie lyrique du roman médiéval*, Genève 2016.
- Panizza, Letizia: *Rhetoric and Invective in Love's Labyrinth («Il Corbaccio»)*, in: *Kirkham, Victoria* [et al.] (éd.): *Boccaccio: A Critical Guide to the Complete Works*, Chicago/London 2013, p. 183–193.
- Psaki, F. Regina: Boccaccio's «Corbaccio» as a «Secret» Admirer, in: *Heliotropia* 7 (2010), p. 105–132 ([online](#)).
- Sinclair, Finn E.: Poetic Creation in Jean Froissart's «L'espiniette amoureuse» and «Le joli buisson de jonece», in: *Modern Philology* 109 (2012), p. 425–439.
- Zink, Michel: *Froissart et le temps*, Paris 1998.

**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)



*Fabienne Pomel*

## Fiction du moi en auteur satiriste

Nom propre et posture d'autodérision dans le songe allégorique chez Raoul de Houdenc, Rutebeuf et Martin Le Franc

*Abstract.* The aim is to study the ways in which the proper name is inserted and (re)semantised in the text, and the games of fictionalisation of the authorial *persona* authorised by the first-person narrative in order to establish an auctorial *persona* in an ironic mode: Belzebuth's minstrel, songeur-laboureur, bœuf rude or ivrogne, author accused by his book, Malebouche's victim. The I-actor-narrator puts himself on stage and projects himself into apparently devalued or disqualifying roles in order to express, paradoxically and with impunity, a writer's ambition in the distanced and playful mode allowed by the distance of the dream. Self-mockery in the auctorial posture is thus at once a game, a weapon, an alibi for criticism or satire, and a claim to auctorial dignity between humility and the ambition for recognition.

La présence du nom propre dans les songes allégoriques à la première personne est hautement stratégique: elle est souvent au service d'une réflexivité sur la figure de l'auteur. Elle vient situer le «je» du narrateur en intersection avec l'auteur historique et interroger le statut pseudo-autobiographique des récits. Si le cas du «Roman de la Rose» avec sa métalepse spectaculaire dans le discours du dieu Amour qui nomme les deux auteurs ou les textes de Christine de Pizan qui conjuguent allégorie et autobiographie ont largement focalisé l'attention sur ce phénomène (Maupeu 2009; Rossi 2020), des occurrences sporadiques de noms propres s'observent aussi dans des songes allégoriques courts qui méritent l'attention. Le nom propre

loin de fonctionner comme un désignateur rigide, apparaît comme un outil métaleptique, apte à relier le récit-cadre et le récit enchassé, et à jeter des ponts entre les mondes extra- et intradiégétiques. Les référents du nom propre tendent ainsi à se pluraliser lorsque se déploie une fiction du moi au sein de la diégèse onirique, et plus précisément, une fiction du moi en auteur. On pourrait presque parler d'une stratégie d'allégorisation de la figure de l'auteur.

J'examinerai ici quatre songes allégoriques, trois du 13<sup>e</sup> siècle et un du milieu du 15<sup>e</sup> siècle. Raoul de Houdenc, dans «Le Songe d'Enfer» (1214–5 ou 1225?) et Rutebeuf, dans «La Leçon sur Hypocrisie et Humilité» (1261) puis «La Voie d'Humilité» (1262) explorent en précurseurs diverses mises en scène du nom propre dans le récit de songe allégorique à la première personne. Deux siècles plus tard, Martin Le Franc, dans «La Complainte du livre du Champion des Dames a maistre Martin le Franc son acteur» (1451) déploie une stratégie à la fois semblable, originale et paradoxale, en se mettant en scène comme interlocuteur de son propre livre qui l'accuse d'un échec, mais pour mieux exprimer l'ambition d'un renom d'auteur.

Il s'agira d'examiner les modalités d'insertion et d'éventuelle (re)sémantisation du nom propre dans les textes ainsi que les jeux de fictionalisation d'auteur autorisés par le récit à la première personne pour asseoir une *persona* auctoriale sur un mode ironique: ménestrel de Belzebuth, songeur-laboureur, bœuf rude ou ivrogne, ou encore auteur accusé d'échec, alter ego spéculaire et victime de Malebouche, le «je» se met en scène et se projette dans des rôles apparemment dévalorisés ou disqualifiants pour dire paradoxalement et impunément une ambition d'écrivain sur le mode de l'autodérision ludique, dans la distance autorisée par le songe. L'autodérision dans la posture auctoriale est ainsi jeu, arme et alibi pour ménager un espace de liberté pour la critique et la satire. Mais l'autodérision est aussi paradoxalement outil de revendication d'une dignité auctoriale et d'une ambition de reconnaissance du travail de l'écriture.

## 1. Récits pseudo-autobiographiques et insertion de nom propre: Raoul et Rutebeuf

### 1.1 Narrateur homodiégétique et caractérisation *a priori* disqualifiante du <je>: le pèlerin d'enfer et l'ivrogne

Le récit de Raoul de Houdenc s'ouvre sur une tournure proverbiale au présent gnomique affirmant le paradoxe des songes à la fois affabulateurs et vrais, avant une première occurrence d'un <je> au troisième vers: ce <je> affirme d'emblée une subjectivité sur le double registre du savoir et de l'expérience du rêve (*dont sai je bien que il m'avint / Qu'en sonjant un songe me vint / Talent que pelerins seroie*, <SE>, v. 3-5: «Je suis bien placé pour le savoir car il m'arriva en songeant d'être pris de l'envie d'être pèlerin»). Ce <je> se porte donc d'emblée caution du rêve, qu'il certifie. Cette première personne oscille ensuite constamment dans l'incipit du récit entre référence au personnage et référence au narrateur, dans un va-et-vient entre temps du rêve et temps du récit, selon différentes orientations temporelles: rétrospective par rapport aux événements du rêve, prospective avec le futur du récit ou de la lecture. Guillaume de Lorris reprendra la même stratégie en l'amplifiant encore, comme l'a montré A. Strubel (1984, 2001). Au vers 6, la référence du <je> bascule pour référer au personnage qui dans la diégèse onirique chemine vers l'enfer: *Je m'atornai et pris ma voie / Tout droit vers la cité d'enfer* (<SE>, v. 6-7: «Je m'équipai et me mis en route en prenant le chemin direct pour la cité d'Enfer»). Mais au vers 10, la première personne réfère au narrateur rétrospectif, gestionnaire du tempo du récit avec le passé simple ou le passé composé, mais aussi le futur simple ou le passé du subjonctif dans une subordonnée circonstancielle d'antériorité:

Mes de ceus que g'i ai connuz  
Ne vous ferai ci nul aconto  
Devant que j'aie rendu conte  
De ce qu'il m'avint en la voie. (<SE>, v. 10-13)

Mais de ceux que j'y ai rencontrés je ne vous ferai aucun compte rendu avant de vous avoir raconté ce qui m'est arrivé en route. (Nous traduisons. Id. citations suivantes.)

Après avoir réinvesti le personnage (*quant je me parti de ma terre*, <SE>, v. 16: «quand je quittai ma terre»), Raoul de Houdenc insère encore un aparté du narrateur pour revendiquer une poétique de la brièveté avec un subjonctif présent dans le commentaire sur la stratégie narrative, au sein d'une subordonnée circonstancielle finale (*Por ce que li contes n'anuit*, <SE>, v. 17: «afin que le conte ne lasse pas»), avant de poursuivre le récit au passé simple: *Je m'en ving la premiere nuit / A Covoitise la cité* (<SE>, v. 18–19: «J'arrivai la première nuit à la cité de Convoitise»). L'ouverture du texte ne fournit donc pas de nom propre, mais installe un récit homodiégétique avec une première personne non référencée, qui cumule le rôle du narrateur rétrospectif, du rêveur et du personnage principal dans le rêve (le rêvé), selon un modèle pseudo-autobiographique. Est également mise en place une caractérisation négative du <je> par son désir orienté non pas vers le paradis, mais vers l'enfer, ce que va confirmer son parcours en divers lieux de débauche.

Rutebeuf use d'une stratégie très similaire à celle de Raoul de Houdenc dans *La Leçon sur Hypocrisie et Humilité*. Il met d'abord en place le narrateur rétrospectif et homodiégétique d'un songe sans l'identifier précisément: après dix vers qui inversent la topique de la reverdie en contrepoint hivernal, apparaît un récit à la première personne. La qualification négative du <je> comme buveur fait ironiquement du texte à venir le récit d'un rêve d'ivrogne:

[...]  
En ce tens et en ce termine  
Ou je beü a grant plantei  
D'un vin que Dieux avoit plantei  
La vignë et follei le vin.  
Ce soir me geta si souvin  
Que m'endormi eneslepas. (<LHH>, v. 10–15)

[...] en ce temps, à cette époque, j'avais bu en quantité d'un de ces vins! Dieu lui-même avait planté la vigne et foulé le raisin! Il m'envoya si bien, ce soir-là, au tapis que sur-le-champ je m'endormis. (Zink 1989)

Dans ces deux textes, l'occurrence du nom propre est différée et introduite par la bouche d'un personnage intradiégétique sur le modèle d'une investiture ironique.

## 1.2 Le «je» nommé par un personnage intradiégétique ou la consécration ironique du nom du poète

### 1.2.1 Raoul, le ménestrel élu de l'enfer, accueilli par Belzébuth

La première occurrence du nom propre, Raoul, apparaît tardivement, dans l'épisode final du récit allégorique, dans une adresse au pèlerin lors de son accueil en enfer: *Pylates dist, et Belzebus : / <Raoul, bien soies tu venus!>* («SE», v. 411–412: «Pilate et Belzébuth me saluèrent: ‹Raoul, soit le bien-venu!›»). Ce duo d'accueil, également attesté dans «La Chevalerie Ogier de Danemarche», est emblématique de l'enfer tout en mobilisant peut-être un jeu de mots entre *praelati* et *Pilati* propre au discours moral et réformiste pour évoquer la traîtrise des prélats selon M. Burde (2019). Ce sont donc deux figures très négativement connotées qui nomment en chœur le pèlerin, pour l'intégrer à la communauté infernale. La question qu'ils lui posent ensuite, «D'où viens-tu?», permet de confirmer par la mention des terres parcourues (Saissoingne, Champaigne, Borgoigne, Lombardie, Engleterre) son statut de ménestrel itinérant, déjà suggéré par l'itinéraire choisi (Cité de Convoitise, Foi-Mentie, Vile Taverne, Château-Bordel, Desesperance, Mort Subite). Le nom propre vient ainsi non seulement individualiser la figure du pèlerin mais l'investir dans le rôle du *fol menestrel* («ménestrel dépravé») digne de participer au banquet infernal: il s'affirmera plus nettement comme élu dans le rôle de lecteur du livre du roi d'enfer, lequel contient précisément «les vies des ménestrels dépravés transcrrites dans un cahier» («SE», v. 626–627). La nomination fonctionne donc comme signe

d'élection ironique dans un statut de serviteur du roi d'enfer, bénéficiaire d'une révélation qui cautionne ironiquement la satire: «le contenu satirique bénéficie ainsi du statut privilégié de message révélé», observe à juste titre M. Burde (2019, § 22) et l'auteur se trouve comme dédouané de ses propos critiques, puisque la source de ses dits est placée à l'extérieur de lui.

### **1.2.2 Le poète Rutebeuf et Courtois: entre ostracisme spéculaire et double consécration**

Comme chez Raoul de Houdenc, le nom propre de l'auteur est inscrit au sein de la diégèse dans «La Leçon sur Hypocrisie et Humilité» dans un scénario d'hospitalité. Il est d'abord décliné et commenté par le «je» à la demande de son interlocuteur, qui le répète immédiatement:

Et il m'enquist: «Coument vos noume  
La gente de votre conissance?  
– Sire, sachiez bien sans doutance  
Que hom m'apele Rutebuef,  
Qui est dit de «rude» et de «buef».  
– Rutebuef, biaux tres doulz amis,  
Puis que Dieux saians vos a mis,  
Moult sui liez de votre venue.»  
(*LHH*, v. 42–49)

Il me demanda: «Comment vous nomment ceux qui vous connaissent? – Seigneur sachez-le de façon certaine, on m'appelle Rutebeuf, nom formé de «rude» et de «bœuf» – Rutebeuf, mon très cher ami, Dieu vous a amené ici: je suis très heureux de votre venue.»

Cet hôte n'est lui-même identifié qu'ultérieurement par une demande symétrique, sous un pseudonyme allégorique à connotation positive, «Courtois».

J'enquis au preudome loiel  
Coument il estoit apeleiz,  
Que ces nons ne me fust celeiz,  
Et il me dist: «J'ai non Cortois,

mais ne me prisen .I. nantoiſ  
La gens de cest region,  
Ainz sui en grant confusioſ,  
Que chascuns d'eulz me moustre au doi,  
Si que ne sai que faire doi.  
Ma mere ra non Cortoſie,  
Qui bien est mais en cort teiſie,  
Et ma fame a non Bele Chiere,  
[...] Mais cist l'ocistrent au venir  
Tantost qu'il la parent tenir.›  
([LHH](#), v. 100–116)

Je demandai à cet homme intègre comment on l'appelait, afin que son nom me fût connu. Il me dit: «Je m'appelle Courtois, mais les gens de cette région estiment que je ne vauſ pas un sou. Je suis couvert de honte: chacun d'eux me montre du doigt, si bien que je ne sais que faire. Ma mère s'appelle Courtoſie: il n'est plus question d'elle dans les cours. Quant à ma femme, appelée Mine Accueillante, [...] les gens d'ici la tuèrent à sa venue, sitôt qu'ils purent s'emparer d'elle.»

Rutebeuf se trouve ainsi accueilli par un personnage au nom positif, mais qui fait l'objet d'un discrédit et se présente comme victime de violences agressives et d'ostracisme. Or c'est ce même hôte qui fait l'éloge de la production poétique de Rutebeuf, tout en soulignant un semblable ostracisme injuste dans la réception de sa poésie:

Mainte parole avons tenue  
De vos, c'onques mais ne veïmes,  
Et de vos diz et de voz rimes,  
Que chacuns deüst conjoir.  
([LHH](#), v. 50–53)

Nous avons beaucoup parlé de vous, sans vous avoir jamais vu, de vos poèmes et de vos vers, auxquels chacun devrait faire fête.

Courtois broſſe trois profils d'auditeurs de Rutebeuf: les premiers refusent d'écouter ses dits par crainte et prudence. Ils les apprécient mais ne les lisent que clandestinement, «en secret ou dans leur chambre» ([LHH](#)),

v. 61). *Mais li coars nes daigne oîr, / Por ce que trop i at de voir* (<LHH>, v. 54–55: «Mais le couard ne daigne les écouter parce qu'ils contiennent trop de vérité»). Les seconds sont des hypocrites qui font semblant d'écouter mais ne les apprécient pas et ne livrent pas leur véritable pensée pour ménager tous les partis:

Et si ra une autre gent  
A cui il n'est ne biaus ne gent  
Qu'il les oent, ses oent il:  
Cil sunt boen qui sunt doble ostil.  
(<LHH>, v. 67–70)

Il y a des gens d'une autre espèce, à qui cela ne fait pas le moindre plaisir d'écouter vos vers, mais qui les écoutent: ils ont tout d'une arme à double tranche.

Enfin seuls les troisièmes, lucides et indifférents aux hypocrites, les écoutent ouvertement pour la vérité de leur propos: *Cil vos escoutent bien a dire / La veritei trestoute plainne, / Qu'il plaidoient de teste sainne.* (<LHH>, v. 78–80: «Ceux-là vous entendent volontiers dire sans fard la vérité qu'ils défendent lucidement»). Rutebeuf met donc dans la bouche de cet hôte un éloge de lui-même comme poète satiriste engagé, mais dont la réception souffre d'une hypocrisie ambiante, mise en avant par la rime équivoque entre *Cortoisie* et *cort teisie* (participe passé du verbe *taire*) suggérant un muselage de la parole ou des qualités.

Un rapport spéculaire se met ainsi en place: le nom de l'hôte offre un contrepoint au sobriquet de Rutebeuf, mais les deux personnages sont en rapport spéculaire en tant que victimes de discrédits semblables. Or le nom de Courtois appelle un déchiffrement: il traduit en français le nom du nouveau pape Urbanus (Urbain IV, élu le 29 août) qui succède à Alexandre IV, mort en mai 1261, qui protégeait les ordres mendiants et a été responsable du bannissement de Guillaume de Saint-Amour. Le nouveau pape est dans le même camp que Rutebeuf, qui s'oppose aux ordres mendiants. Dès lors,

le texte de circonstance écrit par Rutebeuf, en racontant l'élection de Courtois contre le camp d'Hypocrisie, se prétend prémonitoire (bien qu'écrit immédiatement après l'événement), tout en suggérant une réhabilitation et une investiture parallèle de Courtois comme pape et de Rutebeuf comme poète. L'éloge du poète par un personnage papal fictionalisé et allégorisé lui assure donc une caution, tandis que l'élection historique ramène le poète du rang des parias vers les cercles du pouvoir, ou du moins, de la bonne cause.

Une autre occurrence du nom propre du poète apparaît au v. 172, dans le discours de Courtois:

Qui l'achate ainz qu'il soit delivres,  
Rutebuez dit que cil est yvres  
Quant il achate chat en sac,  
S'avient puis que hon dit «eschac»  
De folie matei en l'angle,  
Que hon n'a cure de sa jangle.

(*LHH*, v. 171–176)

Celui qui l'achète sans qu'il soit libre à la vente, Rutebeuf dit qu'il doit être ivre pour acheter ainsi chat en sac, et il arrive que, quand on dit «échec» à un sot maté dans l'angle, on ne se soucie pas de ses jérémiaades.

S'agit-il d'une métalepse involontaire d'auteur, qui parlerait de lui à la troisième personne dans un commentaire en aparté, en oubliant qu'il fait parler Courtois, comme le suggère M. Zink dans sa note 8 («Rutebeuf oublie que tout ce discours est placé dans la bouche de Courtois», Zink 1989, p. 488), ou d'une métalepse volontaire sous forme d'aparté, ou encore d'une inclusion concertée du nom propre dans le discours du personnage de fiction? Quoi qu'il en soit, l'occurrence fait du nom propre l'énonciateur d'une opinion critique par le biais de deux métaphores, l'image du chat dans un sac et celle du jeu d'échecs. Le nom propre est sujet d'un verbe de parole pour dénoncer une tractation de dupes et une tromperie, la vente hypocrite des biens de l'Église. Je m'interroge sur le sens du mot *jangle* que M. Zink

traduit par «jérémiades»,<sup>1</sup> sens guère attesté ailleurs, d'autant que Rutebeuf joue sur un proverbe qui fait entrer *angles* et *jangles* en écho sonore: *Verité ne quiert nuls angles, n'elle n'a que faire des jangles* («La vérité ne réside pas dans les recoins et n'a que faire des ragots»). On peut aussi hésiter sur le référent du déterminant possessif «sa» (est-ce l'acheteur ou Rutebeuf?) et la construction syntaxique du vers 176 (causale ou concessive?). Devrait-on comprendre le dernier vers comme se rapportant à l'affirmation de Rutebeuf qui, à travers le propos d'un personnage, mettrait en scène son opinion tout en la caractérisant comme discours disqualifié?<sup>2</sup> Que le possessif se rapporte à l'acheteur imprudent ou au poète, il est toujours question de la disqualification d'un discours légitime du point de vue de la vérité ou du droit, mais potentiellement inaudible, comme celui du satiriste. La présence du nom propre renforce donc le questionnement antérieur sur la réception du discours satirique et son efficacité relative.

L'intégration du nom propre accompagne dans tous les cas, chez Raoul de Houdenc et Rutebeuf, une interrogation sur des discours critiques qui encourrent le risque d'une disqualification, d'un rejet ou d'une condamnation par peur de la vérité qu'ils véhiculent. En ce sens, la posture d'autodérision disqualifiante, buveur ou débauché, ménestrel fantasque ou homme lourdaud, vise à désamorcer le risque d'un discours critique en le situant sur le registre du jeu, de la grossièreté ou de la folie excentrique. Cette stratégie s'accompagne pourtant chez Rutebeuf de la recherche d'une autorité qui lui serve de garant, en l'occurrence le pape lui-même, mais sur le mode allusif du double sens d'un récit allégorique à clefs.

### **1.3 Première personne, troisième personne et référence onomastique: les floutages de la référence du *je* allégorisé**

Rutebeuf et Raoul de Houdenc jouent aussi l'un et l'autre à combiner dans les insertions de leur nom le discours à la première et à la troisième personne, comme pour flouter la référence du nom propre.

### 1.3.1 Nom du personnage et je d'auteur dans **«Le Songe d'Enfer»: une superposition retardée et floutée**

Ce n'est que dans l'épilogue du «Songe d'Enfer» que le nom du personnage et celui de l'auteur vont explicitement se superposer.

Congié prent Raouls, si s'esveille;  
Et cis contes faut si a point  
Qu'aprés ce n'en diroie point,  
Por aventure qui aviegné,  
Devant que de songier reviegne  
Raouls de Houdaing, sanz mençonge,  
Qui cest fablel fist de son songe.  
Cy fine li songes d'Enfer:  
Diex m'en gart esté et yver.  
(*SE*, v. 672–680)

Alors que Raoul prend congé, il s'éveille, et ce conte finit à pic car je ne pourrais rien en dire de plus quoi qu'il arrive, avant que Raoul de Houdenc, sans mensonge, lui qui tira cette petite fable de son songe, ne se remettre à songer. Le songe d'Enfer finit donc ici. Que Dieu m'en préserve, été comme hiver!

Si *Raouls* réfère au personnage dans la fiction et à son action dans la diégèse onirique avant le réveil (*congié prent*), *Raouls de Houdaing* réfère en revanche au songeur hors de la diégèse onirique dans un futur virtuel (*devant que de songier reviegne Raouls de Houdaing*). Simultanément, la relative explicative identifie Raoul de Houdaing comme songeur, narrateur et transcriveur du rêve au passé: *Qui cest fablel fist de son songe*. Le nom de Raoul se trouve ainsi toujours en fonction de sujet, et intégré aux deux strates, enchaissée et enchaissante, du récit de songe. Il fonctionne donc comme outil métaleptique en désignant à la fois potentiellement le moi onirique fictionalisé et l'auteur historique.

Pourtant, l'introduction du nom propre va aussi de pair avec un brouillage entre première et troisième personne: le nom de Raoul, comme sujet d'action dans le rêve, déroge au récit à la première personne avant même la fin de ce rêve (*Congié prent Raouls, si s'esveille*). Inversement, l'épilogue

revient à la première personne avec l'affirmation forte du refus de prolonger la parole (*apres ce n'en diroie point*) alors que le nom propre extensif, Raoul de Houdaing, est sujet des verbes d'écriture (*cest fable fist*) et d'une éventuelle activité future de songe (*Devant que de songier reviegne Raouls de Houdaing*). La première personne resurgit enfin dans le pronom personnel au dernier vers pour référer à l'individu chrétien qui formule une prière de salut à Dieu. Cette fluctuation entre première et troisième personnes grammaticales crée un trouble énonciatif et référentiel. Il suggère une scission du moi, et une mise à distance de la *persona* d'auteur identifiée comme Raoul de Houdaing. Le nom propre perd sa fonction de désignateur rigide: il s'anamorphose ou se dédouble selon une logique spéculaire du même et de l'autre, entre les versants intra et extradiégétique du récit. Au-delà de la référence, c'est un effet de distanciation et de fictionalisation du nom et du <je> qui est mis en relief.

L'insertion stratégique du nom propre à la fois au sein de la fiction et sur son seuil final est donc au service de paradoxes métaleptiques: le Raoul du rêve n'est pas tout à fait le Raoul-auteur, mais une fictionalisation du moi sur le mode de l'autodérision, voire une allégorie stéréotypique du *fol menestrel*, tandis que l'auteur-individu historique soucieux de son salut ne serait pas totalement le Raoul de Houdaing songeur et écrivain... Si l'auteur historique assume ironiquement une posture disqualifiante dans sa *persona* fictionnelle, c'est par parade, pour formuler des propos satiriques sans les assumer explicitement et pour les isoler dans la parenthèse ludique du rêve, désigné comme espace de folie carnavalesque. La mise en abyme du livre trouve un équivalent dans la mise en abyme du <je> et du nom propre qui permet une posture d'autorité fuyante caractéristique du satiriste. Ce dernier s'en prend peut-être dans ce texte davantage au clergé (Burde 2019) ou au roi de France, saint Louis, qui mange toutes portes closes, qu'aux hérétiques condamnés au Concile de Paris en 1213, ou brûlés

sur des bûchers à Paris en 1210 et accommodés en divers plats dans le banquet infernal. Raoul de Houdenc accuse peut-être implicitement le clergé de complicité homicide dans la mise à mort des hérétiques.

### **1.3.2 Première et troisième personnes interchangeables et métonymiques chez Rutebeuf: *je* / *Esperiz* / *Rutebeuf***

Malgré l'amorce du récit à la première personne dans «La Leçon sur Hypocrisie et Humilité», un autre actant est mis en avant, sans déterminant et potentiellement allégorisé, *Esperiz*, ou doté d'un déterminant possessif, *mes esperiz*:

Mais Esperiz ne dormi pas,  
Ansois chemina toute nuit.  
Or escouteiz, ne vos anuit,  
Si orroiz qu'il m'avint en songe,  
Qui puis ne fu mie mensonge.  
Ce soir ne fui point esperiz,  
Ainz chemina mes esperiz  
Par mainz leuz et par mainz paÿs.  
En une grant citei laÿs  
Me sembla que je m'arestoie [...].

(*<LHH>*, v. 16–23)

Mais mon esprit ne dormit pas: il chemina toute la nuit. Écoutez donc, je vous en prie: vous entendrez ce qu'il m'advint en songe. La suite l'a prouvé: ce n'est pas mensonge. Je n'étais, ce soir-là, éveillé, mais mon esprit a voyagé par maints lieux et par maints pays. Bien loin, dans une grande cité, me sembla-t-il, je m'arrêtai [...].

Le texte suggère ainsi que le «je» songeur et songé est une métonymie du moi sous la forme de l'esprit voyageur du dormeur, lequel offrirait la véritable référence du «je».

«La Voie de Paradis» ou «Voie d'Humilité», diversement intitulée selon les manuscrits, met en œuvre une stratégie inverse dans le prologue en faisant apparaître dès l'ouverture le nom d'auteur et en faisant se succéder

une amorce de récit à la troisième personne et un récit principal à la première personne. En effet, les 16 premiers vers déploient le *topos* de la re-verdie qui culmine sur la formulation d'une opinion à la première personne, implicitement référée à l'auteur comme autorité savante et exégète, invitant à interpréter l'activité de labour au sens figuré et spirituel:

Qui lors semeroit si que s'ame  
Moissonast semence devine,  
Je di por voir, non pas devine,  
Que buer seroit nez de sa mere,  
Quar tel moisson n'est pas amere.  
(*VP*, v. 12–16)

Si l'on semait en sorte que l'âme pût moissonner les grains de la semence divine, j'affirme sans risque d'erreur que l'on serait né sous d'heureux auspices, car une telle moisson a de quoi combler. (Dufournet 1977)

Les vers 17–28 introduisent simultanément le nom de Rutebeuf et la mise en scène du songe. Le nom propre est sujet de verbes d'état ou d'action à la troisième personne au passé simple puis au présent (*fu, sonja, sonja, prist, chemine, se muet...*). Ce n'est que dans l'amorce du récit du cheminement qu'apparaît une première personne grammaticale référent au personnage dans le rêve: *Quant la gent de moi dessambla, / Vers paradis, ce me sembla, / Atornai mon pelerinage.* (*VP*, v. 29–31: «Quand j'eus quitté les gens, j'eus l'impression que j'entreprenais un voyage vers le paradis»). C'est le rapport de contiguïté, avec la bascule abrupte du récit de songe à la troisième personne vers le récit à la première personne, qui invite le lecteur à relier Rutebeuf et le «je». L'amorce du récit à la troisième personne avec l'insertion du sobriquet et la désignation de soi à la troisième personne semble fonctionner comme effet de distanciation, d'autant que le songe, avec le paradoxe de l'immobilité et du mouvement, suggère une scission métonymique: si Rutebeuf est endormi, ce n'est pas lui, mais son esprit endormi qui chemine et se voit doté d'un discours à la première personne, comme dans *La Leçon sur Hypocrisie et Humilité*.

Enfin, on observe une résurgence du nom propre au vers 660 dans le discours de Pitié, dont on peut se demander, comme dans «La Leçon sur Hypocrisie et Humilité», s'il s'agit d'un aparté sous la forme d'une métalepse d'auteur<sup>3</sup> ou d'une référence à l'auteur et à ses œuvres satiriques dans la bouche du personnage:

Debonaireteiz, qui jadiz  
Avoit les hostes dix et dix  
Et .XIX. et dix et nuef,  
N'est prisie vaillant .i. oef,  
Car bien a .LX. et .X.ans,  
Ce Rutebuez est voir disanz,  
Qu'ele prist a Envie guerre,  
Qui or est dame de la terre.  
(*<VP>*, v. 653–662)

Bienveillance, chez qui jadis les hôtes venaient dix par dix et même dix-neuf par dix-neuf, n'est plus prisée au prix d'un œuf, 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.

Dans les deux cas, le nom propre vient cautionner prudemment, par une hypothétique (Dufournet 1977 et Zink 1989 traduisent ainsi), la vérité du dire. On pourrait peut-être aussi comprendre l'aparté comme une affirmation forte, si l'on prend *ce* comme un pronom démonstratif neutre, et non pas comme une conjonction de subordination hypothétique: «Rutebeuf dit la vérité en disant cela» ou «les dits de Rutebeuf à ce sujet sont conformes à la vérité».

## 1.4 Le sobriquet de Rutebeuf: humilité ou ambition poétique?

### 1.4.1 «La Leçon sur Hypocrisie et Humilité»: le poète en satiriste rustique ou en allégoriste subtil?

Rutebeuf, contrairement à Raoul de Houdenc, se donne non seulement une *persona* disqualifiée, mais un sobriquet dont il pointe explicitement l'autodérision par sa décomposition en deux mots, *rude* et *bœuf*: *Que hom m'apele Rutebuef, / Qui est dit de <rude> et de <bœuf>.* (LHH, v. 45–46: «on m'appelle Rutebeuf, / nom formé de <rude> et de <bœuf>»). L'animal rustique associé au labour fournit l'emblème d'une posture opposée à la courtoisie, une «manière rude», qui paraît convenir à un ivrogne, mais aussi à l'agressivité critique de la posture satirique. Cette prétendue lourdeur n'est pas sans paradoxe dans un songe allégorique, dans la mesure où l'allégorie se caractérise traditionnellement comme écriture subtile, nécessitant un lecteur herméneute pour interpréter le sens second caché sous le sens littéral. En l'occurrence, le lecteur doit au minimum saisir le jeu sur le nom de Courtois pour identifier le référent papal et l'allusion à l'actualité dans ce pseudo-rêve prémonitoire. L'affichage d'une posture disqualifiante masque une ambition poétique:<sup>4</sup> le sobriquet est d'ailleurs associé plus explicitement à un travail patient de semeur et de moissonneur dans «La Voie de Paradis».

### 1.4.2 Du dormeur fainéant au songeur et laboureur spirituel: la figure du poète dans «La Voie de Paradis»

Dans cet autre songe allégorique, on l'a vu, Rutebeuf déploie une stratégie un peu différente dans la mise en scène de son sobriquet et le traitement des première et troisième personnes dans l'amorce du récit. L'insertion du nom dans une intertextualité avec la parabole du semeur vise à construire une *persona* d'auteur et à affirmer l'ambition littéraire du poète au-delà de l'apparente autodérision.

Au point du jor c'on entre en oeuvre  
Rustebuef qui rudement oeuvre  
Quar rudes est, ce est la somme,  
Fu aussi com du premier somme.  
Or sachiez que gueres ne pensse  
Ou sera prise sa despensse.  
(*<VP>*, v. 17–22)

Au point du jour, quand on commence à travailler, Rutebeuf – qui grossièrement travaille car, pour le dire d'un mot, il est ignorant – était, pour ainsi dire, dans son premier sommeil. Sachez donc qu'il ne se demandait pas où il prendrait de quoi manger [...].

Le sobriquet est ici glosé par l'adverbe *rudement* tandis que s'affirme le champ sémantique du travail – œuvre de labour, œuvre morale, œuvre littéraire – avec la paronymie entre le substantif *œuvre* et le verbe conjugué *œuvre*. Mais une fois de plus, le poète opère une inversion: quand le laboureur matinal sème et travaille à l'aube dans son champ (*<VP>*, v. 9–11), Rutebeuf, censé être un rude laboureur, vient de se coucher et dort sans se soucier de sa subsistance! Cette opposition apparente et disqualifiante est pourtant dépassée grâce au motif du songe:

En dormant un songe sonja:  
Or entendez dont qu'il sonja,  
Que pas du songe ne bordon<sup>5</sup>;  
En sonjant, escherpe et bordon  
Prist Rustebués, issi s'esmuet:  
Or chemine, si ne se muet.  
(*<VP>*, v. 23–28)

Mais il fit un rêve pendant qu'il dormait. Le voici et écoutez bien car je suis très sérieux. Dans son rêve, Rutebeuf prit la besace et le bourdon, et se mit en route, voyageant sans pourtant bouger.

Rutebeuf, par le songe, se fait en effet à la fois pèlerin et travailleur de l'esprit ou travailleur intellectuel dans le champ éthique: le travail poétique se

revendique donc comme travail paradoxal, non pas extérieur et physique, mais intérieur et mental. Derrière le bœuf rude, l'esprit vif!

En outre, le poète, par son œuvre est aussi susceptible de moissonner *semence divine*. Autrement dit, le poète revendique un bénéfice sotériologique à sa voie de paradis, comprise à la fois comme voie de confession et texte. Le processus inchoatif du labour et des semaines trouve son équivalent allégorique dans l'amorce du songe et l'écriture du début du texte, l'un et l'autre étant métaphorisés comme graine, en écho à la parabole du semeur (Mt 13,1-9; Mc 4,1-2; Lc 8,4; Jn 4,36-38). Le motif du sommeil, associé au processus de germination s'appuie peut-être sur l'Évangile de Marc, seul à commenter ainsi la parabole comme le remarque M. Zink (1989, note 2, p. 490): «Il en est du Royaume de Dieu comme d'un homme qui aurait jeté un grain en terre: qu'il dorme ou qu'il se lève, la nuit et le jour, la semence germe et pousse, il ne sait comment.» (Mc 4, 26-27) Le poète, auteur d'un texte édifiant et didactique, prétend ainsi être l'agent d'un profit, à la manière d'un Chrétien de Troyes au seuil du «Conte du Graal» ou dans la *captatio benevolentiae* de Calogrenant.

Si dans ce texte, Rutebeuf affiche à nouveau une posture d'autodérision par son sobriquet doublé d'une apparente posture de fainéant, c'est donc pour revendiquer sérieusement une autorité de sa parole, apparentée au modèle de la parabole au-delà de la plaisanterie apparente (*pas du songe ne bordon*), affichant ainsi une visée édifiante. Cette posture didactique et édifiante, absente du premier songe allégorique, se combine avec la posture satirique. L'autodérision est moins ici parade d'un discours critique que parade à l'accusation d'un orgueil d'auteur, qui prétend produire un discours profitable et qui mérite par conséquent une reconnaissance.

Martin Le Franc conjugue de même une posture d'autodérision désinvolte et une ambition poétique à travers les jeux avec son nom et la construction d'une figure fictionnelle de l'auteur.

## 2. **«La Complainte du livre du Champion des Dames à maître Martin le Franc son acteur: ironie, posture de satiriste et ambition poétique**

«La Complainte du livre du Champion des Dames à maître Martin le Franc son auteur» constitue un paratexte à la deuxième copie du «Champion des Dames», datée de 1451 et offerte à Philippe le Bon (Paris, BnF, fr. 12476): elle est placée à la suite du récit allégorique principal, et tient lieu d'épilogue et d'envoi au lecteur et plus particulièrement au premier d'entre eux, son dédicataire, le duc de Bourgogne. Neuf ans après la première copie du «Champion des Dames» de 1442, écrite au moment où Martin le Franc était secrétaire de l'anti-pape Félix V, l'auteur remet donc son plaidoyer pro-féminin en circulation à la cour de Bourgogne. Le petit récit de songe allégorique de soixante huitains, soit environ 500 vers, n'apparaît que dans ce manuscrit de 1451 (sur les 9 manuscrits du «Champion des Dames»), qui se démarque également de la première copie par l'ajout de notes marginales, et d'un programme de 66 illustrations contre 2 seulement pour la première copie (Charron 2016).

Le livre apparaît à son auteur et se plaint de la mauvaise réception dont il a été l'objet à la cour de Bourgogne: il se présente en lambeaux et accuse l'auteur. Ce dernier proteste et attribue l'échec au livre lui-même, puis finit par réussir à le convaincre de retourner chez le duc pour tenter une deuxième chance.

H. Swift (2006, 2013) a consacré deux articles très convaincants à ce récit de songe en montrant comment, loin d'être une rétractation des thèses basilienne professées par l'auteur et loin de prendre acte d'un insucess vraisemblablement tout relatif, ce texte au contraire fonctionnerait comme un spot publicitaire pour booster et relancer la réception du «Champion des Dames», en le faisant profiter du succès de «L'Estrif de Fortune et vertu» et de la récente vocation de bibliophile du duc. Je me focaliserai ici sur les modalités d'insertion du nom propre d'auteur, la fonction du songe et la

dimension burlesque qui ne sont pas commentés par H. Swift, et permettent de compléter et corroborer ses analyses pour cerner la posture d'auteur mise en scène à travers le récit de *songe* à la première personne.

## **2.1 Autobiographie fictive et allégorique: occurrences du nom propre et portrait d'auteur en accusé, victime et père**

### **2.1.1 La mise en scène du *maistre* et *acteur* affichée dans le titre**

Le titre annonce à la fois le registre allégorique avec la prosopopée du livre («complainte du livre») et la dimension autobiographique par la promotion du nom propre («Martin le Franc»), comme dans *L'Advision Cristine*, par exemple. Le nom se pare d'une connotation laudative à travers le statut magistral affiché («maître Martin le Franc»). Pourtant, la fonction auctoriale est comme subordonnée au livre par l'apposition et le déterminant possessif, «son auteur». L'auteur apparaît moins comme locuteur que comme allocutaire du livre allégorisé, ce qui renforce *a priori* sa posture passive de songeur. Pourtant, le récit ne prend pas la forme d'une longue plainte que proférerait le livre: il s'agit plutôt d'un dialogue rapporté entre le livre et l'auteur. Si le livre est à l'honneur en commençant et fermant les échanges, la répartition du discours direct entre les deux interlocuteurs est de 16 strophes pour le livre contre 38 et demie pour l'auteur.<sup>6</sup> La parole du livre n'occupe donc qu'à peine 30% du texte. En outre, la place de l'auteur va croissant dans le dialogue, l'auteur administrant au livre une longue leçon de vertu et des encouragements dans un groupe massif de 20 strophes suivies d'un second groupe de 7 strophes, pour le renvoyer à la cour malgré ses plaintes.

Le titre opère donc en trompe-l'œil, tout en laissant présager un double jeu entre retrait apparent et mise en avant de l'auteur. L'enluminure à l'incipit (BnF fr 12476, f. 148 r, [en ligne](#)) propose d'ailleurs une mise en scène atypique: l'auteur, figuré en pied et de profil, la main comme affectueusement appuyée sur la lettre *S* du mot *songe*, occupe les trois quarts de

l'image. Il tend la main droite vers son livre, posé sur le rebord de ce qui semble être une fenêtre (ou une étagère?) en hauteur sur l'angle gauche de l'image. Si le livre est placé aux marges de la représentation, en partie masqué par le cadre de la lettre historiée, il polarise néanmoins l'attention par le geste orienté vers lui et se trouve relié à l'auteur par la couleur rouge, partagée entre la reliure du livre, le vêtement et la coiffe de l'auteur.

### **2.1.2 Le nom propre, Martin, dans la bouche des détracteurs: une cible des médisants**

Le livre rapporte à l'auteur la réception mitigée dont il a fait l'objet: il s'est présenté au prince qui lui a fait bon accueil et a daigné le toucher de sa main («CLC», § 16–17) mais il a aussi été victime de médisances, avant de prendre la poussière sur une étagère:

Mais pour tant il ne s'en suit pas  
Que l'en ne m'ait pour moy destruire  
Souvent espyé pas a pas  
Et dit a l'oreille du sire:  
«Faictes cestui brusler ou frire,  
Car il porte ou ventre poisons,  
Et si le (me) commandez rescripre  
A Martin pour pluseurs raisons.»  
(«CLC», § 18, v. 137–144)

Pour autant, cela n'empêche pas que l'on m'ait souvent traqué et épié pour causer ma perte, et qu'on ait souvent glissé à l'oreille du seigneur: «Faites-le brûler ou frire, car il porte du poison dans ses entrailles, et exigez qu'il soit pour plusieurs bonnes raisons, réécrit par Martin.» (Nous traduisons. Id. citations suivantes.)

Le nom de Martin apparaît ici triplement médiatisé par la voix du narrateur qui fait parler le livre, lequel rapporte à son tour la voix des médisants qui s'adressent au duc en lui conseillant de commander à l'auteur de réécrire son livre. Trois strates de communication sont donc enchâssées: [narrateur-cadre [[livre[[[médisants/duc]]] acteur]] lecteur].

C'est dans cette même occurrence qu'apparaît le grief principal, formulé par la métaphore du poison: le livre serait porteur d'une idéologie venimeuse et dangereuse. Le conseil donné au prince est donc de jeter le livre au feu, ce qu'il n'a visiblement pas fait, puisque le livre est toujours là, quoique mal en point. Le nom de l'auteur apparaît ainsi d'abord comme cible de médisance et de malveillance par l'entourage du duc, et par conséquent comme victime, ce qui vient relativiser la posture d'accusé endossée par l'auteur face à son livre. Une autre prise de parole anonyme (*l'en a dit*) avait déjà été insérée dans la réponse de l'acteur à son livre pour indiquer une réception du livre par le mépris et le rejet:

De toy mesmes t'es reculé  
Force pour ce que l'en a dit:  
<Dont est venu cest avolé?  
Esse ung des marchans du lendit?  
Cloeze. Le prince a fait edit  
Qu'en sa chambre n'entre estrangier.»  
(*CLC*, § 14, v. 105–110)

Tu t'es mis en retrait peut-être parce qu'on a dit: «D'où sort ce vagabond? Est-ce un des marchands de la foire de saint Denis? Fermez les portes. Le prince a promulgué un édit de sorte qu'aucun étranger n'entre dans sa chambre.»

L'auteur fait donc figure de double accusé, par son livre et par des médisants, mais inverse potentiellement ce rôle d'accusé en celui de victime de Malebouche.

### **2.1.3 L'auteur au double jeu de l'accusation et de la paternité assumée**

Les premiers mots du livre formulent un discrédit global sur la qualité du travail de l'écrivain: *Ton labour ne vaut ung festu* (*CLC*, v. 35: «ton travail ne vaut pas un clou»). Ils sonnent comme une invitation à la lucidité sur l'échec de la réception par l'exhibition du piteux état du livre. Mais le livre accuse surtout l'auteur de lui avoir fait transmettre, plutôt que de belles

sentences édifiantes, un contenu qui signait son arrêt de mort, comme David à Uriel:<sup>7</sup>

Tu me reprens; mais se j'osasse  
Francement a toy langueter,  
Evidanment je t'accusasse,  
Voirement puis je protester  
De trayson: sainte Marie!  
Ne m'as tu fait lettres porter  
Comme David fist a Urye?  
(*CLC*, § 25, v. 193–200)

Tu me reprends; mais si j'osais te parler à cœur ouvert, il est évident que je t'accuserais; je peux à bon droit t'accuser de trahison, sainte Marie! Ne m'as-tu pas fait porter des lettres, comme David le fit à Uriel?

Le livre fait ici allusion aux positions de Martin Le Franc sur l'Église, qui lui auraient valu l'opposition d'Envie:

Tu as parlé de sainte eglise,  
Je ne sçay en quelle maniere;  
Pluseurs as loué a ta guise,  
Les ungs devant, aultres derriere  
C'est ce qui m'a bouté arriere  
Par le moyen de dame Envy [...]  
(*CLC*, § 27, v. 209–214)

Tu as parlé de la sainte Église en je ne sais quelle manière; tu as loué certains à ta guise, les uns ouvertement, les autres sous couvert, par le truchement de dame Envie.

C'est plus précisément sa position basilienne qui aurait entravé une réception positive du livre: prenant le parti de l'anti-pape, l'auteur a prôné «la supériorité des conciles sur les papes, la réforme des structures ecclésiastiques romaines, la doctrine de l'Immaculée conception (à laquelle Le Franc consacre tout le cinquième livre du poème), et la paix civile entre les princes» observe H. Swift (2006, p. 336). Il a ainsi pris le parti opposé à

celui du duc de Bourgogne Philippe le Bon qui a soutenu, lui, le parti romain contre le synode.

Item tu as esté a Basle;  
Pour tant, comme a Basilien  
Condemné a la triquebale,  
On m'a rompu bas et lyen.  
(*CLC*, § 29, v. 229–231)

De même, tu t'es rendu à Bâle; pour cela, comme à un Basilien condamné à se faire sonner les cloches, on m'a condamné à être malmené.

Le vocabulaire rare produit ici un effet polysémique: *triquebale* renvoie en effet aux sèmnes du mouvement cahoteux (secousse) et du tapage, mais aussi à diverses machines (chariot ou instrument de torture par immersion dans l'eau) tandis que la coordination de *bas et lyen* semble dictée par le calembour *basilien/bas et lyen*: faut-il lire l'expression comme référence à la matérialité abîmée du livre ou au figuré (rompre le lien, c'est interrompre ce qui est commencé)? On pourrait ainsi comprendre à la fois: «On m'a condamné à être brinqueballé/chahuté/à me faire sonner les cloches; on m'a mis en pièces, base et liens» ou «On m'a condamné à être malmené; on m'a mis plus bas que terre et coupé l'herbe sous le pied». Quoi qu'il en soit, le livre n'était pas assorti aux opinions du public bourguignon d'où la comparaison à une rose piquante (*CLC*, § 28). Or depuis 1442, la situation a changé avec l'abdication de l'anti-pape Félix V en 1449 et la dissolution du concile de Bâle. L'accusation faite par le livre à l'auteur s'est donc émoussée.

L'auteur renverse également les accusations en reprochant au livre son manque de pugnacité et de patience, l'exhortant à supporter les coups en attendant une juste reconnaissance. Il se défend de toute médisance injurieuse envers les personnes (*CLC*, § 32), reconnaît les imperfections possibles du livre (*CLC*, § 33), mais, comme l'ont observé H. Swift (2006 et 2013) et M.-R. Jung (1995), ne se rétracte en rien.

Lorsque l'auteur inversement accuse le livre de prétention et de présomption excessive à vouloir être lu publiquement, il semble faire amende

honorable, mais c'est pour mieux se moquer de lui-même et de sa propre ambition: *Tu as volu trop hault parler / Et ainchoiz que tu feusses né / Dessus les autres voler* («CLC», § 21, v. 166–168: «Tu as voulu parler trop haut, et avant même d'être né, voler plus haut que les autres»).

D'ung marchepié ou d'une escame  
Il te devoit assez souffre  
Ou de la queue d'une dame;  
La ne t'eust homme daignié nuire;  
Mais vouloir en chaire lire  
Publiquement, comme bien sage,  
A fait (Dieu me pardoint de le dire)  
Encharbonner ton blanc visage.

(«CLC», § 22, v. 169–176)

Tu aurais dû te contenter d'un marchepied ou d'un tabouret, ou encore de la traîne d'une dame: là, personne n'aurait daigné chercher à te nuire. Mais prétendre professer publiquement, comme détenteur d'une sagesse irréprochable, voilà (que Dieu me pardonne de le dire) qui a noirci au charbon ton blanc visage.

Le modèle du dialogue rêvé permet ainsi de problématiser la question de la responsabilité (ici responsabilité de l'échec supposé de la réception), à la manière aporétique des débats du corps et de l'âme ou du Con et du Cul, où les protagonistes se rejettent l'un l'autre une responsabilité.

Pourtant, en s'adressant au livre comme à son fils, par les termes d'adresse récurrents – *ah! mon fils tendre* («CLC», v. 62), *mon enfant* («CLC», v. 233), *mon filz* («CLC», v. 245, 260, 325, 382) – l'auteur revendique explicitement la paternité du livre, et assume sa position idéologique et la responsabilité de son texte. La forme du dialogue et la confrontation entre le livre et l'auteur permet ainsi à la fois de formuler des griefs et de les relativiser, tout en opérant une forte mise à distance: ce n'est pas l'auteur qui se plaint, mais le livre, sur le registre de l'excès, tandis que l'auteur, certes accusé par son livre, dresse de lui-même un autoportrait en victime de médisance et en figure de vertu patiente face à l'adversité, conscient de

la relativité et de la fragilité du succès. L'auteur met ainsi l'accent sur un possible succès futur du livre et sur la patience combative, précisément en retentant sa chance par l'envoi au duc d'un deuxième manuscrit plus riche.

## 2.2 Une *faffée*? scénographie burlesque mais affirmation d'autorité dans l'espoir d'un renom

### 2.2.1 Un texte-*faffée*

Martin le Franc recourt dans «La Complainte» à un terme rare et pittoresque en qualifiant le songe de *faffée*.

Se ce vous semble une faffée,  
Se cestui propos refusez,  
Car vous n'y sentez pas Orphée  
Ne Homere ou Virgille y lisez,  
De mainte chose devisez  
Ou il n'a cause ne terme;  
Mais se cestui compte advisez  
Il n'est pas sans fleur ne sans germe.  
(*CLC*, v. 9–16)

Si cela vous semble une calembredaine, et si vous refusez d'adhérer à un tel sujet, parce que vous n'y devinez pas la présence d'Orphée et n'y lisez ni Homère ni Virgile, allez plutôt débattre de quelque sujet sans rime ni raison. Mais si vous examinez bien ce conte, il n'est pas sans porter graine et fleur.

Le mot *faffée* pose problème aux lexicographes: le TLF le rattache au radical *faf-* (dont dérive aussi l'adjectif *farfelu*) qui évoque des choses vaines ou gonflées (Cotgrave), signifiant parfois gras ou joufflu. Il prend le sens de bagatelle, blague, fantaisie et on le rencontre dans des locutions comme *faire des faffées/la faffée* (faire des manières, minauder pour séduire, *faire la faffée* («faire l'amour») ou *sans faffée* (sans détours de langage). Ses significations font écho au *fablel* de Raoul de Houdenc, par les sèmes du peu de valeur, de la séduction, du plaisir et de la vanité, comme les *byffes*

*jolies* («jolies babioles») que Raoul a achetées avec les *quarante sous de diableries* («CLC», v. 657).

Par ce mot et son registre familier, Martin le Franc souligne le statut ludique de son texte, et feint de minimiser ses enjeux, comme l'attestent différents indices humoristiques, tels que l'auto-ironie par l'autocitation du début du «Champion des Dames» qu'on peut juger martial, lourdaud voire prétentieux:

Or comme poi endoctriné  
Tu as voulu trop hault parler  
[...]  
<Tu as cudié du premier sault  
Que l'en cryast a la trompette:  
A l'assault, dames, a l'assault!  
Ha mors ta langue et ta lipette:  
Flajol n'aras tu ne pipette,  
Quand nostre grant maistre Virgille  
D'une muse ou d'une harpette  
Fut honnouré parmy la ville.›  
(«CLC», v. 177–184, § 23)

Comme quelqu'un qui maîtrise mal son savoir, tu as voulu parler trop haut. [...] «Tu t'es imaginé qu'au premier appel on crierait en sonnant de la trompette: À l'assaut, dames, à l'assaut! Ah! Mors ta langue et ta lippe: tu n'auras pas même une flûte ou un pipeau alors que notre grand maître Virgile avec une musette et une simple harpe a été honoré dans toute la ville.›

Le portrait piteux et grotesque du livre prête à rire par les traits anthropomorphisés conjugués avec le maintien de sa matérialité: objet fabriqué, relié en codex, il est «tapissé de mousse et de poussière» («CLC», v. 147) et risque d'être dépecé et recyclé pour servir de cornet à gingembre («CLC», v. 392–397). Pourtant, il présente des traits anthropomorphiques: doté d'un «visage pâle» («CLC», v. 228), il se voit investi dans diverses fonctions humaines: champion, armé pour défendre les dames («CLC», v. 73–76); martyr malmené, «tailladé de coups de griffes et de couteaux» aux «membres tout disloqués» («CLC», v. 30 et 32). La multiplication des

comparants du livre frôle le burlesque dans son hétérogénéité: le livre est tour à tour fils, champion, messager, pénitent au purgatoire («CLC», § 53) mais aussi rosier doté de piquants («CLC», v. 221–222). La collusion des images du livre cavalier et écrevisse dans l'injonction au livre à ne pas être couard est particulièrement cocasse: *Ne fay doncques de l'escrevice: / De l'esperon ton chevalfier* («CLC», v. 421–422: «ne contrefais donc pas l'écrevisse et pique plutôt des éperons ton cheval»). Par le terme de *faffée* et la tonalité burlesque associée à l'hybridation hétéroclite des comparants, Martin le Franc semble inviter le lecteur à lire cette complainte comme une plaisanterie aux ficelles grossières, c'est-à-dire comme une fiction ludique.

Le Franc développe donc dans «La Complainte du livre» la posture paradoxale déjà investie dans le prologue du «Champion des Dames»: récipiendaire d'un songe, investi d'une mission par Vérité et Raison, notaire ou héraut, il se peignait aussi hésitant entre se taire et parler, et présentait l'écriture entre travail et passe-temps récréatif tout en se dédouanant par le rêve, selon une stratégie bien commentée par Évrart de Conty et analysée par Christiane Marchello-Nizia (1981 et 1985):

car le songe excuse la personne qui parle aucunesfois de moult de choses qui seroient tenues pour mal dites, qui les diroit ainsi estre avenues ou vrayes a la lectre, pource que on peut excuser le songant et respondre tousdiz que ainsi ly sembloit il en son dormant, et que on s'en prengne au songe. («*Livre des échecs amoureux moralisés*», P1 2.1.1 p. 23)

car le songe excuse parfois la personne qui s'exprime de bien des choses qu'on pourrait considérer comme inconvenantes, si on les disait littéralement advenues ou vraies, parce qu'on peut excuser le rêveur et toujours arguer que c'est du moins ce qu'il lui semblait en dormant, et qu'il n'y a qu'à s'en prendre au rêve. (Nous traduisons.)

### 2.2.2 Déficit auctorial et humilité en trompe-l'œil

Mais Le Franc explicite davantage dans «La Complainte du livre» une réflexion sur la position sociale de l'auteur. Le livre évoque une disqualification des activités intellectuelles de lecture et d'écriture comme efforts vains et pose un constat de mésestime: *Ton labour ne vaut un festu. Trop en vain te romps et traveilles.* («CLC» v. 35–36: «Ton travail ne vaut pas un clou. Tu te décarcasses et t'échines en vain»). Contrairement au chevalier («CLC», § 47) qui obtient une reconnaissance immédiate pour ses faits d'armes, ou aux cultivateurs («CLC», § 46) qui recueillent rapidement le fruit de leur labeur, les écrivains sont méprisés et mal rémunérés:

Entre les homes afaictiez  
A labour, certainement  
Ceux qui escripvent sont traictiez  
Et renommez meschamment  
(«CLC», § 46, v. 357–60)

Parmi les hommes de la classe laborieuse certainement, ceux qui écrivent sont mal traités et mal considérés.

Lui-même ne peut guère espérer la reconnaissance de son vivant:

Va toy bouter en ung destroit,  
Escript du mieulx que tu porras,  
Endure fain, endure froit,  
A ta loenge homme n'orras.  
(«CLC», v. 369–72)

Va t'enfermer dans une étude, écris du mieux que tu pourras, endure la faim et le froid: tu n'entendras personne chanter tes louanges.

Tout en préférant privilégier l'honneur plutôt que le profit et refusant de mendier, l'écrivain espère pourtant une reconnaissance différée, formulée à travers l'image de la palme qui met longtemps à fleurir et fructifier:

Mais quoy? la palme long temps met  
A flourir et dates porter;  
Neantmains enfin elle promet  
Bon fruit gracieux a gouster.  
Ainsy, se tu veulx conquerster  
Nom souef longuement tenant,  
Laisse fronchier et quaqueter  
Les envieux de maintenant.  
(*CLC*, v. 377–80)

Mais quoi? la palme met longtemps à fleurir et porter des dattes. Néanmoins elle promet un fruit excellent et délicieux au goût. Ainsi, si tu veux conquérir un renom doux et durable, laisse les envieux d'aujourd'hui froncer le sourcil et caqueter.

### 2.2.3 Autorité fictionnelle et posthume: nom et renom

S'il ne prétend pas s'égaler à Orphée, Homère ou Virgile, l'auteur affirme malgré tout proposer un plaisir et un profit de la fiction sous la forme de *fleur* et *germe* (*CLC*, v. 16), en écho à la parabole du semeur volontiers mobilisée par les auteurs médiévaux dans les prologues ou épilogues. Il revendique ainsi un plaisir et un profit en même temps qu'un pouvoir performatif du texte.

Songe, qui fait dedens les testes  
Ce qu'il veult par enchantement,  
Comme parler oiseaux et bestes  
Ou festus avoir sentement,  
A fait parler nouvellement  
Ung de mes livres contre moy  
Comme s'il eust entendement.  
Vous orrez comment et pour quoy.  
(*CLC*, § 1, v. 1–8)

Le Songe, qui crée dans les esprits un monde à sa guise par magie, en faisant par exemple parler les oiseaux et les animaux ou en dotant les brins de paille de sensibilité, a donné la parole de manière inédite à un de mes livres contre

moi comme s'il était doté de la faculté de jugement. Vous allez entendre comment et pourquoi.

Les tournures factitives expriment la toute-puissance du songe qui s'incarne dans la prosopopée, procédé allégorique de préférence, qui donne la parole à des animaux ou à des choses inanimées comme ici le livre. Le songe lui-même glisse vers la personification, comme dans «Le Champion des Dames», par sa position de sujet d'un faire performatif magique. Cette puissance intervient dans la sphère mentale, *dedens les testes*, potentiellement du côté de l'auteur mais aussi du lecteur. Un constat similaire se retrouve en conclusion du texte au moment du réveil: le songe est donné comme origine du travail de l'esprit (*sens*) et corrélé à Phebus, à la fois dieu du soleil et de la poésie, qui de son côté imprime une dynamique du mouvement:

Lors m'esveillay ne sçay comment,  
Sinon que songe œuvre le sens  
Et la puissance prestement,  
Que Phebus fait lever les gens.  
(*CLC*, v. 471-473)

Alors je me réveillai, je ne sais comment, sinon que le songe travaille activement la faculté d'entendement et la capacité d'agir, car Phébus met les gens en mouvement.

Le songe incarne donc ici, sur un mode léger et humoristique, la puissance d'imagination fictionnelle dans sa capacité à agir sur l'esprit des lecteurs et à les émouvoir ou à impulser une dynamique. C'est dans cette vertu pragmatique que s'ancre l'affirmation d'une autorité et l'espoir d'un renom futur.

Le Franc affirme à plusieurs reprises l'espoir d'un renom posthume pour *donner nom a [s]a proesse* (*CLC*, v. 300) et dépasser l'adversité transitoire, là aussi non sans humour par le recours au mot *amorabaquin*, probablement issu par déformation du turc *Murat-beg* («seigneur Murat») et

dont une variante fréquente dans les textes est *amiral Baquin*, d'après le Dictionnaire du Moyen Français: *Tu n'es mendyant ne coquin / Mais te souffit que ton nom voise / Jusques a l'amorabaquin* («CLC», § 36, v. 281–283: «Tu n'es ni un mendiant ni un truand, mais il te suffit que ton nom aille jusqu'aux oreilles du grand sultan»). Ce surnom donné au sultan turc Bayazid I<sup>er</sup> (1347–1403) renvoie à une autorité exotique, celle du sultan en général, mais sur un mode ironique puisqu'il apparaît dans des locutions comme *combattre, tuer ou pourfendre l'amorabaquin*, pour stigmatiser la présomption, la témérité, ou l'outrecuidance. C'est aussi un personnage de carnaval. L'autodérision vient ainsi désamorcer la prétention potentiellement orgueilleuse de l'auteur, associée à la métaphore végétale filée de la reverdie, qui évoque la réussite posthume du livre grâce aux *labours de vertu* («CLC», v. 297). Elle signale, tout en la mettant à distance par l'humour et l'autodérision, l'ambition de l'auteur qui prétend à une «immortalité séculière», indice d'une ambition «que l'on a tendance à associer à une époque plus tardive, dite «pré-renaissante»» remarque H. Swift (2006, p. 335), mais qui s'exprime déjà chez Christine de Pizan dans «Le Chemin de longue étude», lorsqu'elle fait prophétiser (mais sans humour!) à la Sybille son renom à venir (v. 496–7).

### **2.3 Nom propre, métonymies et autorités spéculaires: Martin Le Franc, Franc Vouloir, le champion des dames, le livre, le duc, des autorités sociales de soutien**

Le nom de l'auteur se retrouve en miroir dans celui du héros et champion des dames, Franc Vouloir: par l'adjectif *franc* partagé, la personnification allégorique apparaît comme une métonymie de l'auteur. «Il est clair que le personnage Franc Vouloir représente le Vouloir de Le Franc», observe M.-R. Jung (1995, p. 21). Le prologue du «Champion des Dames» soutient en effet l'analogie par la mention par Le Franc du «bon vouloir qu'[il a] de

servir et obéir aux dames» (<CD>, prologue p. 5). L'auteur, le héros, mais aussi le livre et le duc sont autant de champions des dames et de Vérité.

(l'acteur au livre)

Mais toy, qui hautement te clames  
Et par tout te faiz appeler  
Le loial Champion des Dames,  
Comment oses tu reculer  
Du palais ou l'en voit voler  
Blancs atours comme clerz heaumes?  
(<CLC>, § 55, v. 425–430)

Mais toi, qui te vantes et te fais appeler partout le Champion des Dames, comment oses-tu reculer face au palais où l'on voit voler de blancs atours et des heaumes luisants?

(l'auteur au duc)

[...] les dames ont en vous comme celui qui doie mectre a execution la sentence prononcée par Vérité contre Malebouche et sa gent [...]. (<CD>, prologue p. 8)

[...] les dames trouvent en vous celui qui est appelé à mettre à exécution la sentence prononcée par Vérité contre Mauvaise langue et les siens. (Nous traduisons. Id. citations suivantes.)

Dès lors, le couronnement final de Franc Vouloir suggère aussi celui de l'auteur, du livre et du duc comme le montre l'analyse iconographique d'H. Swift (2013).

Enfin, le prestige du duc, objet d'éloge par l'acteur (<CLC>, v. 82, 155–160) et par le livre (<CLC>, v. 125–136, 459–464), et les noms de la duchesse de Portugal et du seigneur de Créquy (<CLC>, v. 439–456), font office de garants et protecteurs, dont l'autorité sociale assure un *sauf-conduit* (<CLC>, v. 393) au livre. Le Franc avait commenté comme par anticipation cette stratégie dans son prologue:

Ce n'est pas chose nouvelle que ceulx qui livres batissent et composent volontiers presentent leurs ouvrages et labours aux grands seigneurs affin de leur monstrer et offrir l'affection tres entiere qu'ilz ont a eulx et que sous leurs noms leurs livres prengnent quelque auctorité et cours. («CD», prologue p.7)

Il n'est pas inédit que ceux qui bâissent et composent des livres présentent volontiers leurs ouvrages, fruit de leur labeur, aux grands seigneurs en guise de preuve et offrande de leur grande et entière affection et afin que sous l'autorité de leurs noms, leurs livres gagnent en prestige et diffusion.

## 2.4 Au miroir des auteurs antiques: Ovide et Juvénal

Enfin, par la mention d'auteurs antiques et le jeu de l'intertextualité, Le Franc s'inscrit et se situe dans une lignée d'auteurs. Il ne prétend pas, affiche-t-il, égaler Orphée, Homère ou Virgile («CLC», §2), ni atteindre le degré de raffinement de *nostre grand maistre Virgille* dont il évoque *la muse* et *la harpette* opposés au *flajol* et à la *pipette*, instruments rustiques eux-mêmes déniés par autodérision au livre («CLC», § 23). Pourtant, c'est bien Ovide que Le Franc imite sans le nommer, dans l'adresse paternelle et l'invitation à l'humilité au livre qui rappellent «Les Tristes» d'un Ovide banni de Rome pour son «Art d'aimer», tout en s'en démarquant par l'absence de repentir, comme l'a montré H. Swift (2013). Enfin, c'est peut-être un autre modèle antique que Le Franc revendique, celui de Juvénal, dont le nom est absent de «La Complainte» mais qu'il avait évoqué dans le prologue du «Champion des Dames»:

Que se langage y a desmesuré, jamais nierai que mainte chose n'aye dit par indignation, semblable a Juvenal, satirique poete, lequel escripvant contre les vices de son temps, disoit que, se nature ne lui donnoit vers et dictiers a les blasmer, neanmoins indignation et despit lui en feroient faire. Et aussi ne nieray je avoir dit pluiseurs choses par aventure et despourveument, ainsy qu'il avient en langage cotidien et familier, lesquelles trouvé n'eusse en longue muserie. («CD», prologue p. 6).

En effet, si je reconnaiss quelque démesure dans l'expression, je ne nierai pourtant jamais avoir dit plusieurs choses par indignation, comme Juvénal, poète satiriste, qui lorsqu'il écrivait contre les vices de son temps, disait que si la nature ne lui donnait pas des vers et des œuvres susceptibles d'être blâmées, du moins, l'indignation et le dépit lui en feraient composer. Je ne nierai pas davantage avoir dit certaines choses de manière fortuite et à l'improviste, comme on le fait dans la conversation quotidienne et familière, qui n'étaient pas mûrement réfléchies.

Comme l'a bien vu M.-R. Jung, en citant Perse à l'ouverture de son prologue, puis Juvénal, Martin Le Franc suggère l'image du troisième poète satiriste romain, Horace. Il se présenterait ainsi comme «le Horace français» (1995, p. 21).

L'autodérision apparaît par conséquent comme une posture de distanciation, adaptée au double jeu d'humilité et d'ambition, et au choix d'un style vif, à la fois critique et familier:<sup>8</sup> l'autodérision serait plus précisément la posture privilégiée du satiriste, qui n'exclut pas l'ambition poétique, et dont Jean de Meun fournirait le paradigme. Le Franc conjuguerait ainsi les figures du poète et de l'orateur, sous laquelle un de ses collègues de la chancellerie pontificale, Aenas Sylvius Piccolomini l'avait représenté dans le «*Libellus dialogorum*» en faisant de lui son interlocuteur et complice dans les chapitres impairs, tous deux écoutant en cachette dialoguer Nicolas de Cues et le juriste Etienne Caccia de Novare (Jung 1995, p. 15). C'est aussi la prétention morale et politique de l'œuvre de fiction qui est ainsi soulignée, corroborant l'interprétation proposée par H. Swift de la toute dernière image du manuscrit, suggérant que Le Franc propose une leçon politique de paix au duc de Bourgogne: le champion guidé par Vérité vers des personnages dont deux identifiés comme le dieu d'Amour et Paix, se verrait invité à une politique de négociation pacifique avec la France, potentielle «pilule amère» selon H. Swift (2006, p. 338). On aurait alors une leçon politique de paix, sur un deuxième niveau de lecture allégorique, caché derrière la thématique féminine affichée. Dans le même esprit, le songe de «*La Complainte*» servirait dès lors d'alibi, en affichant une posture ludique

d'autodérision apparemment inoffensive pour abriter à la fois une leçon politique délicate et une ambition littéraire.

La figuration de l'écrivain à la fin du manuscrit du «Champion des Dames» de Grenoble (MS 352 RES f. 437v ([en ligne](#)) est emblématique du jeu de rôle et de dédoublement dans l'autofiction pratiquée par les auteurs des récits de songes: l'écrivain penché sur son parchemin, dans un verger figure à côté d'une sorte de défroque du héros: le costume tel une coquille vide figure comme le fantôme du héros, qui semble réciproquement mimer le geste de l'écriture par la disposition de la manche et de la feuille blanche.

Le songe fournit donc une topique idéale pour signifier les dédoublements qui viennent brouiller les rapports entre première et troisième personne, «je» et «il», auteur extradiégétique et acteur homodiégétique dans les récits allégoriques. L'intégration du nom dans la fiction allégorique, loin d'opérer comme simple signature, renforce l'effet de brouillage, entre identification et distanciation. Ces jeux de dédoublements en alter ego autorisent une posture auctoriale d'autodérision, qui permet aux auteurs satiristes à la fois de s'abriter prudemment derrière la fiction du songe mais aussi de dire, sur un mode ludique, une ambition de l'écrivain de fiction allégorique: ambition d'une autorité poétique, mais aussi ambition d'une autorité morale et politique. Ils se démarquent ainsi des postures du témoin mélancolique, du prophète ou du prédicateur que J.C. Mühlthaler (1994, 2019) a bien mis en relief dans ses travaux comme autres postures possibles du satiriste. Renouant avec la *satura* comme poésie plaisante voire grossière, que des convives échangent après un repas, Raoul de Houdenc, Rutebeuf et Martin le Franc tentent chacun à leur manière d'allier la *vituperatio* à la manière de Juvénal et la *facundia* à la manière d'Horace (Kindermann 1978), le plaisir d'une fiction allégorique amusante et une ambition d'auteur.

## Notes

- 1 *jangle*: DMF: bavardage, discours frivole ou inconsidéré, caquet, discours mensonger et vantard ou médisant. Le dictionnaire cite comme locution proverbiale: «*Verité ne quiert nuls angles, n'elle n'a que faire des jangles*», attestée chez Machaut dans «Le Remède de Fortune» (v. 1341) et dans «La Prise d'Alexandrie».
- 2 Proposition de traduction alternative: «Celui qui l'achète sans qu'il [ce bien] soit libre à la vente, Rutebeuf affirme qu'il est ivre, d'acheter ainsi chat en sac: il risque de se trouver ensuite comme le fou, échec et mat dans l'angle, car personne ne se soucie de son caquet/bien que personne ne se soucie de son baratin».
- 3 «Rutebeuf paraît oublier que toute cette description est placée dans la bouche de Pitié. On note que l'explication du texte ovidien est faite sur le ton de la controverse et du commentaire universitaire» (Zink 1989, p. 491).
- 4 Valérie Fasseur a repéré cette stratégie et propose d'y voir un pastiche de songe allégorique: «La *Leçon d'Hypocrisie et d'Humilité*, écrite quelques temps plus tard, se pare alors d'une nouvelle forme littéraire, abandonnant la polémique au profit d'un pastiche du mode allégorique du songe raconté. En troquant sa «manière rude» pour l'allégorie, plus subtile et métaphorique, plus ambiguë aussi, le poète emprunte la manière de ses ennemis «hypocrites» et la retourne contre eux. Il atteint ainsi un double but, remporter la joute verbale qui l'oppose aux Mendians, et amener son lecteur à interpréter le texte au-delà de ses apparences triviales.» Noyelle 2014. En cela, Rutebeuf rejoint Jean de Meun chez qui la figure de Faux-Semblant peut se lire comme un avatar de l'allégoriste. Je ne parlerai personnellement pas de pastiche, mais d'un usage réflexif et métapoétique du songe-cadre, susceptible d'être mobilisé dans des textes de contenu les plus divers. Voir mon inédit d'HDR, à paraître.
- 5 «première personne. pl. ind. prés. de *border*: <plaisanter>. Cette finale sans -s appartient à la langue de l'auteur», indique la note 25 de Faral/Bastin 1969.
- 6 Livre: 3 §; Auteur: 7,5 §; Livre: 4 §; Auteur: 4 §; Livre: 66 §; Auteur: 20 §; Livre: 2 §; Auteur: 7 §; Livre: 1 §.
- 7 Uriel est le mari de Bethsabée, dont David désire se débarrasser. Il fait porter à Uriel une lettre qui contient le scénario de sa propre mort: «Le matin suivant, David écrivit une lettre à Joab et la lui fit porter par Uriel. Il écrivait dans la lettre: <Mettez Uriel au plus fort de la mêlée et reculez derrière lui: qu'il soit frappé et qu'il meure» (II Samuel, XI,14–15, Bible de Jérusalem).
- 8 M.-R. Jung observe à juste titre le «langage dru, riche, parfois difficile à cause de son vocabulaire particulier, parfois relâché aussi» (1995, p. 28).

## Bibliographie

### Manuscrits

BNF fr 12476 (numérisé sur [Gallica](#)).  
Grenoble MS 352 RES (numérisé sur [Pagella](#)).

### Sources primaires

- Christine de Pizan: *Le Livre de l'Advision Cristine*, éd. Christine Reno et Liliane Dulac, Paris 2001.
- Christine de Pizan: *La Vision de Christine*. Introduction et traduction en français moderne par Anne Paupert, in: *Voix de femmes au Moyen Âge: savoir, mystique, poésie, amour, sorcellerie, XIIe-XVe siècle*. Édition établie sous la direction de Danielle Régnier-Bohler, Paris 2006, p. 407–542.
- Christine de Pizan: *Le Livre du Chemin de longue étude*, éd. et trad. Andrea Tarnowski, Paris 2000.
- Évrart de Conty: *Le Livre des eschez amoureux moralisés*, éd. Françoise Guichard-Tesson et Bruno Roy, Montréal 1993 (Bibliothèque du Moyen Français 2).
- Martin le Franc: *La Complainte du livre du Champion des dames a maistre Martin le Franc son acteur*, éd. Paris, Gaston: Un poème inédit de Martin le Franc: Romania 16 (1887) p. 383–437.
- Martin le Franc: *Le Champion des Dames*, 5 vol., éd. Robert Deschaux, Paris 1999 (Classiques français du Moyen Âge). Abrégé en CD.
- Raoul de Houdenc: *The Songe d'Enfer* of Raoul de Houdenc: An Edition Based on All the Extant Manuscripts, ed. Madelyn Timmel Mihm, Tübingen 1984. Abrégé en SE.
- Rutebeuf: *La Voie de Paradis*, in: Rutebeuf, Poésies, traduites en français moderne par Jean Dufournet, Paris 1977, p. 74–85.
- Rutebeuf: *La Voie d'humilité*, in: Œuvres complètes, éd. et trad. Michel Zink, t.1, Paris 1989, p. 305–353.
- Rutebeuf: *Leçon sur Hypocrisie et Humilité*, in: Œuvres complètes, éd. et trad. Michel Zink, t.1, Paris 1989 (Classiques Garnier), p. 265–283.
- Rutebeuf: *Oeuvres complètes de Rutebeuf* (Vol. 1-2), éd. par Faral, Edmond/Bastin, Julia. t. I., Paris (1969).

## Sources secondaires

- Burde, Marc: «Le Songe d'Enfer» et ses antécédents latins, in: Douchet, Sébastien (éd.): Raoul de Houdenc et les *routes noveles* de la fiction: 1200-1235, Aix-en-Provence 2019, p. 23–32 ([en ligne](#)).
- Charron, Pascale: L'Iconographie du «Champion des dames» de Martin Le Franc, Turnhout 2016 (Corpus du RILMA 4).
- Jung, Marc-René: Situation de Martin le Franc, in: Ornato, Monique/Pons, Nicole (éd.): Pratiques de la culture écrite en France au XV<sup>e</sup> siècle. Actes du Colloque international du CNRS, Paris, 16–18 mai 1992, organisé en l'honneur de Gilbert Ouy par l'unité de recherche «Culture écrite du Moyen Âge tardif», Fédération internationale des instituts d'études médiévales, Louvain-la-Neuve 1995, p. 15–30.
- Kindermann, Udo: *Satyra. Die Theorie der Satire im Mittellateinischen. Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte*, Nürnberg 1978.
- 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: Tullio, Gregory (éd.): *I Sogni nel medievo*, Roma 1985, p. 245–259.
- Maupeu, Philippe: *Pèlerins de vie humaine: autobiographie et allégorie narrative*, de Guillaume de Deguileville à Octovien de Saint-Gelais, Paris 2009 (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge).
- Mühlenthaler, Jean-Claude: *Fauvel au pouvoir: lire la satire médiévale*, Paris 1994.
- Mühlenthaler, Jean-Claude: *L'Écrivain face aux puissants au Moyen Âge. De la satire à l'engagement*, Paris 2019.
- Noyelle, Thibaut: Compte Rendu de l'atelier interdisciplinaire CESCM 13-17 janvier 2014, 3/5, Poitiers 2014 ([en ligne](#)).
- Rossi, Luciano: *Metalepsis and Allegory*, in: Morton, Jonathan/Nievergelt, Marco (éd.): *The «Romance of the Rose» and Thirteenth-Century Thought*, Cambridge 2020, p. 210–232.
- Strubel, Armand: Écriture du *songe* et mise en œuvre de la *senefiance* dans le «*Roman de la Rose*» de Guillaume de Lorris, in: Dufournet, Jean (éd.): *Études sur le «Roman de la Rose» de Guillaume de Lorris*, Paris 1984, p. 145–179.
- Strubel, Armand: L'allégorie et la description: le début du «*Roman de la Rose*», in: Mühlenthaler, Jean-Claude/Billotte, Denis (éd.): *Rien ne m'est seur que la chose incertaine. Études sur l'art d'écrire au Moyen Âge offertes à Eric Hicks par ses élèves*, Genève 2001, p. 121–132.
- Swift, Helen: Martin Le Franc et son *livre qui se plaint*. Une petite énigme à la cour de Philippe le Bon, in: Tania, van Hemelryck/van Hoorebeeck, Céline (éd.):

L'Écrit et le manuscrit à la fin du Moyen Âge, Turnhout 2006 (Texte, codex et contexte 1), p. 329–342.

Swift, Helen: Competing Codes of Authority in mid-Fifteenth Century Burgundy: Martin Le Franc and the Book that Answers Back, in: Bromillow, Pollie (éd.): Authority in European Book Culture, 1400-1600, Arshgate 2013, p. 43–66.

**Adresse de l'autrice:**

Fabienne Pomel  
Université Rennes 2  
(CELLAM-CETM)  
F-35000 Rennes  
E-Mail: [fabienne.pomel@univ-rennes2.fr](mailto:fabienne.pomel@univ-rennes2.fr)

*Barbara Sasse*

# Das Verhältnis von Ich-Erzähler und Autorschaft in der ›Mörin‹ (1453) Hermanns von Sachsenheim: Vom Manuskript zur Drucküberlieferung

*Abstract.* The paper deals with the poem ›Die Mörin‹ by the Swabian nobleman Hermann von Sachsenheim, written in 1453. Within the late medieval German-language genre of *Minnereden*, this text is remarkable not only for its unusual length (6070 verses) and its structural moments of content, which are often contrary to the conventions of the genre, but also for its unusually broad tradition, also including the print medium (a total of twelve textual witnesses, four of which are early prints). The focus here is specifically on the question of the implications of the chosen homodiegetic narrative form for the staging of authorship and the authorisation of the narrative. To this end, two different but ultimately interlocking aspects are considered. Firstly (in the first section) the text itself, i.e. with a view to the functional interlocking of the complex plot structure, which repeatedly undermines the circular genre scheme based on the repetition of the same, with the mediating homodiegetic instance, whose identity oscillates several times between the experiencing and the narrating self. This applies in particular, but by no means exclusively, to the outer margins of the text (prologue and epilogues). On the other hand, the second section deals with the impact of later printing of the text on its narrative structure and the construction of authorship embedded in it. With the help of the multi-layered paratextual apparatus that the editor of the Strasbourg first edition of 1512, the humanist Johannes Adelphus Muling, added to the ›Mörin‹, its authorship is renegotiated and reauthorised externally. The narrating ›I‹ and the real-life author Hermann von Sachsenheim now clearly coincide, while at the same time with the Christian doctrine of marriage Muling imposes an exemplary pattern of interpretation on the text, thus making it available to the widest possible audience beyond the original aristocratic circle of addressees.

Innerhalb der deutschsprachigen Minnereden, insbesondere auch der späteren, um die Mitte des 15. Jahrhunderts anzusetzenden Phase, besitzt die 1453 von dem schwäbischen Adligen Hermann von Sachsenheim (geb. ca. 1366/69, gest. 1458) verfasste ›Mörin‹ (B 466) (Nummerierung der Minnereden folgt Klingner/Lieb 2013) in mehrfacher Hinsicht einen Sonderstatus. Bereits von ihrem stattlichen äußerem Umfang her (knapp 6070 Verse, je nach Textzeugen) ragt sie sogar unter den sog. ›Großformen‹ dieser Gattung sichtbar heraus.<sup>1</sup> Singulär ist zudem die mit insgesamt zwölf Textzeugen ungewöhnlich breite Überlieferungslage, die noch dazu über die Handschriften hinaus bis weit in den Frühdruck hineinreicht (vgl. insgesamt Klingner/Lieb 2013, S. 840). Zwar erlebten auch noch andere spätmittelalterliche Minnereden eine sekundäre Drucküberlieferung.<sup>2</sup> Einzig die ›Mörin‹ vermochte sich jedoch mit vier heute noch nachweisbaren Ausgaben, die zwischen 1512 und ca. 1560 datieren und zudem geographisch relativ breit gestreut sind (Straßburg, [zweimal] Worms und Frankfurt am Main), längerfristig auf dem frühen Buchmarkt zu behaupten.<sup>3</sup>

## 1. Zur Autorkonstruktion innerhalb der ›Mörin‹

Über die äußereren, überlieferungsgeschichtlichen sowie die formalen Besonderheiten des Texts hinaus haften auch dem in der ›Mörin‹ erzählten Geschehen im Verhältnis zu den gattungstypologischen Standards ungewöhnliche Züge an. Bekanntlich basiert das hochgradig konventionalisierte Handlungsgefüge der Minnereden im Kern auf dem poetologischen Prinzip der Wiederholung des immer Gleichen (repräsentativ dafür Lieb 2002), weshalb es typischerweise »das Erwartbare [ist], das dem Ich zustößt, und dass es dem Ich zustößt, bestätigt das Erwartbare als solches« (Philipowski 2014, S. 93). Ein solch zirkuläres Schema wird in der ›Mörin‹ hingegen an mehreren Stellen durchbrochen bzw. unterlaufen. So wird etwa direkt zu

Beginn der Erzählung das erlebende ›Ich‹ von den beiden fremden Figuren, auf die es bei einem kanonischen Waldspaziergang trifft, – einem Zwerg und einem alten Mann, der sich später als der ›treue Eckhart‹ entpuppt – gewaltsam und gegen seinen Willen in die allegorische Welt des Venusreichs entführt, das in diesem Fall auf einer einsamen Insel angesiedelt ist. Dort angekommen, sieht sich das ›Ich‹ nicht nur mit der üblichen Anklage vor dem Minnegericht konfrontiert, sondern quasi als Schwerverbrecher behandelt (*Als ob ich sy ain schedlich man*, ›Mn‹, V. 197<sup>4</sup>: »Als ob ich eine gefährliche Person wäre«): es wird gefesselt, von diversen sozial unter ihm stehenden Personen beleidigt und verspottet, an einer Schandsäule festgeschmiedet, etc. Die sich tagelang hinziehende Verhandlung vor dem Minnegericht ufert zunehmend in ein verfahrenstechnisches Wirrwarr aus. Dabei mutiert die verhandelte *causa* vom ›klassischen‹ Treuebruch (*untriuwe*) zum Bruch des persönlichen Treueeids gegenüber der Klägerin, Königin ›Venus Mynn‹; letzteren Vorwurf streitet der Beklagte entschieden ab, während er seine jugendliche Untreue schließlich zugibt (›Mn‹, V. 1610–1635). Diese war allerdings bereits in der Eröffnungsphase des Prozesses von Eckhart, der die Verteidigung des Beklagten erwirkt, zu einem allgemein, besonders aber in *tütschen landen*, verbreiteten Weltenübel deklariert und somit als Straftat entwertet worden (›Mn‹, V. 750–53). Die Klägerin selbst lässt sich vor Gericht von der ›Mörin Brunhilt‹ vertreten, während ihr eigener Ehemann (König ›Tanhuser‹) als Richter fungiert. Dem Angeklagten droht am dritten Tag gar der Tod durch den Strick. Nach einem Intermezzo, dem tags darauf veranstalteten Turnier zu Ehren von Frau Schande, endet das juristische Spektakel am fünften Tag mit einem nichtigen, weil unvollständig verlesenen (lateinischen) Eid. Mit diesem verpflichtet sich der Beklagte gegenüber der (des Lateinischen unkundigen) Königin ›Venus Mynne‹, zu einem späteren Zeitpunkt in einer der genannten Städte des Reichs, die unter ihrer Herrschaft stehen, vor Gericht zu erscheinen. Das erlebende ›Ich‹ darf daraufhin in seine ›reale‹

Welt zurückkehren und berichtet zuhause seiner Ehefrau von seinen Erlebnissen *in fremdem lant* (»Mn«, V. 6017; eine detaillierte Inhaltsübersicht bieten Klingner/Lieb 2013, S. 842–848).

Die die Gattungstradition transgredierenden und somit auf den Effekt des Unerwarteten zielenden Handlungsmomente gehen in der »Mörin« Hand in Hand mit einer Fülle von intertextuellen Anspielungen auf die höfisch-ritterliche Literatur und die Heldenage (Angabe der literarischen Quellen im Apparat der Ausgabe von Schlosser 1974; vgl. außerdem Hüschenbett 2007). Hinzu kommt der systematische Einbau von enzyklopädischem, insbesondere historischem und geographischem Wissen, das in längeren Exkursen teilweise auch separat vom Handlungsfaden dialogisch verhandelt wird und vielfach erkennbar auf die politischen Ereignisse und aktuellen Themen der Zeit Bezug nimmt (Schlosser 1974, S. 8f.). Anhand der beiden transversalen und zugleich komplementär wirksamen Verfahrensweisen von Abwandlung und Intertextualität entfaltet sich in der »Mörin« ein höchst komplexes literarisches Spiel. Dieses war offenkundig auf den literarischen Bildungshorizont eines ganz spezifischen, höfischen Publikums zugeschnitten, das Horst Dieter Schlosser »zunächst im hohen Adel Württembergs« vermutet (ebd., S. 10f.). Im Einklang dazu wendet sich der Ich-Erzähler im Epilog zu seiner Erzählung besonders an den Adel. Mit dem Pfalzgrafen bei Rhein, Friedrich dem Siegreichen, und seiner Schwester Mechthild, seit 1452 Gemahlin Herzog Albrechts VI. von Österreich, der Hermann bereits seine Minnerede »Des Spiegels Abenteuer« (B465) gewidmet hatte, werden entsprechend zwei hochrangige persönliche Adressaten eingesetzt (V. 6042ff; zur engen Beziehung Hermanns zum Rottenburger Hof der Pfalzgräfin Mechthild vgl. Klingner 2010, S. 155–157).

Die Besonderheit des Texts erweist sich aber nicht zuletzt auch mit Blick auf seine narrativen Strukturmomente. So werden nicht nur, wie schon

deutlich wurde, standardisierte gattungsspezifische Erzählmuster aufgebrochen. Auch der das Geschehen vermittelnden homodiegetischen Instanz wachsen neue, im Verhältnis zur Gattungstradition differente Funktionen zu. Diese betreffen, wie ich zeigen möchte, vor allem die Autorfunktion und Aspekte der Autorisierung. Die Verwandlung der Rolle des traditionellen Ich-Erzählers der Minnereden innerhalb der ›Mörin‹ wurde seit Ingeborg Glier (1971, S. 321) vorrangig an den mehr oder weniger deutlichen Spuren festgemacht, die dieses ›Ich‹ innerhalb des Texts zum empirischen Autor Hermann von Sachsenheim legt. So verweist bereits Glier auf den Widerspruch zwischen den individualisierenden Konturen, mit denen das Sprecher-Ich ausgestattet ist, und der für diese Instanz sonst typischen schemenhaften Identität, der mit Blick auf die einschlägige literarische Praxis der Minnereden eine wesentliche Bedeutung zukommt. Denn insofern sich das erzählende ›Ich‹ in den jeweiligen Texten als anonyme, beliebig neu zu füllende »Hohlform« (ebd.) konstituiert, garantiert es eine wesentliche Voraussetzung für die den Minnereden eigene offene Kommunikationsform. Konkret betrifft diese Konstellation eine homodiegetisch strukturierte Vortragssituation, in der kollektive Rezeption und Textproduktion, Zuhören und fortführendes Erzählen, grundsätzlich eng ineinander greifen und für welche die jüngere Forschung deshalb den Begriff der »Anschlusskommunikation« (im Unterschied zur in sich abgeschlossenen »Wiedergebrauchsrede«) geprägt hat (Lieb/Strohschneider 2005, S. 127f.).<sup>5</sup>

Eine Schlüsselfunktion für die dazu quer stehende Tendenz zur Personalisierung der Erzählerfigur in der ›Mörin‹ besitzt eine längere Textpassage, die sich im Schlussteil der Erzählung findet. Genauer betrachtet handelt es sich um den ersten Teil eines Epilogs, der dem eigentlichen Ende der Erzählung nachgestellt ist und in dem sich der Diskurs des sprechenden ›Ich‹ auf eine Meta-Ebene verlagert. Die betreffende Passage wurde im Zuge der handschriftlichen Überlieferung fälschlich in den ›Goldenem Tempel‹ verschoben (dazu Glier 1971, S. 327, Anm. 99; bestätigt von Schlosser

1974, S. 28), weshalb dieselbe im Übrigen auch in der frühen Druckfassung fehlt. Das Sprecher-Ich präsentiert hier als Autor des Werks einen neunzigjährigen Adligen, der zwar ungenannt bleibt, dessen Identität aber mittels der nachfolgenden ausführlichen Beschreibung der Familienwappen der von Sachsenheim (auch mütterlicherseits) vom zeitgenössischen (adligen) Leser/Zuhörer unschwer entschlüsselt werden konnte:

Es ist ein alter edelman,  
Der dise bispel haut volbracht.  
Sin alter hon ich wol bedacht.  
Gen nünczig jaren reicht das zyl.  
Got geb im glück und heiles vil.  
[...]  
Sin schilt ich hie plesnieren sol,  
Ob ich es kan, mit ganczem vliß:  
[...]  
Das ist der schilt von Sachsenheim.  
Den andern schilt ich melden wil  
Der muoter halb, das darff nit vil  
Blesnierung wort, als ich verston.

(>Mn<, V. 1224–1242)

Es ist ein alter Adliger, der diese Geschichte verfertigt hat. Sein Alter habe ich wohl berechnet. Er geht auf die neunzig zu. Gott gebe ihm Glück und viel Gesundheit. [...] Sein Wappenschild will ich hier beschreiben, soweit ich es vermag, mit ganzem Fleiß. [...] Das ist das Wappenschild derer von Sachsenheim. Das andere Schild will ich auch genau beschreiben, dasjenige mütterlicherseits, dazu bedarf es nicht vieler schmückender Worte, so gut ich mich darauf verstehе.

Das Autorprofil (Alter, Standeszugehörigkeit und geographisches Umfeld), das das hier von sich in der dritten Person sprechende ›Ich‹ am inneren Textrand in verklausulierter Form absteckt, ragt mehrfach auch in den Text selbst hinein. So lässt sich dieses Profil mit einer Reihe von Aussagen zur Deckung bringen, die der namenlose Erzähler über sich selbst macht, bzw. die andere Figuren, vor allem Eckhart, über ihn machen. Beispielsweise

werden wiederholt sein Ritterstand (z. B. ›Mn‹, V. 1056–1058) sowie seine schwäbische Herkunft thematisiert (z. B. ›Mn‹, V. 2014). Vor Gericht kennzeichnet der Verteidiger Eckhart den Beklagten explizit als *ain frye Swab* und fordert deshalb, den *Sachsenspiegel, schwebschu recht* (›Mn‹, V. 1848–50: »den Sachsenspiegel, das schwäbische Recht«) an Stelle des von der ›Mörin‹ angerufenen Korans anzuwenden, was diese allerdings prompt verweigert. Des Weiteren decken sich die wiederholten Verweise auf das fortgeschrittene Alter des erlebenden ›Ich‹ (›Mn‹, V. 374, 1788) mit der am Erzählschluss als hochbetagt ausgewiesenen Autorfigur (V. 6008). Anhand der Widersprüche, die diese personalen Zuschreibungen an mehreren Stellen zu den Erlebnissen des ›Ich‹ in der erzählten allegorischen Welt provozieren, manifestiert sich zudem deren ›fremde‹, verkehrte Ordnung, in der die konventionellen Standesregeln und das darauf basierende ethisch-rechtliche Normgefüge in eklatanter Weise unterlaufen werden. So steht bereits der Übertritt des ›Ich‹ in diese Welt unter einem gar *untugentlich[en]* (»unschicklichen«) Vorzeichen, vollzieht er sich doch gänzlich unvorbereitet und, wie Eckhart vor Gericht ausdrücklich moniert, unter Anwendung von *argen list, / von zobery und anders nicht* (›Mn‹, V. 1304f.: »übler List, Zauberei und sonst nichts«). Im Venusreich selbst setzt sich die verkehrte Ordnung fort in der demütigenden Behandlung, der das erlebende ›Ich‹ direkt nach seiner Ankunft sowie anschließend vor Gericht ausgesetzt ist, einschließlich der ihm angedrohten standeswidrigen Todesstrafe durch den Strick, die die anwesenden Fürstinnen und ihre Dienerinnen unisono einfordern:

Das namen all die frowen war  
Und sprachen all: >sin ist genüg!  
Haut er begangen söllich unfüg,  
So ist er wol des toudes wert  
Und ist nit wirdig zü dem swert:  
Man sol in richten mit dem strick<  
(›Mn‹, V. 1092–1097)

Das nahmen alle Frauen wahr und sprachen einstimmig: es liegt klar auf der Hand. Hat er sich eines solch ungebührlichen Verhaltens schuldig gemacht, so hat er wohl den Tod verdient und ist unwürdig, durch das Schwert zu sterben: Man soll ihn mit dem Strick richten.

Die doppelbödige, stets in der Schwebe gehaltene Einführung der Erzählerfigur mit dem empirischen Autor Hermann von Sachsenheim fügt sich in der ›Mörin‹ in eine durchlaufende Strategie, mit der das erzählende ›Ich‹ wiederholt seine Autorfunktion – und damit nicht zuletzt die Literarizität der Erzählung – sichtbar macht. Drei Textpassagen sind in dieser Hinsicht besonders aufschlussreich. Die ersten beiden fallen mit dem metanarrativen Rahmen zusammen, der um die Erzählung selbst gelegt ist. Noch bevor das erzählende Ich im Geiste an den Anfang seines ›Abenteuers‹, den sommerlichen Waldspaziergang, zurückkehrt und so seine eigentliche Erzählung eröffnet, schickt es in den ersten drei Versen eine kurze metapoetische Erörterung voraus: *Ir wisen, mercken min gedicht / Und laussen üch verdriessen niht, / Ob ich ein wil von torheit sag* (›Mn‹, V. 1–3: »Ihr Weisen, merkt euch mein Gedicht und lasst euch nicht verdrießen, auch wenn ich manche Torheit berichte«). Der Sprecher wendet sich also an die ›Weisen‹ und präsentiert ihnen die Erzählung als *min gedicht*, d.h. als poetisch gestalteten, schriftlich fixierten Text; wie die Verben *mercken* und *sagen* signalisieren, verankert er allerdings den Erzählakt selbst zugleich in einer mündlichen Kommunikationssituation, trägt aber ebenso noch der ursprünglichen Bedeutung von *dichten* als *dictare* Rechnung.<sup>6</sup> Analog dazu schließt er übrigens seine Erzählung mit den Worten: *Hie mit so haut ein end diß sag* (›Mn‹, V. 6032; Hervorhebung B.S.: »Hiermit endet diese Erzählung«). Des Weiteren zeigt er vorab ausdrücklich an, wie das Gedicht zu verstehen sei, nämlich als »torheit«; offen bleibt allerdings, worauf damit genau Bezug genommen wird – auf die Erzählung selbst, auf das, was dem ›Ich‹ dort widerfährt, oder auf sein vor Gericht verhandeltes Fehlverhalten der jugendlichen Untreue.

Erneut stehen Prolog und Epilog als prädestinierte Orte des Autordiskurses in einem komplementären Bezugsverhältnis zueinander. Dies betrifft insbesondere den Teil des Epilogs, der nach der heute rekonstruierten Textgestalt auf die oben zitierte Beschreibung des personalisierten Autors folgt, und der im Unterschied zu diesem Abschnitt auch in der zeitgenössischen Überlieferung fest mit dem Erzähltext verbunden blieb. So kehrt das sprechende *›Ich‹* hier wieder in die Autorrolle zurück, d.h. inszeniert sich ausdrücklich als Autor des präsentierten Gedichts. In einem kurzen Gebet (›Mn‹, V. 6033–6041) bittet der Sprecher dabei zunächst Gottvater und Maria um Vergebung dafür, dass *ich zü vil gelogen hon / In disem spruch, als ich verston* (»[dass] ich in diesem Gedicht zu viel gelogen habe, wie ich meine«), bevor er sich direkt an seine persönlichen Adressaten wendet:

Aim edlen fürsten hochgeboren  
Und ouch ainer werden fürstin güt –  
Sie syend beid von ainem blüt:  
Uß Bayerlant, pfalczgraf by Rin,  
Zü Oesterrich ain herczogin –  
Hon ich dis red zü dienst gemacht.  
(›Mn‹, V. 6042–6047)

Einem edlen hochwohlgeborenen Fürsten sowie einer werten guten Fürstin – Sie sind beide von demselben Blut: aus Bayern, Pfalzgraf bei Rhein, eine Herzogin zu Österreich – Euch zu Diensten habe ich diese Erzählung verfasst.

Auch das ironische Spiel mit der *›Torheit‹*, unter deren Vorzeichen das Autor-Ich sein Werk gestellt sehen will, wird an dieser Stelle wieder aufgenommen: *Der torhait noch vil manger lacht / Und würt es haben für ain spott* (›Mn‹, V. 6048f.: »Über die Torheit lacht noch so manch einer. Und würde es für einen Scherz halten«). Gleichzeitig beteuert der Sprecher allerdings, dass sich der darunter verborgene tiefere Sinngehalt des *spruchs* nur den Gelehrten erschließe (*Das wissen der gelerten vil*; ›Mn‹, V. 6059):

»Das wissen viele Gelehrte«), während derselbe den Ungebildeten bzw. dem nicht-adligen Publikum unweigerlich verschlossen bleibe:

Ich waiß wol, das mang törpel ist,  
Der disen spruch mir hat für arck.  
Gült es im goldes tusent marck,  
So west er doch nit, was eß wer.  
Die expernanz würt mangem schwer,  
Wer güt gedih glosieren sol.  
(>Mn<, V. 6062–6067)

Ich weiß wohl, dass es so manchen ungebildeten Menschen gibt, der mir diesen Spruch übel anrechnet. Wäre es ihm auch tausend Goldmark wert, so wüsste er doch nicht, worum es hier geht. Die Erklärung fällt manchem schwer, der ein gutes Gedicht auslegen soll.

Mit Hilfe der autoreferenziellen Eselsmetapher bringt sich der Sprecher allerdings anschließend auch selbst wieder in das rhetorische Spiel mit ein: *Wie wol ich och ain esel bin, / So trag ich doch die seck nit gern, / Die sprüwer lieber wenn den kern* (V. 6074–6076: »Wiewohl ich auch ein Esel bin, so trage ich doch die Säcke nicht gerne, die Spreu lieber als das Korn«).

Ebenso schlüpft das erlebende ›Ich‹ innerhalb der Erzählung an einem zentralen Punkt der Handlung in die Dichterrolle. Als dem Beschuldigten am Ende des dritten Verhandlungstags trotz der Fürsprache seiner Unterstützer (Eckharts und des *marschalk[s]*) der Tod durch Strang droht, zieht dieser lachend seinen letzten Trumpf aus dem Ärmel. Mit Verweis auf ein anderes, *bessers gedicht*, das er gemacht habe (und von dem er hofft, dass seine Gesprächspartner es kennen), verkündet er seinen Entschluss, an die übergeordnete Instanz, *ain höher kayserin* (>Mn<, V. 2370–2375: »eine höhere Kaiserin«), zu appellieren und benennt diese auf Nachfrage seiner Berater als *Frow Aubentür* (>Mn<, V. 2400–2407: »Frau Abenteuer«). Seine Strategie geht auf: da König ›Tanhuser‹ das Berufungsverfahren zu teuer und zu kompliziert erscheint, kommt es schließlich zur Einigung der

streitenden Parteien sowie mit der bedingten Freilassung des Beklagten zur Abwendung des Todesurteils.

Das »gedicht«, auf das sich der Sprecher hier beruft, ist unschwer mit Hermanns oben zitierter Minnerede »Des Spiegels Abenteuer« zu identifizieren, sodass das intertextuelle Verfahren an dieser Stelle implizit auch wieder auf die extraliterarische Autorfigur referiert. Die betreffende Dichtung datiert vermutlich ungefähr zeitgleich zur »Mörin« und bietet ein quasi spiegelbildliches Handlungsschema. Auch hier muss sich das »Ich« in einem Gerichtsverfahren, diesmal direkt vor Frau Abenteuer, wegen *untriuwe* verantworten, kommt aber am Ende dank der Fürsprache der die Tugenden personifizierenden Fürstinnen, sonderlich von Frau Ehre, mit einer Ermahnung davon (Huschenbett 1962, S. 34–36; dessen parodistische Deutung entkräftet u. a. Philipowski 2014). Wie zuletzt Katharina Philipowski argumentiert hat, fungiert die Figur der Frau Abenteuer als »Herrin über alle Tugenden, höchste Autorität und Richterin, als Personifikation der Erzählung selbst, des bereits geformten und gedeuteten Geschehens« und bestätigt damit die Autorität und Geltung von Schrift für die Minnereien (2014, S. 97–100; ähnlich Schlechtweg-Jahn 2001, S. 153). Auch in der »Mörin« wird diese Autorität insbesondere für die Rechtsprechung ausdrücklich markiert: *Uß ir so fliessen allu recht* (»Mn«, V. 2408: »Aus ihr entspringt alle Rechtsprechung«).

Unter diesem Vorzeichen verweist die komplementäre Interrelation beider Werke – »Mörin« und »Des Spiegels Abenteuer« – auch auf einen metapoetischen Diskurs. Angesichts der verkehrten allegorischen Welt, in die das erlebende »Ich« in der »Mörin« hineingerät, die es aber als Autor wiederum selbst kreiert, fordert der Rekurs auf die uneingeschränkte Macht von Frau Abenteuer, insbesondere auch über »Frow Venus Mynn« und ihre Dienerin, die sog. »Mörin«, die Autorität der Schrift ein, d. h. die durch die literarische Tradition verbürgte »richtige« Erzählung im Sinne des oben zitierten *bessers [...] gedicht[s]* (»Mn«, V. 2372: »besseren Gedichts«). Von

hieraus lässt sich vielleicht auch das schon angesprochene rhetorische Spiel mit dem antithetischen Torheits-Weisheitstopos in Prolog und Epilog deuten. Denn der Sinn des Texts erschließt sich nur denjenigen, die aufgrund ihres (schrift-)literarischen Wissens in der Lage sind, das anspruchsvolle intertextuelle Spiel mitzuspielen und so die gegenläufigen Momente und Brüche der Erzählung als Torheit zu entlarven. Damit bestätigt sich jedoch letzten Endes erneut der normative Wert des traditionellen Erzählschemas bzw. der geschlossene Kommunikationsraum der Minnereden als »Expertendiskurs« (Philipowski 2014, S. 93).

## 2. Die Druckfassung der ›Mörin‹ (Straßburg 1512)

Die Frage ist nun, inwieweit sich der mediale Wechsel von der Handschrift zum Druck auf dieses komplexe, hochgradig stilisierte Spiel des Ich-Erzählers mit der Autorschaft auswirkte. Die Drucklegung der ›Mörin‹ fügt sich zunächst einmal in einen bedeutsamen Kontext; das gilt sowohl für den geographischen Ort, Straßburg, als auch für den verlegerischen Kontext, die dortige Offizin Johann Grüningers, sowie nicht zuletzt für den Herausgeber, den humanistisch gebildeten Arzt Johannes Adelphus Muling (geb. um 1485, gest. nach dem 6. August 1523; zu seiner Vita vgl. Worstbrock 2013). In seiner Funktion als Herausgeber, Castigator und Lektor für Grüninger und andere lokale Offizinen verantwortete Adelphus zwischen 1505 und 1513 zahlreiche Drucklegungen teils prominenter Werke, insbesondere aus dem Umfeld des Humanismus, oft auch in Form von ihm selbst angefertigter deutschsprachiger Übersetzungen aus dem Lateinischen.<sup>7</sup> Im Verlagsprogramm von Grüningers Offizin findet die ›Mörin‹-Ausgabe wiederum ihren Platz innerhalb einer – quantitativ eher überschaubaren – Reihe von Titeln der spätmittelalterlichen Erzählliteratur. Dazu zählen u. a. die ›Königstochter von Frankreich‹ (1500), der von Sebastian Brant herausgegebene ›Freidank‹ (1508), der ›Hug Schapler‹ (1508 und 1537), die

*Historia* von ›Florio und Bianceforra‹, also die Verdeutschung von Boccaccios ›Filocolo‹ (1530) (zum Verlagsprogramm Westphal 2002, S. 343).

Der Grüninger-Druck ist mit einem umfänglichen, vielschichtig organisierten paratextuellen Apparat ausgestattet, der auch einundzwanzig Holzschnittillustrationen einschließt. Diese wurden bis auf drei Ausnahmen eigens angefertigt und begleiten Bodo Gotzkowsky zufolge »die Entwicklung der Erzählung mit großer Genauigkeit«, unterstützen den Leser also auf kognitiver Ebene (2018, S. 370–371).<sup>8</sup> Des Weiteren präsentiert der Druck die ›Mörin‹ im (gattungsüberschreitenden) Verbund mit der ›Satyra‹ des späteren Luther-Kontrahenten Hieronymus Emser, einer gereimten Invektive gegen das Laster des Ehebruchs, größtenteils aber ein Preis der Ehe und der ehelichen Treue (VD16 H 2448, fol. LIII<sup>v</sup>–LVIII<sup>r</sup>).<sup>9</sup> Emsers Gedicht nimmt die Stelle der misogynen ›schön Egloga [...] vo[n] der bösen weiber natur‹ (ebd., fol. LIII<sup>v</sup>: »Schöne Eglogue von der bösartigen Weibernatur«) des italienischen Humanisten Battista Mantuanus (1447–1516) ein, die Adelphus in seinem vorab verfassten Widmungsschreiben an Jacob Bock Ritter von Bläsheim zunächst ankündigt. Da Emser selbst innerhalb des Drucks nicht genannt ist, vermutete man als Verfasser der Ekloge lange Zeit Johannes Adelphus selbst. Als verantwortlicher Herausgeber firmiert dieser das Widmungsschreiben, darf aber ebenso als Autor der übrigen (verbalen) Paratexte gelten, einschließlich der Emsers ›Satyra‹ separat beigefügten Vorrede (VD16 H 2448, fol. LIII<sup>v</sup>–LIII<sup>r</sup>), wo Adelphus eingangs auch die Gründe für den vorgenommenen Textwechsel genauer darlegt.

Die Autorschaft der ›Mörin‹ wiederum wird innerhalb des paratextuellen Apparats mit Hilfe einer eigenen, dessen unterschiedliche Ebenen und Diskursformen zusammenführenden Argumentationsstrategie neu verhandelt und nach außen hin neu autorisiert. Die Vorgaben dafür lieferte bereits der literarische Text selbst, der ja, wie oben erörtert, an seiner äußeren Schwelle, im Epilog, bereits Ansätze für eine Personalisierung der Autorfunktion bot. Diese Momente werden in der Druckfassung zunächst

weiter ausgebaut bzw. in ihren historischen und biographischen Konturen gefestigt. So kommen das ›Ich‹ der literarischen Diegese und der lebensweltliche Autor Hermann von Sachsenheim nunmehr eindeutig zur Deckung. Die Weichen dafür stellt bereits das Titelblatt, das in der Frühdruckzeit als »typographisches Dispositiv« insgesamt eine Schlüsselfunktion für die Inszenierung personaler Autorschaft übernimmt (Rautenberg 2004; außerdem Sasse 2023). Im vorliegenden Fall ist das Titelblatt als Bild-Text-Verbund gestaltet, wobei der großflächige Titelholzschnitt, der in simultaner Anordnung wesentliche Stationen des Erzählgeschehens darstellt,<sup>10</sup> die unteren zwei Drittelpartie der Seite einnimmt (Abb. 1). In dem oberhalb des Bilds platzierten Textteil folgt auf den (zentriert gesetzten) Werktitel (»Die Mörin«) ein typographisch in sich gegliederter beschreibender Untertitel. Darin wird der Ritter Hermann von Sachsenheim nunmehr explizit als Autor genannt sowie – in Klammern – hinzufügt, dass derselbe hier ein authentisches Jugenderlebnis wiedergebe: *Ein schon kürtzweilig le//sen welches durch weiland herr herman von Sachßenheim Ritter (Eins obentürlichen handels halb/so im in seiner iugend begegnet) lieplich gedicht vnd hernach/die Mörin genempt ist*« (VD16 H 2448; wieder abgedruckt bei Klingner/Lieb 2013, Bd. 1, S. 841f.: »Ein schönes kurzweiliges Buch, welches vormals von Herrn Ritter Hermann von Sachsenheim [eines abenteuerlichen Geschehens halber, das ihm in seiner Jugend zugestoßen ist] anmutig gedichtet und anschließend als die Mörin betitelt wurde«). Kohärent dazu werden anschließend als engerer Adressatenkreis des Werks die höfischritterlichen Kreise anvisiert und dabei ausdrücklich auch auf die Praxis des Minnediensts abgehoben: *Allen denen so sich der Ritterschafft gebruchen/ auch zarter freuwlin diener gern sein wölten nit allein zü lesen kürtzweilig/sunder auch zü getrewer warnung erschießlich* (VD16 H 2448: »Für alle diejenigen, die sich mit der Ritterschaft beschäftigen und auch



Abb. 1: Hermann von Sachsenheim, ›Die Mörin‹. Straßburg: Johann Grüninger, Titelseite (nicht paginiert); VD16 H 2448; benutztes Exemplar: Herzog August-Bibliothek Wolfenbüttel, Digitalisat [online](#).

gerne schönen jungen Frauen dienen würden, nicht nur zur unterhaltsamen Lektüre, sondern auch zur getreuen Warnung förderlich«). Ursula Peters, die in ihrer Studie zur spätmittelalterlichen Autorfigur den Fokus auf

das paratextuelle Zusammenspiel von Text und Bild lenkt, spricht in diesem Zusammenhang von einer »autobiographische[n] Überblendung des [narrativen] Ichs«, die zur Folge hat, dass dessen spezifisch literarische Konturen unweigerlich verdeckt werden (2008, S. 235f.). Nebenbei bemerkte verschiebt der Titeldiskurs nicht zuletzt auch die Sinnstruktur des edierten Texts; denn in der »Mörin« geht es ja nicht um ein Liebesabenteuer als solches, dessen Einzelheiten entsprechend vom erzählenden »Ich« auch gar nicht detailliert berichtet werden, sondern die jugendliche Untreue des Sprechers liefert vielmehr nur den Vorwand für das zentrale Thema des Minnegerichts. Dessen ungeachtet sind andererseits keineswegs die im Titeltext ausgesendeten Signale zu übersehen, mit denen der Gegenstand des präsentierten Werks in die literarische Tradition eingeschrieben und somit als Dichtung ausgewiesen wird. So wird die erzählte Geschichte nicht nur formal als *gedicht* ausgewiesen; ebenso ruft die Apostrophierung des betreffenden *handels* als »Abenteuer« ein Schlüsselmotiv der höfischen Minnedichtung auf, das wiederum zwangsläufig auch die literarische Konfiguration der Erzählung selbst und des darin agierenden »Ich« stützt. Im Sinne von Hugo Kuhns Überlegungen zur Personalisierung des Autors im späten Mittelalter wäre damit vielleicht an dieser Stelle der namentlich genannte Autor noch nicht eigentlich als historisch-biographische Person zu fassen, sondern eher als Träger einer Autorrolle, deren Personalisierung sich im Wesentlichen aus ihrem funktionalen Bezug zur literarischen Gattungstradition versteht (Kuhn 1980, S. 141f.).

Die autobiographische Konstruktion des Titels wird auf der nächsten Stufe des Paratexts, im Exordium des zwischen Titelblatt und Textbeginn eingeschobenen Widmungsbriefs, wieder aufgenommen. Im Dienste des eigenen editorischen Projekts rückt der hier namentlich agierende Johannes Adelphus *dis lieplich gedicht* (»Widmungsbriefe«, S. 453: »dieses schöne Gedicht«) nunmehr in einen allgemeinen moraldidaktischen Deu-

tungsrahmen, dessen exemplarischer Geltungsanspruch über den persönlichen Adressaten und dessen soziales Umfeld hinaus ausdrücklich auf ein möglichst breites Publikum ausgeweitet wird. Mit seinem Gedicht habe Hermann von Sachsenheim in warnender Absicht die eigenen leidvollen Erfahrungen als junger Ritter mit der passionalen erotischen Liebe, um derentwillen er *groß hertzes leid entpfienge / und inn schweren gerichts zwang kam / Vor der künigin Venus*, schildern wollen (»Widmungsbriefe«, S. 453: »großes Herzensleid durchlebte und einem beschwerlichen Gerichtsverfahren vor der Königin Venus ausgesetzt war«). Die Lektüre solle deshalb *uns allen zu einem exempl* dienen, welches im antithetischen Umkehrschluss wiederum auf die moralisch gute, *rechte lieb* verweise, d.h. auf die christliche Nächstenliebe:

Darum dann diser streng Edel Ritter / mit disem synem büchlin / understat uns abzüwenden / von der bösen liebe / unnd die zu keren unnd mutieren / in ein erliche lobliche liebe / aller tugend und erberkeit / das wir nit also / uff dem grienden zweig der blünden liebe / wie blinden verfahren / und in sollich angst unnd not kummen / darinn er dann gewesen / sunder allein anhangen der liebe / die iren liebhabern heil zäbringen / und uns fründ gottes machet, wann die rechte lieb / ist selbst ein grosser gott vor menglich zu verwundern. (»Widmungsbriefe«, S. 454f.)

Deshalb unternimmt es dieser strenge edle Ritter mit seinem vorliegenden Büchlein, uns von der gottlosen Liebe abzubringen und diese in eine ehrenvolle lobliche Liebe aller Tugenden und eines Gott gefälligen Lebenswandels zu verkehren und umzuwandeln, sodass wir also nicht auf dem grünen Zweig der blühenden Liebe wie Blinde handeln und folglich, wie ihm selbst geschehen ist, Angst und Not auszustehen haben, sondern allein der Liebe folgen, die ihren Liebhabern zum Seelenheil verhilft und uns zu Freunden Gottes macht; denn die wahre Liebe ist selbst ein großer Gott, den jedermann bewundern muss.

Unterhalb seiner Vorrede, auf derselben Seite, platziert Adelphus dann gewissermaßen direkt an der Schwelle zum Erzähltext eine paargereimte Inhaltsbeschreibung (*Inhalt des nachgonden büchs*; VD16 H 2448, fol. III<sup>v</sup>: »Inhalt des nachfolgenden Buchs«), die er bereits dem Ich-Erzähler selbst in den Mund legt. Das ›Ich‹ zeichnet darin die wesentlichen Stationen seiner Geschichte vor und schließt mit einem kurzen, speziell an die junge Generation adressierten Monitum, nicht, wie einst er selbst, zum Opfer der blinden, willenlos machenden Liebe zu werden, sondern in der Liebe Maß zu halten:

ir iungen merckt was ich euch sag  
Nit laßt vch lieb thün über winden  
Da durch euch alle sin[n] verschwinden  
Hond maß der lieb das ist mein rat  
wie disem büchlin geschriben stat.  
(VD16 H 2448, fol. III<sup>v</sup>)

Ihr jungen Leute, hört gut zu, was ich euch sage. Lasst nicht zu, dass die Liebe über euch siegt. Dadurch verliert ihr vollkommen euren Verstand. Haltet in der Liebe Maß, das ist mein Rat. Wie in diesem Büchlein geschrieben steht.

Die gereimte Autorrede fügt sich damit nahtlos in das oben skizzierte, der Gattungstradition der Minnereden im Kern konträre moraldidaktische Deutungsmuster ein, das der Herausgeber Adelphus dem edierten Text in seinem Widmungsschreiben überstülpt. Mit der fingierten Authentizität der Erzählerstimme (die zudem am Ende durch den Verweis auf das *büchlin* auch wieder die literarische Autorfunktion für sich reklamiert) bedient sich Adelphus eines in der Frühdruckzeit gängigen, für die Autorisierung der Druckfassung in diesem Fall besonders effizienten Kunstgriffs.<sup>11</sup> Das vom Herausgeber also zunächst offen verhandelte und anschließend in Form der fingierten Autorrede zusätzlich legitimierte Deutungsmuster wird schließlich auch innerhalb des neu geschaffenen Textverbunds verankert und dieser damit seinerseits thematisch konsolidiert. Entsprechend

schließt Adelphus den von ihm gesteckten Deutungskreis im letzten Paratext, der Vorrede zu Emsers Ehegedicht, anhand des erneuten Bezugs zu Hermann von Sachsenheim bzw. im metonymischen Sinne zur ›Mörin‹ selbst: [...] *vnd zu einem exemplē vnd spiegelnympt dissen unsern edlen ritter her Herman von Sachßenheim / was schuernen handel er gehebt vnd gefürt vor der schöefn] frauwen Venus / aller liephabenden müter* (VD16 H 2448, fol. LIII<sup>r</sup>: »Und nehmt euch diesen unsern edlen Ritter Herrn Hermann von Sachsenheim zum Beispiel und zur Lehre, was für einen schwierigen Prozess er durchstehen musste vor der schönen Frau Venus, der Mutter aller Liebenden«). Wie Adelphus in derselben Vorrede einleitend klarstellt, hatte sich der Schwerpunkt der moraldidaktischen Compensationsfunktion, die der gewählte Textverbund gegenüber dem vermeintlichen Erzählgegenstand des Haupttextes, dem sinnlich-erotischen Liebesabenteuer des Ritters Hermann, erfüllen sollte, im Zuge der Drucklegung von der ursprünglich vorgesehenen Frauenschelte auf das christliche Ehelob verschoben, was wiederum auch die Wahl von Emsers Gedicht anstelle von Mantuanus' Ekloga erklärt. Den passenden Anknüpfungspunkt für den christlichen Ehediskurs bot innerhalb der ›Mörin‹ zwangsläufig die Schlussepisode, d.h. die Heimkehr des Ich-Erzählers in sein Alltagsleben, zu Frau und Kind (›Mn‹, V. 5996–6033), mit der bereits Hermann von Sachsenheim selbst ein dem traditionellen Handlungsschema der Minnerede gänzlich fremdes sowie im Grunde damit inkompatibles Moment kreiert. Mit der christlichen Ehelehre als thematischem Referenzrahmen des produzierten Buchs schloss dieses wiederum an eine aktuelle Debatte an, die maßgeblich auch die stadtbürglerliche Öffentlichkeit involviert sah und auf dem frühen Buchmarkt bereits seit dem späten 15. Jahrhundert mit prominenten Titeln wie Niklas' von Wyle ›Translatzen‹ (zuerst Esslingen 1478) oder Albrechts von Eyb ›Ehebüchlein‹ (zuerst Nürnberg 1478) eine eigene Sparte füllte.

Evident ist zugleich, dass das skizzierte echedidaktische Deutungsmuster den geschlossenen Kommunikationsraum des höfischen Minnediskurses, den die ›Mörin‹ selbst, wie dargelegt, mit literarischen Mitteln verfremdet, aber noch keineswegs grundsätzlich demontiert hatte, unweigerlich relativierte und aufbrach. Auswirkungen hat dies zwangsläufig auf die homodiegetische Instanz selbst. Zwar erfährt diese in der ›Mörin‹ bereits eine Personalisierung. Innerhalb der edierten Fassung wird ein solches Persönlichkeitsprofil aber nicht nur verstärkt, sondern vor allem aus dem in der ›Mörin‹ selbst noch tragenden poetologischen Referenzrahmen der Minnerede herausgelöst. Die aus den Minnereden als einer spezifischen literarischen Praxis herzuleitende Konfiguration des erzählenden ›Ich‹ als ›leibloser‹ Statthalter eines weitgehend kodifizierten, immer gleich ablaufenden und beliebig fortsetzbaren Diskursschemas (im Sinne der zuvor erörterten ›Anschlusskommunikation‹) wird damit potentiell unterminiert. Andererseits stattet die Druckfassung den Ich-Erzähler der ›Mörin‹ innerhalb des Paratexts zwar mit einem eigenen (historisch verbürgten) Namen aus, ohne jedoch zugleich die historische Figur Hermanns von Sachsenheim und seine tatsächlichen Lebensumstände in irgendeiner Form zu konkretisieren. Als exemplarischem ›Ritter‹ haften dieser Figur (die sich ja sozial auf einer Ebene mit dem persönlichen Adressaten der Edition verortet) vielmehr unverkennbar Züge einer literarischen Stilisierung an, die das einzigartige, individuelle Moment der erzählten Lebensgeschichte wiederum relativieren bzw. überhöhen. Diesbezügliche Signale finden sich nicht nur auf dem Titelblatt, sondern ebenso innerhalb des in den fortlaufenden Erzähltext hineinmontierten inhaltlichen Textrasters. Dazu zählen vor allem die beschreibenden Titeltexte der einzelnen Kapitel- und Unterkapitel, die mit ihrer formelhaften Diktion (*Wie der ritter...*) auf der typisierenden Identität der Erzählfürfigur (also des erlebenden ›Ich‹) insistieren.

Einen ähnlichen Akzent setzen ferner die beigefügten Holzschnitt-illustrationen mit ihren typisierenden Figurendarstellungen. Besonders

auffällig ist dabei der Holzschnitt, der unter der Überschrift »Des ritters bitten« dem oben zitierten Gebet des Ich-Erzählers im Epilog zugeordnet ist (Abb. 2).

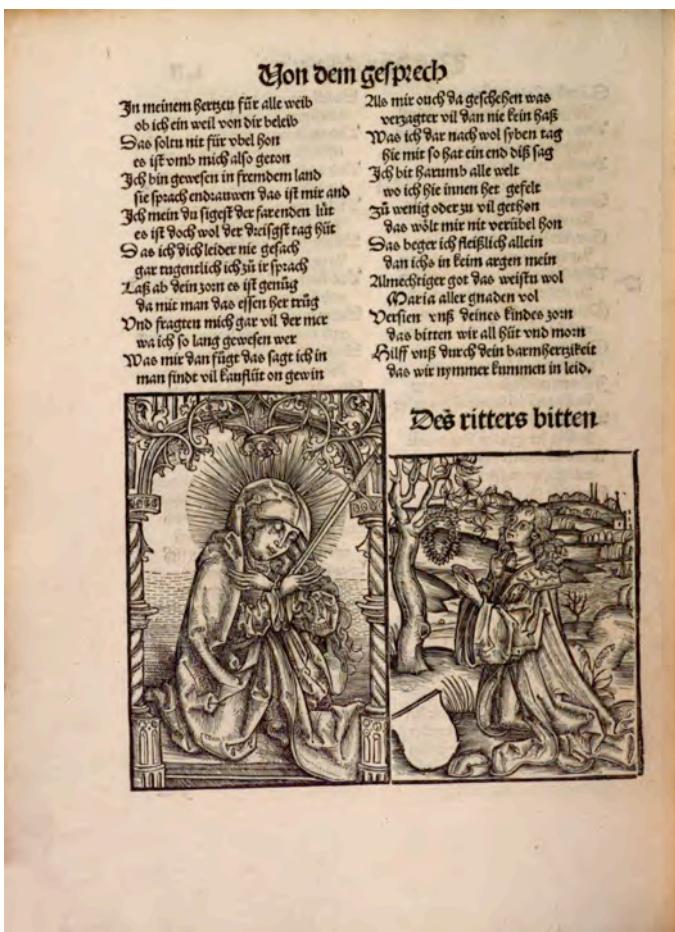


Abb. 2: Hermann von Sachsenheim, »Die Mörin«. Straßburg: Johann Grüninger, 1512, fol. LIIv.; VD16 H 2448; benutztes Exemplar: Herzog August-Bibliothek Wolfenbüttel, Digitalisat [online](#).

Die Bildkomposition nimmt erkennbar auf einen einschlägigen Typ der auktorialen Selbstdarstellung Bezug, der seit 1498 in den Drucken diverser von Sebastian Brant herausgegebener oder selbst verfasster Werke begegnet, also als eine Art auktoriales Markenzeichen fungierte (Knape 2003, S. 84). Unter anderem findet das Holzschnitt-Porträt auch in Brants lateinischer *»Esopus«*-Ausgabe von 1501 Verwendung, von wo es wiederum Johannes Adelphus in die von ihm selbst übersetzte und herausgegebene deutsche Ausgabe der von Brant hinzugefügten *»Additiones«* übernahm.<sup>12</sup> Das betreffende Bildnis zeigt den Autor kniend mit einem Schriftstück in den Händen, das auf dem Parallelbild in der *»Mörin«* fehlt. Während sich der Humanist Brant mit Hilfe des im unteren rechten Bildteil beigefügten Wappens explizit als empirischer Autor seines Werks in Szene setzt, bleibt das entsprechende Wappenschild auf dem *»Mörin«*-Holzschnitt allerdings leer. Die Variation dieses ikonographischen Details steht in geradezu eklatantem Kontrast zur ausführlichen heraldischen Beschreibung innerhalb des Epilogs selbst. Berücksichtigt man allerdings, dass die betreffende Passage aus den erörterten überlieferungsgeschichtlichen Gründen dem in die Druckfassung eingeflossenen Textbestand ja gar nicht angehörte, stützt die Leerstelle des Bilds eher umgekehrt den sich insgesamt aufdrängenden Eindruck, dass der verantwortliche Redaktor bezüglich der historischen Autorzuschreibung letzten Endes größere Zurückhaltung übte als Hermann von Sachsenheim dies ursprünglich selbst getan hatte.

Jenseits ihrer primären, in der literarischen Praxis einer virtuellen höfischen Minnediskursgemeinschaft verankerten Sinnstrukturen wurde die gedruckte *»Mörin«* also der breiteten Öffentlichkeit des frühen 16. Jahrhunderts durchaus als poetischer Text vermittelt, dessen Rezeption als *lieplich gedicht* auf dem Titelblatt in signifikanter Weise unter das einschlägige Vorzeichen der Kurzweil gestellt ist. Mit Blick auf die Vorlieben seines nicht mehr zwangsläufig auf den Adel begrenzten Zielpublikums sah der Herausgeber Adelphus in der dort lebendig werdenden Erzählwelt des Rittertums,

für das sein persönlicher Adressat Jakob Bock Ritter von Bläsheim gewissermaßen als Aushängeschild fungiert, also offenkundig ein Attraktionsmoment, das nicht zuletzt die Absatzchancen des Buchtitels erhöhte. Der oben skizzierte Erfolg der Druckfassung scheint einer solchen Strategie, die man im Kern als ›Popularisierungsstrategie‹ bezeichnen könnte, Recht zu geben. Untermauert wird eine solche Hypothese durch den kontrastiven Blick auf die Druckfassungen anderer Minnereden, die auf solch ausgeklügelte editorische Strategien der Umdeutung verzichten (vgl. die umfassende Studie von Klingner 2010). Erwähnt sei hier nur die 1487/88 bei Konrad Dinckmut in Ulm gedruckte Ausgabe des 1486 anonym verfassten ›Der neuen Liebe Buch‹ (B441). Dinckmuts editorische Aufmachung betont demonstrativ die Exklusivität des Produkts, verschließt sich also bewusst dem großen, anonymen Buchmarkt, wohinter Jakob Klingner ein eher persönliches, privat finanziertes Veröffentlichungsinteresse vermutet. Klingner zieht dabei eine Parallele zu Dinckmuts Prachtausgabe von Neidharts Terenze-Übersetzung (ebd., S. 197–199; Klingner zieht Neidhart auch als möglichen Verfasser der Minnerede in Betracht). Im Vergleich zur Straßburger ›Mörin‹ garantierten solche ›Privatdrucke‹ (Klingner) zweifellos eine in höherem Maße authentische, die Gattungstradition konservierende Textüberlieferung, während ihnen zugleich auf dem expandierenden frühen Buchmarkt zwangsläufig kein Erfolg beschieden war.

## Anmerkungen

- [1] Klingner/Lieb (2013, S. 4) definieren als ›Großform‹ Texte mit über 1000 Versen; die beiden prominentesten Beispiele, die ›Minnelehre‹ Johanns von Konstanz (B232) und ›Das Kloster der Minne‹ (B439) umfassen je nach Überlieferungsträger zwischen 2399 und 2541 bzw. zwischen 1866 und 1890 Verse. Aber

auch zwei weitere von Hermann selbst verfasste Großformen: »Das Schleiertüchlein« (B226; 1980 V.) und »Des Spiegels Abenteuer« (B465; 2752/3 V.), präsentieren sich im Vergleich zur »Mörin« deutlich schmäler.

- 2 Ein prominentes Beispiel liefert die 1499 bei Matthias Hupfuff in Straßburg gedruckte Teilausgabe vom Korpus des sog. »Elenden Knaben«, die trotz eines frühen Nachdrucks (Straßburg 1501) wenig zirkulierte. Direkt im Druck hingegen erschien 1488 bei Konrad Dinckmut in Ulm das anonyme »Der neuen Liebe Buch« (B441), dessen Entstehung zuletzt Klingner (2010, S. 192–196) untersucht hat; als mögliche Verfasser schlägt Klingner den Ulmer Terenz-Übersetzer Hans Neithart oder den schwäbischen Adligen Johann Werner von Zimmern (1480–1548) vor.
- 3 Beschreibung der Drucke bei Schlosser (1974, S. 24f.), der einen weiteren (nicht überlieferten) Frankfurter Druck von 1570 erwähnt; vgl. außerdem Gotzkowsky (2018, S. 369–371).
- 4 Hier und im Folgenden zitiert nach Schlosser (1974).
- 5 Vgl. mit Blick auf die schriftliche Textproduktion auch Lieb (2005); mit Bezug auf den »Spiegel« Hermanns von Sachsenheim Philipowski (2014, S. 82f.).
- 6 Vgl. den Eintrag im Deutschen Wörterbuch von Jakob Grimm und Wilhelm Grimm (<http://www.woerterbuchnetz.de/DWB/gedicht> [letzter Zugriff 12.09.2023]), wo zudem auf die Bedeutung von »gedicht« als »geschriebenem Recht« verwiesen wird.
- 7 Darunter finden sich so prominente Titel wie Marsilio Ficinos »De vita libri tres« (1505), Sebastian Brants »Aesopus«-Ausgabe (1508) und Erasmus' »Enchiridion« (1519). Zur Übersetzungstätigkeit des Johannes Adelphus vgl. Sasse (2017); zu seinem Autordiskurs vgl. außerdem Sasse (2018).
- 8 Gotzkowsky (2018, S. 370) attestiert den Holzschnitten insgesamt eine »hohe Qualität« und präzisiert, dass alle drei nicht originalen Illustrationen früheren Drucken Grüningers entnommen sind; konkret handelt es sich um eine direkte Übernahme aus der »Königin von Frankreich« sowie um zwei überarbeitete Holzstöcke, die bereits in den »Varia Carmina« Sebastian Brants bzw. dem »Hug Schapler« Verwendung gefunden hatten. Eine ausführliche Beschreibung der Illustrationen bieten Dupeut/Lévy (2009, Nr. 32, Abb. 528–544).
- 9 Emsers »Satyra« findet sich auch in den beiden Wormser Nachdrucken von Grüningers »Freidank« (1538 und 1539) wieder, wo sie jeweils als 32. Kapitel direkt in den Text integriert ist; dazu Behrendt (1990).

- 10 Die Illustration ist mit derjenigen zu ›Mn‹, V. 1832ff. identisch, d.h. sie ordnet sich innerhalb der Narration der Passage zu, in der sich die Anklagepartei ins Zelt der Königin ›Venus Mynn‹ zurückzieht, um darüber zu beraten, wie der von Eckart, dem Verteidiger des Angeklagten, verlangte Unschuldseid zurückzuweisen sowie das ›Schwabenspiegel-Argument‹ zu bekämpfen sei. Entsprechend dazu ist die Beratungsszene auf dem rechten unteren Teil des Holzschnitts in den Vordergrund gerückt.
- 11 Eine ähnliche Strategie verwendet Adelphus bereits als Herausgeber der von ihm selbst verfassten deutschen Übersetzung der ersten beiden Bücher von Marsilio Ficinos ›De vita libri tres‹, die 1505 als ›buch des lebens‹ gleichfalls bei Grüninger erschien; dazu Sasse (2017). Aber auch z. B. der 1535 bei Jakob Cammerlander in Straßburg publizierte Druck des deutschen ›Decameron‹ (zuerst Ulm: Johann Zainer, 1476/77) präsentiert eine frei erdachte Vorrede, die Boccaccio selbst in den Mund gelegt ist; hrsg. bei Bolsinger (1998, S. 21f.).
- 12 Zum Porträt vgl. Dicke (1994, S. 137, Anm. 21, mit weiterführender Literatur); zu Adelphus' Übersetzung ebd., S. 193–215.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

Hermann von Sachsenheim: Die Mörin. Nach der Wiener Handschrift ÖNB 2946 herausgegeben und kommentiert von Horst Dieter Schlosser, Wiesbaden 1974 (Deutsche Klassiker des Mittelalters 3).

Die Mörin. Ein schon kurtzweilig lesen [etc.], [Straßburg: Johannes Grüninger] 1512 (VD16 H 2448), (Digitalisat [online](#)).

Die lateinischen und deutschen Widmungsbriefe des Johannes Adelphus Muling, in: Adelphus, Johannes, Ausgewählte Schriften, Bd. 4, Realienband, hrsg. von Bodo Gotzkowsky. Berlin/Boston 2018, S. 397–503.

### Sekundärliteratur

Behrendt, Walter: Hieronymus Emsers ›Satyra‹, Johannes Adelphus und der ›Wormser Freidank‹, in: ZfdA 119/2 (1990), S. 185–191.

Bolsinger, Claudia: Das Decameron in Deutschland. Wege der Literaturrezeption im 15. und 16. Jahrhundert, Frankfurt am Main [u.a.] 1998.

- Dicke, Gerd: Heinrich Steinhöwels *›Esopus‹ und seine Fortsetzer. Untersuchungen zu einem Bucherfolg der Frühdruckzeit*, Tübingen 1994 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 103).
- Dupeut, Cécile/Lévy, Jacqueline (Hrsg.): *La gravure d'illustration en Alsace au XVIe siècle*, vol. 3: Jean Grüninger [2]: 1507–1512, Strasbourg 2009 (Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg 3).
- Glier, Ingeborg: *Artes Amandi. Untersuchungen zu Geschichte, Überlieferung und Typologie der deutschen Minnereden*, München 1971 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 34).
- Huschenbett, Dieter: *Hermann von Sachsenheim. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte des 15. Jahrhunderts*, Berlin 1962 (Philologische Studien und Quellen 12).
- Huschenbett, Dietrich: *Hermann von Sachsenheim – Namen und Begriffe: Kommentar zum Verzeichnis aller Namen und ausgewählten Begriffe*, Würzburg 2007 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 34).
- Klingner, Jacob: *Minnereden im Druck. Studien zur Gattungsgeschichte im Zeitalter des Medienwechsels*, Berlin 2010 (Philologische Studien und Quellen 226).
- Klingner, Jacob/Lieb, Ludger: *Handbuch Minnereden. Mit Beiträgen von Iulia Emilia Dorobanțu, Stefan Matter, Martin Muschick, Melitta Rheinheimer und Clara Strijbosch*, 2 Bde., Berlin/Boston 2013.
- Knape, Joachim: *Autorpräsenz. Sebastian Brants Selbstinszenierung in der Oratorrolle im ›Traum‹-Gedicht von 1502*, in: Suntrup, Rudolf/Veenstra, Jan R. (Hrsg.): *Self-fashioning = Personen(selbst)darstellung*, Frankfurt a.M. 2003, S. 79–108.
- Kuhn, Hugo: *Versuch über das 15. Jahrhundert in der deutschen Literatur*, in: Walliczek, Wolfgang (Hrsg.): *Hugo Kuhn, Liebe und Gesellschaft*, Stuttgart 1980 (Hugo Kuhn: *Kleine Schriften* 3), S. 135–155.
- Lieb, Ludger: *Wiederholung als Leistung. Beobachtungen zur Institutionalität spätmittelalterlicher Liebeskommunikation (am Beispiel der Minnerede ›Was Blütenfarben bedeuten‹)*, in: Müller-Wille, Klaus [et al.] (Hrsg.): *Wunsch – Maschine – Wiederholung*, Freiburg i.B. 2002 (Cultura 17), S. 147–165.
- Lieb, Ludger/Strohschneider, Peter: *Zur Konventionalität der Minnerede. Eine Skizze am Beispiel von des Elenden Knaben ›Minnegericht‹*, in: Lutz, Eckart Conrad [et al.] (Hrsg.): *Literatur und Wandmalerei II. Konventionalität und Konversation*. Burghofer Colloquium 2001, Tübingen 2005, S. 109–138.
- Peters, Ursula: *Das Ich im Bild. Die Figur des Autors in volkssprachigen Bilderhandschriften des 13. bis 16. Jahrhunderts*, Köln/Weimar/Wien 2008.

- Philipowski, Katharina: Die Zeit der ersten Person. Warum Ich-Erzählungen keine Wiedergebrauchsrede sind und wozu man sie deshalb gebrauchen kann – am Beispiel von »Des Spiegels Abenteuer« Hermanns von Sachsenheim, in: Dorianbanțu, Iulia-Emilia [et al.] (Hrsg.): Zwischen Anthropologie und Philologie. Beiträge zur Minneredenforschung, Heidelberg 2014, S. 71–110.
- Rautenberg, Ursula: Das Titelblatt. Die Entstehung eines typographischen Dispositivs im frühen Buchdruck, Erlangen-Nürnberg 2004 (Alles Buch. Studien der Erlanger Buchwissenschaft 10).
- Sasse, Barbara: Der Transfer in die Volkssprache: das *buch des lebens* des Johannes Adelphus Muling, in: Eming, Jutta/Dallapiazza, Michael (Hrsg.): Marsilio Ficino in Deutschland und Italien. Renaissance-Magie zwischen Wissenschaft und Literatur, Wiesbaden 2017 (Episteme in Bewegung 7), S. 177–198.
- Sasse, Barbara: Der humanistische Autordiskurs im Schnittfeld von neulateinischer und volkssprachlicher Mittelalter-Rezeption: Die Barbarossa-Vita des Johannes Adelphus Muling, in: Studi Germanici 13 (2018), S. 123–144.
- Sasse, Barbara: Ich-Erzählen im Medium des Frühdrucks. Narrative und diskursive Strukturen in gedruckten deutschsprachigen Reimerzählungen um 1500: Hans Folz, Sebastian Brant, Hans Sachs, in: Grimaldi, Marco [et al.] (Hrsg.): Medieval Forms of First-Person-Narration: Narrativity and Discoursivity (Villa Vigoni Talks II), BmE Special Issue 14), S. 73–104 ([online](#)).
- Westphal, Sarah: Virtues in Print. Johannes Adelphus Muling and the 1512 Edition of »Die Mörin«, in: Groos, Arthur [et al.] (Hrsg.): Kulturen des Manuskriptzeitalters. Ergebnisse der Amerikanisch-Deutschen Arbeitstagung an der Georg-August-Universität Göttingen vom 17. bis 20. Oktober 2002, Göttingen 2004 (Transatlantische Studien zu Mittelalter und Früher Neuzeit 1), S. 341–364.
- Worstbrock, Franz Josef: Muling, Johann Adelphus, in: Worstbrock, Franz Josef (Hrsg.): Deutscher Humanismus 1480-1520, Bd. 2, Berlin/Boston 2013, Sp. 255–277.

**Anschrift der Autorin:**

Prof. Dr. Barbara Sasse  
Università degli Studi di Bari „Aldo Moro“  
Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica DIRIUM  
Palazzo ex-Facoltà di Lingue e Letterature Straniere  
Via Garruba 6/A  
I-70122 Bari  
E-Mail: [barbara.sasse@uniba.it](mailto:barbara.sasse@uniba.it)

*Jacqueline Cerquiglini-Toulet*

## Se construire en maître. L'exemple de Guillaume de Machaut

*Abstract.* I examine the construction of authority in two texts by Guillaume de Machaut, written in the first person. These two texts «Le Remede de Fortune» and «Le Voir Dit» are both a love story and a reflection on writing, but they take place at two points in the poet's life: youth in «Le Remede de Fortune», old age in «Le Voir Dit». In the first text, the poet uses an allegory, Hope, to teach a young lover about love, Fortune and poetry. In the second, the elderly poet, who is loved precisely because he is a poet, delivers his teaching directly to a very young girl in these three areas: Love, Fortune and Poetry. Both texts refer to the term treatise, «Fortune's Remedy» at the end of the story: «But at the end of this treatise / Which I compiled and composed» (v. 4257–4258), the «Voir Dit» at the beginning where the poet speaks of «This treatise that I make for her» (v. 519). Why? I examine the displacement of the elements of didacticism from one text to another and their reason.

Guillaume de Machaut a été reconnu comme un maître et un modèle par ses contemporains poètes et par ses successeurs. Comment le poète a-t-il construit cette stature? J'analyse dans ce but deux de ses textes, écrits à la première personne, qui se donnent à la fois comme une histoire d'amour et comme une réflexion sur l'écriture. Et ceci, à deux moments de la vie: la jeunesse dans le «Remede de Fortune», la vieillesse dans le «Voir Dit». L'un et l'autre se désignent du terme de «traité»: *Mais en la fin de ce traité / Que j'ay compilé et traitié* dit le poète à la fin du «Remede de Fortune» («RdF», v. 4257–4258)<sup>1</sup>; *Ce traité que je fais pour elle* («VD», v. 519), dit-il, à l'ouverture du «Voir Dit». Comment l'autorité, amoureuse, poétique, se constitue-t-elle dans ces textes?

## 1. Le «Remede de Fortune» ou la construction en autorité par le biais d'une allégorie: Espérance

Le «Remede de Fortune» table sur deux «je»: un «je» en figure d'innocence, l'amant-poète qui doit tout apprendre; un «je» en figure d'autorité, sous la forme d'une allégorie qui enseigne: Espérance. L'amant a écrit un lai où il déclare son amour pour une dame. Ce lai tombe entre les mains de cette dernière qui le fait lire au jeune homme. Elle lui pose alors la question: qui l'a fait, qui en est l'auteur? («RdF», v. 701). Cette demande est le ressort de l'intrigue de l'œuvre. Le jeune poète perd tous ses moyens face à ce dilemme, dire: *Je le fis* («RdF», v. 719), c'est-à-dire avouer son amour, ou mentir: *Que ne savoit le quel dire, / De verité ou de mansonge* («RdF», v. 746–747: «Car je ne savais lequel dire, de la vérité ou du mensonge»). En écrivant le lai, le jeune homme avait opté pour un aveu indirect:

En pensant que, s'il avenist  
Que mes chans devant li venist,  
Qu'elle porroit savoir comment  
Je l'aim et sui en son comment  
(«RdF», v. 415–418)

En pensant que, s'il arrivait que mon chant lui parvienne, elle pourrait savoir comment je l'aime et suis à ses ordres.

Face à l'aveu en présence, il recule et s'enfuit. Auteur de la pièce lyrique, le jeune amant n'a pas la maîtrise de la situation amoureuse. Il faut pour cela une autre figure détentrice d'un savoir, d'une autorité: c'est Espérance. Elle révèle son nom au vers 2286, au milieu du livre. Elle possède deux types de savoir: un savoir universitaire, un savoir de clerc, c'est une *fisicienne souitive* («RdF», v. 1603: «une médecin habile»), le terme revient au vers 2175: *Je leur sui phisicienne et garde* («je suis leur médecin et leur protectrice»). Connaissant la théorie de l'amour, elle peut soigner: *Comme celle qui la theorie / Toute savoit et la pratique / Qu'il failloit a ma medecine*

(⟨RdF⟩, v. 1591–1593: «comme celle qui connaissait toute la théorie et la pratique nécessaires à ma guérison») dit l'amant. Elle enseigne au jeune amant ce qu'est l'amour par le biais d'une représentation figurée: l'*Escu bleu* dont elle développe de manière didactique le symbolisme des couleurs. Le passage est illustré dans les manuscrits<sup>2</sup> et il donne même son titre à l'œuvre dans le cas du manuscrit E, BnF fr. 9221, manuscrit offert à Jean de Berry. Son deuxième domaine de maîtrise est la poésie. Elle compose pour le jeune amant deux pièces lyriques: une *chanson royal* qu'elle qualifie de *chant nouvelet* (⟨RdF⟩, v. 1975) et qu'elle se permet de juger très bien faite: *Se ce n'estoit pour moy vanter, / Je diroie de mon chanter / Que c'est bien dit* (⟨RdF⟩, v. 2047–2049: «si ce n'était pas pour me vanter, je dirais de mon chant qu'il était bien») puis au moment de quitter l'amant une balladelle qu'elle commente également en termes laudateurs: *Mais einsois de ma clere vois / Te diray une baladelle, / De chant et de ditté nouvelle* (⟨RdF⟩, v. 2850–2852: «Mais auparavant, de ma voix claire, je te dirai une petite ballade, nouvelle en chant et en parole»). Dans ses interventions enfin se concentre une densité remarquable de proverbes, signe d'autorité, de maîtrise.

Ce qui frappe est qu'Espérance n'est présente que dans les intermit-tences de conscience de l'amant. Elle lui apparaît dans une *transe* (⟨RdF⟩, v. 1493), il se pâme et la voit alors en entrouvrant un de ses yeux *un petit, – car je ne pos mieux –*, dit-il (⟨RdF⟩, v. 1499–1500: «un petit peu, car je ne pouvais pas mieux»). Le trait semble réaliste, faisant allusion au *borgne œil* du poète. Il s'endort quand elle chante son *chant nouvelet* (⟨RdF⟩, v. 1980) et l'entend comme dans un rêve: *Mais ne fu pas si fermement / Que n'entendisse proprement* (⟨RdF⟩, v. 1981–1982: «Mais ce ne fut pas si profondément que je ne l'entendisse parfaitement»). Il sommeille encore quand elle lui passe au doigt un anneau dont la froideur lui fait reprendre pleine conscience:

Et je qui encor sommilloie,  
Nom pas fort, car bien entendoie

Ce qu'elle avoit chanté et dit,  
En rime, en musique et en dit,  
Senti la froideur de l'anel.

([RdF](#), v. 2097–2101)

Et moi qui sommeillais encore, non par profondément car j'entendais bien ce qu'elle avait chanté et dit, de manière rimée, en musique et en parole, je sentis la froideur de l'anneau.

Il recouvre alors la parole. Pourquoi cette alternance? Espérance est une facette du *'je'* du poète. Son autorité est la sienne en tant qu'auteur. Le trouble dans les manuscrits à un point crucial du texte en témoigne. Espérance dit à l'amant:

[...] suis je ci venue.  
Mais c'est a ta propre personne,<sup>3</sup>  
Com ta certeinne amie et bonne,  
Par tel maniere que veü  
Ne m'avoies, n'aperceü,  
Pour ce que je sui invisible  
Et quant je vueil, je sui visible.

([RdF](#), v. 2276–2282)

Je suis venue ici. Mais c'est à ta propre personne comme une vraie et bonne amie, en sorte que tu ne m'avais ni vue ni aperçue, car je suis invisible, et quand je veux, je suis visible.

Les manuscrits hésitent: F et M donnent *en ta propre personne*; CEKJ *en ma propre personne*. *A ta propre personne, en ta propre personne, en ma propre personne*, ces variantes manifestent la complexité du *'je'*, ce qui se noue en lui, tout à la fois amant, Espérance et le poète. Guillaume de Machaut, le poète, a délégué son autorité à Espérance et c'est elle qu'il représente en maîtresse d'école, enseignant au jeune amant une leçon, à savoir qui est Fortune, leçon que le jeune homme s'emploie à recoder ([RdF](#), v. 3395): *Je te pri, retien de m'escole* ([RdF](#), v. 2646: «Je te prie, retiens

de mon enseignement»). La question de l'enseignement et de l'apprentissage en effet est au cœur du «Remede de Fortune» et contribue à complexifier la position du «je». L'œuvre s'ouvre sur une réflexion générale où le poète énumère les douze conditions nécessaires pour apprendre *Armes, amours, autre art, ou lettre* («RdF», v. 40: «les armes, l'amour, d'autres techniques ou savoirs») et se clôt sur le rappel: *Car qui n'aprent en sa juenesse, / Il s'en repent en sa vieillesse* («RdF», v. 4129–4130: «car qui n'apprend jeune, il s'en repent âgé»). Le «je» qui énonce l'enseignement général du début et qui écrit le *dit* n'est pas celui qui vit l'histoire ensuite racontée. Il y a entre ces deux «je» un décalage temporel comme celui qui se produit dans le «Roman de la Rose» entre le moment du rêve, l'âge de vingt ans («Rose», v. 21), et celui des événements rêvés plus vieux de cinq ans («Rose», v. 45). Avec le «Voir Dit», le poète gomme ce décalage. Le «je» qui écrit le *dit*, âgé, est celui qui vit l'histoire d'amour. Alors que dans le «Remede de Fortune», l'autorité pour le jeune amant novice se construisait par le biais d'une allégorie, Espérance, dans le «Voir Dit» le poète assume sa position de maître. Dès le début, et non à la fin comme dans le «Remede», il dit écrire un *traitié* («VD», v. 519).

## 2. Être un maître en poésie: «Voir Dit»

Guillaume de Machaut met en scène sa position de maître en poésie de diverses façons, soulignant ainsi les différentes orientations de son écriture: l'écriture lyrique par la constitution d'une intrigue qui présente une jeune fille en demande de poésie et institue le poète en professeur; l'écriture de concours, d'émulation par la suggestion d'un rival possible dans la composition lyrique. C'est l'épisode de la composition de la ballade à double texte: *Quand Theseus, Hercules et Jason*; l'écriture didactique, de commentaire, de glose dans une réflexion permanente sur sa création, affirmant la volonté de montrer un *livre* en train de se faire.

## 2.1 Le *je* dans la posture de l'enseignement: le poète par rapport à la jeune fille

La dame du *«Voir Dit»* est en demande de poésie, de poésie lyrique, de poésie chantée. Elle initie une relation avec le poète célèbre en lui envoyant un rondeau *Celle qui unques ne vous vid* (*«VD»*, v. 203: «Celle qui jamais ne vous vit»). Le poète juge immédiatement la composition: *un rondelet / Qui n'estoit pas rudes ne let, / N'il n'estoit mie contrefais* (*«VD»*, v. 183–185: «un petit rondeau qui n'était ni rustique ni laid et qui n'était pas difforme») et il envoie en retour un rondeau sur le même modèle: même moule – rondeau tercet – et mêmes rimes. Dès sa première lettre et l'envoi de son deuxième rondeau, la dame se place en position d'élève. Elle demande à celui-ci de corriger sa production: *et s'il y a aucune chose a faire, je vous pri que vous le me mandés* (*«VD»*, Lettre 1, b, p. 72: «et s'il y a quelque chose à y corriger, je vous prie de me le faire savoir»), et elle le prie de lui envoyer toujours plus de pièces lyriques notées qu'elle puisse chanter. Elle réitère ses demandes de lettre en lettre. Elle veut composer à la manière du poète: *par quoy je puisse tenir de vous a faire de vos bons dis et de bonnes chansons (...) quar je en apenroie plus de vous en un jour que je ne feroie d'un autre en .I. an* (*«VD»*, Lettre 3, f, p. 94–96: «en sorte que je puisse tenir de vous de composer de vos bons dits et de bonnes chansons car j'en apprendrai plus de vous en un jour que d'un autre en un an») et le poète de répondre: *Les .II. choses que vous m'avez envoiées sont tresbien faites a mon gré; mais, se j'estoie .I. jour avec vous, je vous diroie et apenroie ce que je n'apris onques a creature, par quoy vous les feriez mieulz* (*«VD»*, Lettre 6, f, p. 154: «les deux choses que vous m'avez envoyées sont très bien faites selon moi; mais si j'étais un jour avec vous, je vous dirais et vous apprendrais ce que je n'ai jamais appris à personne en sorte que vous les feriez mieux»).

Du *«Remede de Fortune»* au *«Voir Dit»*, les positions de maître et d'élève se sont déplacées. Dans le *«Remede»*, le jeune amant se présentait comme

l'élève en poésie d'Espérance. Entendant sa baladelle, il souhaite l'apprendre sur-le-champ:

Si mis moult grant peinne a l'apprendre  
Et la sceuſ en si po d'espace  
Qu'eins qu'elle partist de la place,  
Ne que toute l'eüst pardit,  
Je la sceuſ par chant et par dit  
([RdF](#), v. 2902–2906)

Je m'employais à l'apprendre et la sus en si peu de temps qu'avant qu'elle ne se partît de la place et qu'elle ne l'eût complètement dite, j'en sus le chant et les paroles.

Dans le «Voir Dit», la maîtrise est celle de l'amant, vieux et poète célèbre, et l'avidité de posséder de la poésie est le fait de la jeune fille. Après l'écoute de la ballade *Le bien de vous qui en biauté florist* («VD», v. 2340), cette dernière veut apprendre la pièce immédiatement et la lit par-dessus l'épaule du scribe qui la copie: *Si qu'elle en sot une partie / Ains que de la fust departie* («VD», v. 2373–2374): «de telle sorte qu'elle en sut une partie avant d'avoir quitté le lieu»). Le parallélisme des scènes met en valeur l'équivalence: le poète célèbre joue le rôle d'Espérance. La jeune fille est l'élève et à la différence du poète elle ne marque pas la même précision que lui dans la désignation des compositions lyriques. Elle ne semble pas distinguer le virelai du rondeau. Elle appelle 'virelai' une pièce qu'elle lui a envoyée et qui est un rondeau: *Et sur ce je vous envoie un virelay, lequel j'ai fait* («VD», Lettre 3, e, p. 94) et elle qualifie de 'virelai' une pièce du poète qui est un rondeau: *Et ce dit jour li et vostre secretaire [me] dirent nouvelles [de vous], et me baillierent un virelai tout noté, et me dirent que vous l'aviez fait; si l'ai apres tant que je le say* («VD», Lettre 3, g, p. 96): «et ce même jour, lui et votre secrétaire me dirent de vos nouvelles et me donnèrent un virelai entièrement mis en musique et me dirent que vous l'aviez fait; et je l'ai si bien appris que je le sais»).

De même elle désigne du terme ‘virelai’ ce que le poète s’emploie, dans toute son œuvre, à qualifier du terme de ‘chanson baladee’. Elle désigne ainsi la pièce composée par le poète au moment de la descente de Vénus: *Onques si bonne journee / Ne fu adjournee* (‘VD’, v. 4032–4033: «Jamais si bonne journée / Ne fut commencée») lui écrivant: *Je vous envoie un rondeau qui fu fais le jour et l'eure que le virelay fu fais* (‘VD’, Lettre 20, d, p. 372: «Je vous envoie un rondeau, composé le jour et à l’heure où fut composé le virelai»). De même elle réclame au poète dans sa lettre 28 la pièce ‘L’ueil qui est le droit archier’, que le poète a nommée ‘Chanson baladee’ (‘VD’, v. 942) en l’appelant *virelai: et, s'il vous plaist, que vous m'envoiez le virelai que vous feystes avant que vous m'eussiés veue, qui s'appelle L'ueil qui est le droit archier*, ou ‘Plus belle que le biau jour’, car il me semblent très bons (‘VD’, Lettre 28, f, p. 460: «Et s'il vous plaît, envoyez-moi le virelai que vous fites avant de m'avoir vue qui a pour nom ‘L'ueil qui est le vrai archer’ ou bien ‘Plus belle que le beau jour’, car ils me semblent très bons»). Elle renouvelle sa demande à la lettre 32, f: *et se vous avez nulz des virelais que vous feystes avant que vous m'eussiés veue, qui soient notés, si m'en veuillés envoier, car je les ai en grant desir de savoir, et par especial L'ueil qui est le droit archier* (‘VD’, p. 540: «et si vous avez un des virelais que vous fites avant de m'avoir vue qui soit mis en musique, envoyez-le moi car je désire fortement les savoir et en particulier ‘L’ueil qui est le vrai archer’»).

À la réception de la lettre 42 de l’amant où celui-ci lui révèle qu’il sait qu’elle lit ses lettres en public par moquerie, la dame se laisse choir sur un lit et compose une chanson baladée (‘VD’, v. 8452) qui figure sous ce titre dans l’œuvre: ‘*Cent mille fois esbahie*’ (‘VD’, v. 8453). La dame y renvoie dans la lettre suivante en l’appelant: *ce virelay* (‘VD’, Lettre 43, g, p. 740). Le poète met donc en scène par le choix des termes génériques qui désignent les pièces la distance qui sépare un élève d’un maître.

Un verbe est essentiel dans l’évocation de cette posture: *amender*. La jeune fille écrit au poète à propos des pièces lyriques qu’il lui a envoyées:

Et sur l'autre chanson baladee, je en ai fait une autre; et, s'il vous semble que elles se puissent chanter ensemble, si les y faites: je n'en ai encores fait que une couple, car les vostres sont si bonnes que elles m'esbahissent toute, si vous pri que vous y veuilliez amender ce qui y sera a amender ([\(VD, Lettre 5, e, p. 140\)](#)

Et sur l'autre chanson balladée, j'en ai fait une autre; et, s'il vous semble qu'elles puissent se chanter ensemble, faites le; je n'en ai encore achevé qu'une strophe, car les vôtres sont si bonnes qu'elles m'émerveillent totalement; c'est pourquoi je vous prie de bien vouloir corriger ce qui sera à corriger.

Le poète est à la fois le *patron*, le modèle et le *patron*, le maître. Le poète de son côté pense que le chant de la jeune fille amende ses compositions:

Par quoy de par moy li deïst,  
Pour Dieu, qu'elle les aprœïst,  
Car trop fort les amenderoit  
En cas qu'elle les chanteroït  
([\(VD, v. 605-608\)](#)

pour que de ma part il pût lui dire de les apprendre pour l'amour de Dieu car elle en augmenterait grandement la valeur en les chantant,

tout comme l'amour qu'il lui porte l'*amende* moralement. L'apprentissage littéraire est réussi. Dans sa dernière lettre la dame peut envoyer au poète un rondeau où, suivant son modèle – chiffrer des lettres en les remplaçant par des nombres selon leur rang dans l'alphabet – elle a pu inscrire le nom *Guillaume*. Elle commente ainsi cette prouesse: *car je ne le sceusse faire se il ne venist de vous* (Lettre 46, i, p. 784: «car je n'aurais pas su le faire si cela n'était venu de vous»). La jeune fille est devenue poète, est-elle le poète?

## 2.2 Le «je» en situation de compétition, d'émulation

Guillaume de Machaut est un maître, il est célèbre et il a des rivaux en poésie. Sa poésie est recherchée et elle circule. Les grands lui demandent de voir les pièces échangées avec la dame: *et m'ont mandé que par li [un chapelain] je leur envoie de vos choses et les responses que je vous ay fait, especialment < Celle qui onques ne vous vid >; si ai obeij a leur commandement, car je leur ai envoié pluseurs de vos choses et de mieues* («VD», Lettre 25, b, p. 422: «et m'ont demandé par lui de leur envoyer de vos compositions et les réponses que je vous ai faites et en particulier < Celle qui jamais ne vous vit >; j'ai obéi à leur commandement car je leur ai envoyé plusieurs de vos compositions et des miennes»). On lui envoie des pièces, telle la ballade trouvée par la dame dans le coffret qu'elle lui retourne: *et trouvai que c'estoit une balade, que on vous envoioit, si la vous renvoie, pour ce que je pense que vous ne la veystes onques, car elle ert encore toute sellee* («VD», Lettre 32, g, p. 540: «et je découvris que c'était une ballade que l'on vous envoyait; je vous la renvoie car je pense que vous ne l'aviez pas vue car elle est encore toute scellée»).

La dame n'est plus la première destinataire de la poésie. Le poète lui écrit: *Mon tresdoulz cuer, je vous envoie le chant du rondel ou vostre nons est. Et a couvnu par force que je l'aie baillié ailleurs avant que a vous, car li estranges qui estoient a Reims ne m'en laissoient en paix* («VD», Lettre 35, f, p. 570: «Mon très doux cœur, je vous envoie la musique du rondeau où se trouve votre nom. Et j'ai été contraint de le donner ailleurs avant de vous l'offrir car les étrangers qui se trouvaient à Reims ne m'en laissaient pas en paix»).

Le poète n'est plus l'unique poète. Qui est le T. Paien qui écrit la ballade que le poète envoie à la dame et dont il parle dans sa lettre 35: *je vous envoie la balade T. Paien, et la response que je li fais, laquelle je fis en present; mais il fist devant et prinst toute la graisse du pot a son pooir, et je fis après: si en jugerés s'il vous plaist, mais vraiment il havoit l'avantage de*

*trop* («VD», Lettre 35, i, p. 572: «je vous envoie la ballade de T. Paien et la réponse que je lui ai faite, sur-le-champ; mais il composa le premier et prit toute la graisse du pot et je composai ensuite; vous en jugerez, s'il vous plaît, mais vraiment il avait trop l'avantage»).

C'est la ballade *Quant Theseüs, Hercules et Jason*, qui figure ensuite dans le texte sous la rubrique Thommas avec la Response G. de Machau, *Ne quier vëoir la biauté d'Absalon*. Les pièces figurent une fois que la musique a été composée. Le poète explique dans sa lettre 37 les règles de ce jeu: *Mon tresdoulz cuer [...] vous ne m'avez mie escript de mon livre, ne de mes .II. balades jugié que je vous ai envoié, dont je fis l'emprise pour vous, comment que je ordenasse que li autres feist premiers* («VD», Lettre 37, c, p. 592: «Mon très doux cœur, [...] vous ne m'avez pas écrit au sujet de mon livre ni jugé les deux ballades que je vous ai envoyées et que j'entrepris pour vous, encore que j'aie commandé que l'autre commence»).

Le poète est à l'initiative de la compétition, c'est lui qui a donné le thème et il s'astreint à répondre *par tel rime / Et par tel mettre comme il rime* («VD», v. 6411–6412: «dans les mêmes rimes et les mêmes mètres que l'adversaire»). Le thème fonctionne par émulation comme un motif de concours. Jean Froissart écrit sur ce modèle la pièce: *Ne quier veoir Medee ne Jason* (éd. Baudouin, ballade 6, p. 11–12 : «Je ne cherche à voir ni Médée ni Jason»); Eustache Deschamps propose de manière parodique une ballade détournée: *Je n'ay cure, se dist frere Bernars, / D'aller conquerre les estranges paiz* (ballade 826, t. IV, p. 347: «Je ne me soucie pas, dit frère Bernard, d'aller conquérir les pays étrangers»). La double ballade sur le refrain *Je voi assez puis que je voi ma dame* («Voir ma dame me suffit») se retrouve dans des manuscrits anthologiques, les deux pièces étant alors séparées. C'est le cas dans le manuscrit collationné et transcrit par Simon de Plumetot, Paris, BnF, nafr. 6221 centré sur Eustache Deschamps. Qui est Thomas Païen? Païen renvoie-t-il à *paganus*, le paysan, et par là aux champs, et à Eustache Deschamps, le nourri de Guillaume de Machaut. Le prénom Thomas est-il alors une ruse? Dans l'abréviation T. Païen que faut-

il retenir? Est-ce le T au centre du prénom Eustache? Mais que faire alors du Thommas de la rubrique. Tout le personnage lui-même est-il un leurre? Par ce jeu, le poète se pose en maître de poésie. Il ne craint pas que son jeu se disperse. Depuis l'union, le récit dans le «Voir Dit», n'est plus que l'histoire de ses poésies, de leur réception, de leur devenir, de leur commentaire.

### 2.3 Le «je» dans l'écriture didactique, de commentaire

L'enseignement passe par l'image, par la représentation et se déplace du «je» d'Espérance au «je» du poète. Dans le «Remede de Fortune», c'est Espérance qui délivre l'enseignement sur le symbolisme des couleurs à partir de son commentaire de l'écu bleu («RdF», v. 1863–1914). Dans le «Voir Dit», le poète s'adresse à son lecteur pour lui rappeler qu'il connaît cette symbolique:

Tu qui scés jugier des coulours  
Et des amoureuses dolours,  
Doit savoir la signifiance  
Et de son habit l'ordenance:  
Plus n'en dirai a ceste fie,  
Car bien scee que ce signifie  
(«VD», v. 2044–2049)

Toi qui t'y connais en fait de couleurs et de chagrins d'amour, tu dois savoir la signification de l'arrangement de ses vêtements; je ne t'en dirai pas plus pour cette fois car tu sais bien ce que cela signifie.

Il fait implicitement appel à la mémoire de la lecture du «Remede de Fortune». Le lecteur aura besoin de cette connaissance pour apprécier toute la seconde partie du texte fondée sur le changement de couleur de la robe de la dame ainsi que le dit le refrain de la ballade *Se pour ce muir* («Si pour cela je meurs»): *Qu'en lieu de bleu, dame, vous vestés vert* («VD», v. 7596: «Au lieu de bleu, dame, vous vous vêtez de vert»). Le poète dans le «Voir

Dit> n'a plus besoin d'allégories pour s'autoriser. Il est le maître. Il transforme à son gré, et contre la tradition, une figure d'auxiliaire, Espérance en une figure d'adversaire, Fortune. C'est l'épisode de l'attaque sur son chemin de retour après l'union par une figure féminine qui le saisit sans l'avoir défié, *Vous m'avez pris sans deffience* («VD», v. 4217: «Vous m'avez pris sans défi»), ce qui est une des caractéristiques de Fortune. Cette adversaire révèle son nom: *J'ai nom Esperance* («VD», v. 4258) et réclame une amende poétique, un lai, pendant du lai qui ouvre le «Remede de Fortune» et déclenche l'intrigue: *Et elle dist: «Je veuil un lai, / Appellé «Le Lai d'Espérance»* («VD», v. 4293–4294).

Dans le «Remede de Fortune», l'amant avait recours à Espérance pour se faire expliquer qui est Fortune. Espérance lui répondait justement:

Biaus doux amis, que te diroie  
De Fortune? Ne t'en saroie  
Plus dire que tu en dit as  
En ta complainte que ditas  
(«RdF», v. 2403–2407)

Beau doux ami, que te dirai-je de Fortune? Je ne saurais t'en dire plus que ce que tu en as dit dans la complainte que tu composas.

En effet, l'un et l'autre avaient abondamment recours à Boèce et à sa «Consolation de Philosophie» pour définir cette puissance. Dans le «Voir Dit», le poète assume le didactisme sans passer par une allégorie mais en s'appuyant sur les auteurs et les représentations figurées. Il expose qui est Fortune d'après un livre qu'il cite, Fulgence: *S'i trouvai Tytus Livyus / Qui de Fortune descrisoit / l'ymage* («VD», v. 8186–8188:<sup>4</sup> «J'y trouvais Tite Live qui faisait le portrait de Fortune»). Fortune a cinq cercles: deux petits cercles dans sa main droite, deux petits cercles dans sa main gauche et un grand cercle qui l'entoure. Sur chacun des cercles, une inscription, en latin dit le texte qui les fait figurer en français. Elles sont en latin dans la miniature. Il applique alors cette description à sa dame, glosant point par point

chaque mention des cinq cercles. En retour l'envoyé de la dame, *Un mien ami, qui estoit prestres / Et en l'art de logique mestres* («VD», v. 8508–8509: «Un de mes amis qui était prêtre / et maître en l'art de logique») dit-il, choisit une autre représentation et en applique systématiquement les points au poète:

Li paien anciennement  
La figuroient autrement  
Que vous ne l'avés figuré  
Car en escript la figure hé  
(«VD», v. 8606–8609)

Les païens autrefois la figuraient autrement que vous ne l'avez figurée. J'en ai la figure dans un livre.

Il s'agit de Fortune et de ses cinq fontaines qui répondent au chant de cinq jeunes filles, selon des signes, affluer, tarir, que les jeunes filles savent glosser.

### 3. Peut-il y avoir maîtrise en amour?

Si Guillaume de Machaut a bien réussi à mettre en scène son autorité en tant que maître de poésie, il a recours pour délivrer un enseignement sur l'amour à des voies plus tortueuses. Dans la deuxième partie du «Voir Dit», après l'union, il loge cet enseignement dans deux songes, et la personne qui enseigne ou conseille a une autorité pour le moins paradoxale. Il s'agit dans le premier cas du *Roi qui ne ment* («VD», v. 5253), une figure d'un jeu de société prisé à l'époque, fait de demandes et de réponses. À la plainte du poète qui s'est ému de voir l'*image* de la dame, au chevet de son lit, se détourner de lui et sa robe changer de couleur, du bleu de la loyauté au vert de l'inconstance, le Roi répond en se moquant: un tel changement n'est rien comparé aux mutations dont parle Ovide («VD», v. 5548–5553). C'est à des réflexions sur les exemples antiques, sur les sept sages, que devrait se livrer

le poète. Il doit quitter le jeu d'amour pour se consacrer au savoir, à la sagesse, à une écriture de science. Mais quel crédit accorder à un roi de jeu, qui plus est à l'intérieur d'un songe? Dans le deuxième songe, c'est l'*image* de la dame, c'est-à-dire son portrait, un artefact, qui après un long développement mythologique délivre la leçon: *Et c'est pechié contre noblesce / De croire chose qui tant blesce* (<VD>, v. 8067–8068: «Et c'est un péché contre noblesse / De croire une chose qui blesse autant»). La conclusion était identique à la fin du «Remede de Fortune». L'amant déclarait: *Et aussi qui aimme sans blame / En tous cas doit croire sa dame, / Einsi comme il vuet qu'on le croie* (<RdF>, v. 4243–4245: «Et de même, qui aime sans reproche doit toujours croire sa dame, comme il souhaite lui-même qu'on le croie»). Mais dans le «Voir Dit», peut-on croire une *image*, peut-on croire un tel maître? L'aporie ne peut se résoudre. Croire est un acte de volonté. *Voir dire* n'est pas dire le vrai au sens de l'adéquation aux faits, à la réalité, mais dire ce qu'il est juste, moralement, de croire.

L'utilisation de la figure du *Roi qui ne ment* pour faire passer un enseignement montre que le problème se déplace du «Remede de Fortune» au «Voir Dit» d'un enjeu essentiellement amoureux à un enjeu qui est aussi social et politique. Dans le «Remede de Fortune», le poète évoquait furtivement le jeu au moment où le jeune amant, incapable d'avouer qu'il est l'auteur du lai, s'enfuyait. C'était une évocation ponctuelle,<sup>6</sup> quasi anecdotique, suffisamment importante néanmoins pour figurer dans la miniature qui suit la rubrique *Comment la dame fait lire / A l'amant le lay qu'il a fait* dans le manuscrit C.<sup>7</sup> Pourquoi le poète la réintroduit-il à une place de poids dans le «Voir Dit»? Le poète adresse d'abord au *Roi qui ne ment* une série de conseils de conduite et de bon gouvernement, comme dans un miroir des Princes. Il reprend là les réflexions qu'il avait présentées dans un dit précédent le «Confort d'ami». C'est après cette série de conseils qui occupent plus de cent vers (<VD>, 5244–5381) qu'il en vient à sa demande: *Rois, je me vieng a toi complaindre / Des maulz d'Amours qui me font taindre* (<VD>, v. 5382–5383: «Roi, je viens me plaindre à toi des maux

d'Amour qui me font pâlir»), mais non sans faire retour, au sein de l'exposé de sa situation amoureuse, à l'état du pays, à la question des impôts («VD», v. 5434–5441), de la guerre («VD», v. 5442–5447), au problème des Grandes Compagnies («VD», v. 5448–5453).

Qui peut avoir l'autorité en amour? Espérance en était détentrice dans le «Remede de Fortune». Le poète ne peut prendre sa place dans le «Voir Dit». Une fois connues, ses amours sont moquées: *Chascuns un estrabot me rue / En disant, et par moquerie: / «Je voi tel qui ha bele amie»* («VD», v. 7547-7549): «Chacun me lance un quolibet en disant, par moquerie: «j'en vois un qui a une belle amie»»). Tel Polyphème que le texte évoque dans son amour impossible pour Galatée, il est ridicule. Et pourtant, dans la théorie poétique de Guillaume de Machaut, il faut avoir aimé pour pouvoir écrire. La maîtrise poétique est à ce prix. Il ne reste alors plus qu'une puissance allégorique possible pour gouverner le texte: non pas Espérance, mais Fortune, Fortune aux deux visages, alternativement comparée à l'amant ou à la dame. Elle est au centre de sa roue. Elle est au centre de l'œuvre de Guillaume de Machaut qui pourrait conclure avec Jacquemart Gielee, l'auteur de «Renart le Nouvel»: *Li figure est fins de no livre* (éd. Roussel, v.7749: «La figure est la fin de notre livre»).

## Notes

- 1 Nos références renvoient à l'édition par Hoepffner 1911.
- 2 La miniature se trouve au folio 38a dans le manuscrit C; au folio LXII r dans le manuscrit A; Pm, folio 58v; au folio 59r dans le manuscrit J; au folio 35r dans le manuscrit K.
- 3 Telle est la leçon du manuscrit A qu'édite Ernest Hoepffner. Wimsatt et Kibler dans leur édition du manuscrit C notent à propos de ce vers, p. 505: «The reading of later manuscripts, 'a ta propre p.' adopted by Hoepffner, is much inferior» et commentent «It is appropriate that a personification like Esperance should emphasize to the Amant her true nature». Ils ne voient pas ce que signifie ce trouble à ce point du texte.

- 4 Dans le manuscrit A, la miniature sur deux colonnes, sous la rubrique *Comment Titus Livius descript l'ymage de Fortune* se trouve au folio 297.
- 5 Dans le manuscrit A, la miniature se trouve au folio 301verso sous la rubrique *Comment li païen figuroient l'ymage de Fortune*.
- 6 Il était à ce moment-là quasiment seul avec sa dame: *Car tuit li autre assez long-net / Estoient mis en un congnat / Et s'esbatoient bonnement / A jouer au Roy qui ne ment* (<RdF>, v. 767–770): «car tous les autres s'étaient mis dans un petit coin assez éloigné et s'amusaient, en tout bien tout honneur, à jouer au *Roi qui ne ment pas*»).
- 7 La miniature bipartite se trouve au folio 28v a. À gauche de la rangée d'arbres, l'amant lit son lay à la dame; à droite un groupe de quatre personnages entourent un roi.

## Bibliographie

### Manuscrits

- A Paris, BnF fr. 1584 (numérisé sur [Gallica](#)).  
C Paris, BnF fr. 1586 (numérisé sur [Gallica](#)).  
E Paris, BnF fr. 9221 (numérisé sur [Gallica](#)).  
F Paris, BnF fr. 22545 (numérisé sur [Gallica](#)).  
J Paris, Arsenal 5203 (numérisé sur [Gallica](#)).  
K Bern, Burgerbibliothek 218 (numérisé sur [e-codices](#)).  
M Paris, BnF fr. 843 (numérisé sur [Gallica](#)).  
Pm New York, Pierpont Morgan Library M. 396

### Sources primaires

- Eustache Deschamps: Œuvres complètes, éd. Queux de Saint-Hilaire, t. IV, Paris 1884 (SATF).  
Guillaume de Lorris et Jean de Meun: Le Roman de la Rose, éd. Félix Lecoy, 3 tomes, Paris 1965–1970 (CFMA).  
Guillaume de Machaut: Le Remede de Fortune, éd. Ernest Hoepffner, Œuvres de Guillaume de Machaut, tome II, Paris 1911 (SATF).

- Guillaume de Machaut: *Le Jugement du roy de Behaigne and Remede de Fortune*, éd. James I. Wimsatt/William W. Kibler, Music éd. par Rebecca A. Baltzer, Athènes/London 1988. [Pour le «Remede de Fortune», ces éditeurs suivent le manuscrit C, BnF, fr. 1586].
- Guillaume de Machaut: *Le livre du Voir Dit*, éd. et trad. Paul Imbs, introduction, coordination et révision Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Paris 1999 (Lettres Gothiques).
- Jacquemart Gielee: *Renart Le Nouvel*, éd. Henri Roussel, Paris 1961.
- Jean Froissart: *Ballades et Rondeaux*, éd. Rae S. Baudouin, Genève 1978 (Textes littéraires français 252).

**Adresse de l'autrice:**

Jacqueline Cerquiglini-Toulet  
Professeur émérite Sorbonne Université  
EA 4349 EETM  
E-Mail: [jctoulet@aol.com](mailto:jctoulet@aol.com)

*Sylvie Lefèvre*

## L'auteur, le narrateur et les *quatre dames*.

### Une construction singulière, une posture particulière

*Abstract:* Unlike Guillaume de Machaut or Jean Froissart before him, Christine de Pizan who was his contemporary, or François Villon after him, Chartier signs little to nothing of his texts, whether French or Latin. Yet the public has often identified Chartier as an author with his narrators. But what's striking is that, speaking as a lover, the *acteur* (the narrator) refuses a certain auctorial status. And if there is a signature in both «Belle dame sans merci» and «Livre des quatre dames», it's one that appears to be set back. In the second work, moreover, the narrator sends the debate to be settled with an epistle to the one he loves. This message is also the messenger of the fearful lover. Indeed, two of the manuscripts of the text give a small body to this character placed in the narrator's track. In the London volume, he brings the book to the lady-judge, and if we analyze the image as that of an auctorial dedication, then the image reinforces our reading of the texts: iconographically, too, the author is downplayed in relation to the actor.

Alain Chartier est un des plus célèbres auteurs de la fin du Moyen Âge (entre 1385–1395–1430). Il le fut en son temps et plus tard. En témoignent les nombreux manuscrits entre XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, mais aussi les éditions de ses œuvres plus ou moins complètes dès 1489 à Paris chez Pierre Le Cordon; en 1529, Galliot du Pré le publierà avec en titre, le terme d'*œuvres*, comme pour l'édition de Virgile qu'il donne la même année (de Buzon et Clément 2012). En témoigne encore sa réputation auprès des grands Rhétoriqueurs.

À la différence pourtant de Guillaume de Machaut ou de Jean Froissart avant lui, de Christine de Pizan qui est sa contemporaine, ou encore de

François Villon après lui, Chartier signe peu ou pas ses textes, français comme latins, alors même que son office de notaire-secrétaire royal aurait pu l'y porter à partir d'un certain moment dans sa carrière.<sup>1</sup> Avec le «Débat des deux fortunés d'amour», sur lequel je reviendrai, le «Quadrilogue invectif», texte de 1422, fait donc exception:

A la treshaulte et excellente majesté des princes, a la treshonnouree magnificence des nobles, circonspection des clers et bonne industrie du peuple françois, Alain Charretier, humble secretaire du roy nostre sire et de mon tresredouté seigneur monseigneur le regent, lointaing immitateur des orateurs, salut en crainte de Dieu, humiliacion soubz sa justice, cognissance de ses jugemens et retourner a sa misericorde soubz la pointure de sa punicion. («Quadrilogue», début du prologue, p. 3)

À la très haute et excellente majesté des princes, à la très honorée magnificence des nobles, à la circonspection des clercs et à la bonne industrie du peuple françois, Alain Chartier, humble secrétaire du roi, notre sire et de mon très redouté seigneur monseigneur le régent, adresse, en lointain imitateur des orateurs, son salut ; et ce empli de crainte envers Dieu, d'humilité face à Sa justice, en pleine connaissance de Ses jugements et animé du désir de regagner Sa miséricorde sous l'aiguillon de Sa punition. (traduction Bouchet 2011, p. 49)

Je me concentrerai sur le «Livre des quatre dames» (1416?) pour étudier le narrateur et sa «persona», son interaction avec les personnages, mais pour prendre en compte aussi le paratexte de quelques manuscrits afin de voir comment la réception a pu tenter d'identifier l'auteur du texte.

## 1. Le texte et sa réception critique moderne

Après le prologue dédicacé par Chartier aux trois états, le «Quadrilogue invectif» s'ouvre sur une narration à la première personne. *L'acteur*, au lit, pense au pitoyable état de la maison de France. Repris par le sommeil, il va voir quatre personnages qui vont parler tour à tour: une dame, France personnifiée, et trois hommes représentant le Peuple, la Noblesse combattante

(le Chevalier) et le Clergé. Dans le «Livre des quatre dames», aucune des femmes n'est allégorique puisque le texte ne joue pas du cadre du songe; seul homme, *l'acteur* appartient au même univers qu'elles. D'un quadriologue à l'autre, la construction est bien différente. D'ailleurs, on a long-temps traité le «Livre des quatre dames» comme appartenant à la seule tradition des textes amoureux.



Image 1 : New Haven, Yale Univ. Library, Beinecke 1216 (ex. Clumber Park), f. 18r (Qn). Maître de Dunois, pour Antoinette de Maignelais, maîtresse de Charles VII.

De fait, baptisé plutôt «Complaintes» (Qn), «Debat» (Db) ou «Procès» (Ql) des quatre dames dans certains manuscrits,<sup>2</sup> le texte met en scène quatre personnes qui s'affirment tour à tour plus malheureuses que les trois

autres: l'amant de la première est mort lors d'une bataille, celui de la seconde y a été fait prisonnier, la troisième ignore le sort du sien et enfin la quatrième ne sait que trop bien que son amant n'a pu se sauver qu'en fuyant le combat. Il s'agit donc d'un traditionnel jugement, dans la veine de Guillaume de Machaut ou de Christine de Pizan. Dans son «Dit de Poissy», cette dernière mettait déjà en scène une femme dont l'amant avait été fait prisonnier lors d'une bataille (Nicosia, sans la nommer) tandis qu'un homme s'estimait trahi par sa dame.

Dans les dernières décennies cependant, on a de plus en plus tendu à rapprocher ce qui était séparé comme deux pans dans l'œuvre de Chartier: l'un d'inspiration amoureuse et personnelle, l'autre d'inspiration politique et morale. À propos du «Livre des quatre dames» en particulier, Daisy Delogu montre comment la mise en cause de la parole en amour, celle des faux amants, dénonce aussi plus généralement les travers de la société noble (2001); Tania Van Hemelryck y voit un plaidoyer en faveur de la paix, paix civile d'abord (2006); Jean-Claude Mühlthaler inscrit cette œuvre à l'intérieur de la production politique de Chartier puisque leur conduite irréprochable confère aux quatre dames une autorité morale en matière chevaleresque, c'est-à-dire en d'autres termes, en matière politique (2015, p. 166–167). Plus récemment encore Laëtitia Tabard a analysé très subtilement le processus de politisation de la plainte amoureuse par son ouverture au dialogue et au débat, grâce à quoi peut se faire jour une «réflexion lucide» et se «retrouver l'énergie nécessaire à l'action» (2020, p. 38).

## 2. Interactions du narrateur avec les personnages féminins.

### Interactions des formes

Cette transformation affecte en particulier le narrateur lui-même (Mühlthaler 2015, p. 167 et Tabard 2020, p. 38). Amoureux lui aussi et qui se

plaint lui aussi de ses malheurs, il devient le témoin, le consolateur et le messager des quatre dames, à défaut d'accepter d'être leur juge.

L'évolution se marque d'abord au changement de forme métrique du texte. Les 164 premiers vers sont construits en douzains et seizains d'octosyllabes sur trois rimes:<sup>3</sup>

Pour oublier melencolie  
Et pour faire chiere plus lie,  
Un doulz matin es champs yssy,  
Ou premier jour qu'Amours ralie  
Les cuers et la saison jolie  
Fait cesser ennuy et souley.  
Si alay tout seulet, ainsy  
Que l'ay de coustume, et aussy  
Marchay l'erbe poignant menue  
Qui toute la terre tissy  
Des estranges couleurs dont sy  
Long temps l'yver ot esté nue.

(*Quadrilogue*, v. 1–12)

Pour oublier ma mélancolie / Et me rassérer, / Je sortis dans la campagne  
dans la douceur du matin, / Au premier jour où Amour unit / Les cœurs et où  
la belle saison / Fait disparaître ennuis et soucis. / J'allais tout seul, comme /  
J'en ai l'habitude, et / Je marchais sur la jeune herbe / Qui recouvrat toute la  
terre / Des extraordinaires couleurs dont si / Longtemps elle avait été dépouil-  
lée l'hiver.

Ce paysage printanier d'un «matin mélancolique», souvenir du jardin d'Amour du *Roman de la Rose*, paradis perdu où *Nul n'y puet vieillir ou mourir* (*Quadrilogue*, v. 57), mais aussi d'un âge d'or paisible représenté par un couple de bergers en train de s'embrasser (*Quadrilogue*, v. 160–161) tempère la douleur du narrateur sans en empêcher l'expression. D'autant que juste après l'évocation très rapide du couple pastoral, ce sont les quatre dames qui sortent d'une tour. Immédiatement après intervient le changement métrique: du texte strophique, on passe au quatrain coué ou *rythmus caudatus continens* (3 octos. + 1 tétras.) (Gaggero 2016). Les

strophes initiales pouvaient rappeler le douzain d'Hélinand de Froidmont (aabaaab / bbabba), avec une rime supplémentaire (aabaaab / bbcbcb), leur allongement en seizains (aaabaaab / bbbcbbbc) permettant de passer insensiblement d'un système homométrique à un système hétérométrique rimant presqu'identiquement par groupe de trois vers (aaab bbcc ccc, etc) (fin de la dernière str. de 16 vers, suivie du début en rythme coué):

[Je vis ]  
Une pastoure et un pastour,  
Et de loing yssir d'une tour  
Quatre dames en noble atour ;  
Cela fist mon mal appaisier.  
(*Quadrilogue*, v. 162–164)

Une bergère et un berger, / Et de loin sortir d'une tour / Quatre dames noblement vêtues; / Cela apaisa ma douleur.

Quant ces dames choisy a l'œil,  
Un pou entr'oublay mon dœil,  
Dont j'ay trop plus que je ne sœil,  
Qui cessera  
Au fort quant a Amours plaira  
Ou Mort du tout l'abbregera ;  
Un de ces deux le m'ostera.  
(*Quadrilogue*, v. 165–171)

Quand je distinguai ces dames, / J'oubliai un peu mon malheur, / Qui me possède plus que de coutume / Et qui cessera / Enfin quand il plaira à Amour / ou que Mort l'abrégera; / L'un des deux m'en tirera.

Laëtitia Tabard a montré comment Chartier a pu jouer avec la strophe des «Vers de la mort» pour faire entendre d'autres plaintes: celle, bien sûr, contre la mort de la dame de l'amant de la «Complainte»<sup>4</sup> (texte en décasyllabes, daté comme la «Belle Dame Sans Merci» vers 1424?) mais aussi celle du narrateur dans le «Livre des quatre dames» (2018). Ici, Chartier l'associe librement au quatrain coué, une des formes métriques préférées des textes de débats aux XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles.<sup>5</sup> Le passage d'une forme à l'autre, qui n'est

nullement marquée dans certains manuscrits, ne change d'ailleurs pas le discours: le monologue du narrateur se déploie bien plus dans la seconde forme («Quadrilogue», v. 167–345) que dans la première («Quadrilogue», v. 121–136, soit un seizain).

Plainte du narrateur masculin, plaintes des quatre dames comme leur discussion se coulent donc dans le même moule principal du *rythmus caudatus continens*. Rentré à Paris, le narrateur tient sa promesse de leur trouver un juge en envoyant à celle qu'il aime l'ouvrage qu'il a tiré du débat:

Pourtant ce livre,  
Pour estre de charge delivre,  
A ma dame transmet et livre,  
Par qui je puis mourir ou vivre.  
[...]  
Maiz pour enqueste  
Faire du fait de quoy j'enqueste  
Et trouver voie plus honneste,  
Lui envoie ceste requeste  
Qu'escrite avoie:  
«A la plus belle que je voie,  
Ou j'ay en espargne ma joie  
Et mon cuer, quel part que je soie,  
Tousjours léesce,  
Vraie santé, longue jennesce,  
Et vers moy monstrar sa largesce  
Et vouloir d'oster ma destrece  
Tresdure et grande.»  
(«Quadrilogue», v. 3453–3455; 3460–3472)

Aussi ce livre, / Pour m'acquitter de ma charge, / Je le transmets et offre à ma dame, / Qui a pouvoir de mort et vie sur moi. / [...] / Mais pour faire ma demande / Sur un sujet qui m'intéresse / Et trouver un moyen plus convenable / Je lui envoie cette prière / Que j'avais déjà écrite: / «À la plus belle que je puisse voir, / Qui garde en réserve ma joie / Et mon cœur, où que je sois, / Qu'elle soit toujours en liesse, / En parfaite santé, en éternelle jeunesse, / Et puisse me montrer sa générosité / Et son désir de me libérer de ma détresse / Immense et profonde.»

Le discours direct adressé à la belle à partir du vers 3465 se poursuit jusqu'au tout dernier vers de l'œuvre (<Quadrilogue>, v. 3531).

Dans le <Companion> consacré à Alain Chartier en 2015, James Laidlaw loue la nouveauté d'une partie des discours féminins, mais commente sévèrement la construction encadrante par l'histoire d'amour du narrateur (p. 25):

The way in which their two speeches [de la première et de la quatrième dames] combine expressions of private grief with scathing attacks on the behaviour of the noble and knightly classes is both novel and highly effective. Less successful, however, is Chartier's decision to present the contrasting fates of the four ladies within the context of his own love-affair; the final section in praise of his lady is strangely incongruous, at least to modern ears.

Dans le même volume, Jean-Claude Mühlethaler (2015, p. 166) suggère toutefois une piste au public moderne pour comprendre à quelle autre tradition que celle des jugements de Machaut Chartier aurait pu emprunter pour imaginer cet appel final à sa propre dame. Pour lui, le poète suit la mode du jeu aristocratique des <Demandes d'amour>. De fait, dans ces pièces en prose ou en vers, il est demandé par une personne d'un sexe à une personne de l'autre sexe de trancher des questions amoureuses. Un simple exemple emprunté à un manuscrit qui contient également six œuvres de Chartier, dont le <Livre des quatre dames>: une dame a donné dix baisers à son ami; doit-il les prendre tous d'un coup ou petit à petit? Réponse de l'homme: petit à petit, car il ne faut pas dépenser tout son trésor en une fois.<sup>6</sup> Sans écarter cette piste,<sup>7</sup> il me semble que Chartier, pour élaborer son œuvre, renouvelle ici une autre tradition: celle du salut-complainte du XIII<sup>e</sup> siècle. De fait, les <Demandes> miment un jeu de questions-réponses orales, généralement très courtes, alors que le narrateur du <Livre des quatre dames> écrit une véritable lettre d'accompagnement pour son livre. Tandis que deux des six manuscrits illustrés de l'œuvre montrent la remise du livre (Dd, f. 62: et Df, f. 69), un troisième a fait le choix, iconographiquement plus original, de la remise d'une missive (Nn), mais tous trois s'accordent

sur le point d'insertion de l'image: juste au-dessus des vers cités plus haut,  
*A la plus belle...*



Image 2 : Karlsruhe, Badische Landesbibliothek 410 (fragment, XV<sup>e</sup>, Nn) : remise de la requête

Ces vers forment une *salutatio* en règle, cette première partie de toute lettre qui montre en quoi les *saluts* sont redevables pour leur nom même à la tradition épistolaire.<sup>8</sup> On pourra en comparer la syntaxe sans verbe principal avec celle de la dédicace, citée plus haut, du «Quadrilogue invectif». La différence tient ici au terme introducteur du vers 3463: *requeste*, «demande, sollicitation adressée à quelqu'un, en particulier en amour», et qui par métonymie peut désigner un «écrit qui comporte la demande». Cela peut expliquer pourquoi sept des huit manuscrits utilisés par James Laidlaw ne reprennent pas le quadrisyllabe du vers 3464 *Qu'escrite avoie*, présent dans son seul manuscrit de base (Dd). Dans le groupe 2 constitué de quatre témoins OaPcPhQl,<sup>9</sup> auquel s'adjoint ici Df du groupe 1,<sup>10</sup> ce vers court est omis, créant une anomalie métrique et, en tout cas, une rupture que l'on peut interpréter comme la marque du changement rhétorique entre récit du narrateur et pièce insérée. De leur côté, deux autres manuscrits du groupe 1, Db et Dc,<sup>11</sup> proposent pour les vers 3464–3465 respectivement: *Dieu la pourvoye / C'est la plus belle que je voye* («Que Dieu la protège / C'est la plus belle que je puisse voir») et *Comme a la moye / La tres plus belle que je voye* («Comme à ma dame, la plus belle que je puisse voir»), repoussant plus loin l'adresse directe à cette femme dans un montage expérimental qui a pu troubler. D'ailleurs un certain nombre des pièces du corpus ancien évoqué oscille justement entre complainte, une plainte adressée indirectement à la dame par crainte de lui déplaire, et salut, une prière qui lui est directement adressée. De l'une à l'autre se joue la difficulté de l'aveu. Ainsi en va-t-il dans le texte qui commence par une chanson en 4 strophes (inc. «Li dous penser ou je si sovent sui») avant de poursuivre en 170 vers de quatrains coués; hybride comme le «Livre des quatre dames», il hésite à plusieurs reprises entre adresses indirecte et directe (Lefèvre/Ulders 2016: «salut 4», p. 132–149).

Or les motifs topiques de ces pièces saturent le discours encadrant du narrateur, aussi bien à la fin qu'au début. Ainsi de la plainte initiale à Amour du narrateur désespéré:<sup>12</sup>

Si disoie: <Ha, Amours, Amours,  
Pourquoy me faiz tu vivre en plours  
Et passer tristement mes jours,  
Et tu donnes partout plaisir? [...]>  
(*salut 4*, str. 10, v. 121–124)

Aussi disais-je: <Ah, Amour, Amour, / Pourquoi me fais-tu passer ma vie à pleurer / Et vivre chaque jour dans la tristesse / Alors que partout tu donnes du plaisir?>

Il exprime à la fois la douleur mortelle qui l'habite et la peur de se découvrir à sa dame (*salut 4*, v. 165–200):<sup>13</sup>

Ce m'est assez bien, que pour elle  
J'aye du mal que mon cuer cele,  
Et que je l'ayme  
Sans plus par penser, en moy meisme,  
Et que seule dame la clayme  
Et en mes douleurs la reclaime,  
Quant autre chose  
Faire n'en puis, et que je n'ose  
Pas sans plus penser que desclose  
Lui soit l'ardeur que je tien close,  
Car se le dire  
Actraioit a soy l'escondire,  
Il n'y aroit plus de quoy rire ;  
Si me vault mieulx ce mal que pire  
Et un que deux.  
(*salut 4*, v. 186–200)

J'ai assez de bonheur, en souffrant / Pour elle en silence / Et en l'aimant / Seulement en pensée, en moi-même, / En la proclamant mon unique / Et en l'invoquant lorsque je souffre, / Puisque je ne peux / Autrement faire et que je n'ose / Pas même penser que révélé / Lui soit mon feu secret, / Car si parler /

Attirait un refus, / Il n'y aurait plus de quoi sourire; / Mon malheur actuel est donc préférable à pire / ou à plus grand.

Le message écrit, parce qu'il maintient une distance physique, autorise finalement l'aveu d'amour et occupe la place de l'amant-messager auprès de sa dame:<sup>14</sup>

Ce hardement  
J'ay pris a leur bon mandement,  
Car prié m'en ont grandement,  
Que je tien pour commandement  
Et suis tenu  
D'obeir ; si l'a couvenu.  
Ce message m'est advenu  
Et g'y suis volentiers venu  
C'est le retrait  
Ou je quier joie par long trait,  
Et doncques quant le cuer s'y trait,  
Les autres membres y atractait.  
Bien m'en vendra,  
Car lors que vostre main tendra  
Ce livre et lire y couvendra,  
Du message vous souvendra,  
Qui n'a plus rien,  
Si non ses douleurs, qui soit sien.  
Et pourtant il desire bien  
Que ce livre pour son grant bien  
Souvent peussiez  
Veyr, et que aussi bien leussiez  
En son cuer, par quoy vous sceussiez  
Quel pouoir dessuz lui eussiez  
Par droit acquis  
(*Quadrilogue*, v. 3496–3520)

Cette hardiesse / Je l'ai prise sur leur juste instruction / Car elles m'en ont instamment prié, / Considérant cela comme un commandement / Je suis tenu / D'obéir ; j'en ai convenu. / Vous envoyer ainsi un message / Est une occasion que j'ai saisie. / C'est la chambre secrète / Où je cherche joie en prenant mon temps, / Et donc lorsque le cœur se porte là, / Il y attire les autres membres. /

Il m'en viendra bien, / Car lorsque votre main tiendra / Ce livre et que vous devrez le lire, / Vous penserez au messager, / Qui ne possède plus rien / En propre, sinon ses douleurs. / Aussi désire-t-il fort / Que vous puissiez pour son bien / Souvent lire ce livre / Et voir aussi bien / En son cœur, de sorte que vous sachiez / Quel pouvoir vous avez sur lui / Acquis de plein droit.

Dans le salut évoqué («salut 4»), l'amant espérait que quelque action d'éclat (*bienfet*, v. 157) de sa part ferait connaître son amour à sa dame. Ici, c'est la rédaction même du débat en livre qui vaut comme accomplissement pour le narrateur et qui lui permet d'avouer son amour dans la lettre d'accompagnement, écrite bien avant – si l'on suit la leçon du manuscrit Dd avec son plus-que-parfait. De la plainte, on est bien passé à la lettre sentimentale, mais aussi du désespoir à un espoir renouvelé.<sup>15</sup> L'histoire amoureuse du narrateur entre ainsi en consonance avec les émotions des quatre dames et avec la perspective de leur transformation future.<sup>16</sup> Et ce d'autant mieux que le narrateur au fil du texte a révélé qu'il a aimé en vain pendant deux ans une femme qui a fini par choisir un de ses rivaux, tandis que lui s'est tourné depuis deux mois vers sa nouvelle aimée («Quadrilogue», v. 320–338). À la fin du texte, tenant compte peut-être du temps nécessaire à l'écriture du livre, le narrateur prétend désormais l'aimer depuis bientôt un an, soit le délai minimum selon lui pour pouvoir enfin surmonter sa crainte et se découvrir («Quadrilogue», v. 3396–3427). La troisième dame ne lui demandait-elle pas de trancher le débat en sa faveur, prétendant qu'incertaine du sort de son amant, elle était la plus malheureuse car la seule à n'avoir aucun avenir alors que, disait-elle, la quatrième pourrait 'faire' un nouvel ami immédiatement, la veuve au bout d'un an et que la seconde dont l'ami était prisonnier, avait encore de quoi espérer.

### 3. L'auteur et son engagement vs l'anonymat du narrateur

L'identité de la femme juge n'est pas dévoilée, alors que les juges sollicités par les débats sont généralement des dédicataires réels: Louis d'Orléans

pour le «Débat de deux amants», Jean de Werchin pour le «Livre des trois jugements» et le «Dit de Poissy» de Christine de Pizan. Alain Chartier lui-même choisit Jean de Grailli, comte de Foix pour trancher entre les deux «Fortunés d'amour» (daté vers 1412). L'anonymat s'explique ici, bien sûr, par la discréction nécessaire en matière amoureuse: la dame est aussi celle que le narrateur dit aimer.<sup>17</sup> Mais c'est l'ensemble des personnages du texte qui subit un procès d'anonymisation, et le nom de la bataille, Azincourt (25 octobre 1415), qui est gommé. Seul un intitulé du ms. BnF fr. 1131 (Pc, mi XV<sup>e</sup>) le laissera apparaître: *Cy commence le livre des quatre dames dont les maris furent a la bataille d'Agincourt* (f. 1r). Encore cette qualité de mari est-elle une invention de la réception puisque le terme est absent du texte. Pourtant, un certain nombre d'indices sont semés à propos des deux premières dames qui permettent à une critique presqu'unanime de proposer pour la veuve l'épouse du connétable de France, Charles d'Albret,<sup>18</sup> et pour l'amie du noble prisonnier, Bonne d'Armagnac, seconde épouse de Charles d'Orléans. Vraies ou non, ces identifications prouvent en tout cas que l'œuvre est construite pour susciter de la part du lectorat d'aujourd'hui comme d'hier l'envie de trouver des personnes réelles derrière les personnages évoqués. Entre évidence et énigme, le «Livre des quatre dames» se prête aux interprétations d'une communauté.<sup>19</sup>

Quant au narrateur, peut-on voir en lui une figure de l'auteur réel, comme on le fit et le fait encore si souvent? On le sait, la chronologie des œuvres d'Alain Chartier repose en grande partie sur l'histoire amoureuse de la *persona* construite au fil des textes par et pour le narrateur. Je résume les éléments de la construction que j'ai tenté de remettre en perspective, sinon en cause, ailleurs (Lefèvre 2013):

- Dans le «Lai de Plaisance» comme dans le «Débat des deux fortunés d'amour», le narrateur n'a pas de dame.
- Dans le «Livre des quatre dames», comme on l'a vu, il parle d'une histoire d'amour malheureuse qui a duré deux ans.

- Dans la «Complainte» déjà évoquée, il se lamente sur la mort de sa dame ; le même chagrin ouvre la narration de la «Belle Dame sans merci», qui parle en outre d'une influence funeste des faux amants remontant dix ans en arrière.

Or comme cette dernière pièce, capitale dans la longue réception de l'auteur, a été datée de 1424, alors les premières pièces sont censées remonter à avant 1414, le «Livre des quatre dames» à 1416, après Azincourt et avant la fuite hors de Paris en 1418 avec le dauphin.

Ce qui me frappe dans la posture de *l'acteur* chez Chartier, c'est son refus d'un certain statut auctorial, à partir du moment surtout où il parle en amoureux. Il y a là une singularité dont sa postérité n'a pas vraiment hérité et sur ce point, je suis en désaccord avec Emma Cayley (2014). Ainsi le «Débat des deux fortunés d'amour», où le narrateur n'est qu'un témoin *embusché*, est bien signé; même si c'est par quatre vers en décalage métrique avec le texte en *rythmus caudatus continens*, ce quatrain est présent dans presque tous les témoins, au nombre de 27:

Si l'ay escript de pensee ententive.  
Pour ce supplie,  
Se je n'ay bien ceste chose acomplie  
Et des raisons des deux partis empie,  
Qui mieulx sçaira, le demourant supplie.  
(«Débat des deux fortunés d'amour», p. 195, v. 1238–1242)

J'ai donc rédigé le débat avec attention. / Aussi je supplie, / Au cas où je ne l'aurais pas parfaitement accompli / Et composé des arguments des deux partis, / Que qui mieux saura faire y supplée.

Ce livret voulut ditter et faire escrire,  
Pour passer temps sans courage vilain,  
Un simple clerc que l'en appelle Alain  
Qui parle ainsi d'amours par ouïr dire.  
(«Débat des deux fortunés d'amour», p. 195, v. 1243–1246)

Ce livret est l'œuvre qu'a rédigée, / À titre de passetemps, sans aucune mauvaise intention, / Un simple clerc du nom d'Alain, / Qui ne parle d'amour que par ouï-dire.

La «Belle Dame sans merci» n'est signée, elle aussi, que de manière à la fois indirecte et différée. C'est à la fin de l'«Excusacion aux dames», texte en huitains d'octosyllabes, une des premières pièces d'un débat qui va se poursuivre d'œuvre en œuvre et d'auteur en auteur, que le narrateur finit par endosser sa responsabilité d'auteur dans un autre quatrain, cette fois à la première et non plus à la troisième personne:

Vostre humble serviteur Alain  
Que Beaulté print pieça a l'aim  
Du trait d'uns tresdoux riāns yeulx,  
Dont il languist, actendant mieulx.  
(«Excusacion aux dames», v. 241–244)

Votre humble serviteur Alain, / Que Beauté pris il y a longtemps à l'hameçon / D'un regard lancé par des yeux doux et riants, / Blessure dont il souffre, dans l'attente d'un sort meilleur.

Quelques vers plus tôt (vers 216), il prétendait encore n'être que *l'escrivain* du livre incriminé, soit son rédacteur, son copiste et non son créateur, à la manière donc du *simple clerc* du «Débat des deux fortunés d'amour». D'ailleurs en signant l'«Excusacion» en amoureux malheureux mais patient,<sup>20</sup> soit en homme respectueux des femmes et des plus hautes valeurs, Alain prend forcément ses distances avec le narrateur de la «Belle Dame sans merci» qui prétendait ne plus vouloir aimer après la mort de sa dame, tout comme le prétend la veuve du «Livre des quatre dames».

Quant à cette dernière œuvre, seuls quatre manuscrits l'attribuent en toutes lettres à Alain Chartier (Laidlaw 1974, p. 196). Trois le font par une rubrique:

*Cy commence le livre des quatre dames Compilé par maistre Alain Charretier secretaire du roy* (BnF fr. 1727, f. 48v, milieu du XV<sup>e</sup> s., Pe)

*Cy aprés s'ensuit le livre des quatre dames M. A. Charretier* (Milan, Bibl. Trivulziana 971, f. 17, XV<sup>e</sup> s., Qo)

*Explicit le debat des quatre dames fait par maistre Alain Charretier secretaire du roy nostre sire* (Vienne, Nat. Bibl. 2619, f. 118v, milieu du XV<sup>e</sup> s., Qr)

Le quatrième, de façon plus subtile, par l'ajout d'un quatrain d'une autre main sur un folio en vis-à-vis des derniers vers (Londres, BL Add. 21247, Df, f. 70v/71, v. 3528–3531):

Et s'ay emprise  
Trop haulte ou trop fole entreprise  
De moy mectre en vostre servise,  
Faictes du vostre a vostre guise

Et si je me suis lancé / Dans une trop téméraire ou ambitieuse entreprise / En me mettant à votre service, / Faites de votre serviteur à votre guise.

Car piecza l'ain  
Pour ce, Belle, que prins a l'ain  
Avez le cuer du pouvre Allain,  
Ou il n'entre pencer villain.

Car depuis longtemps je m'y soumets amoureusement / Puisque, Belle, vous avez pris à votre hameçon / Le cœur du pauvre Alain, / Où ne pénètre aucune pensée vilaine.

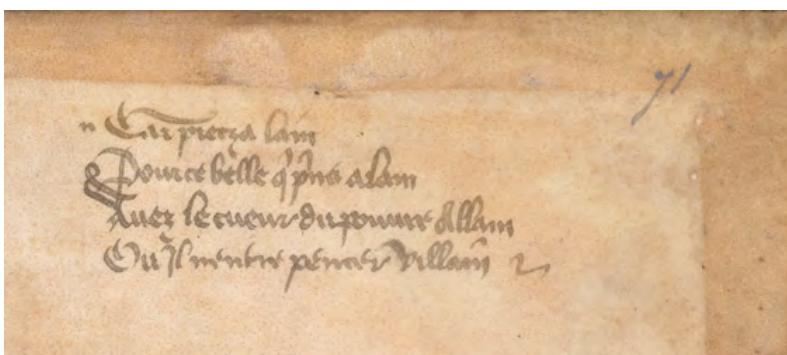
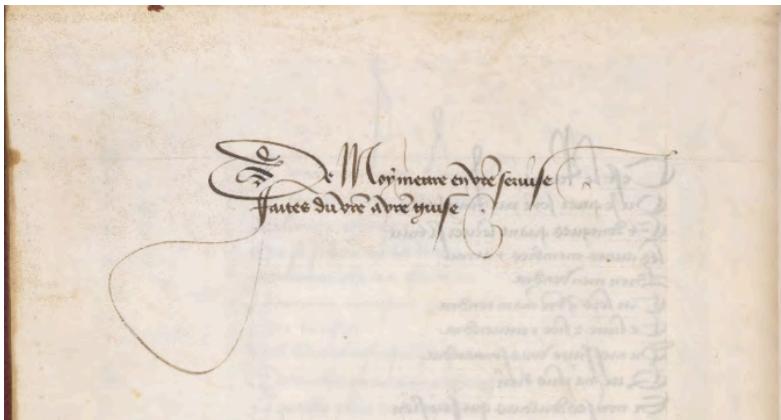


Image 3 : Londres, BL Add. 21247, début XV<sup>e</sup> s. (Df), f. 70v-71 : la signature décalée

Ce volume Df fait partie du groupe des six témoins monotextuels qui font donc coïncider le «Livre des quatre dames» avec un objet physique. Il est presque jumeau du ms. Dd (Arsenal 2940, base de l'édition). James Laidlaw a fait l'hypothèse qu'ils auraient pu être réalisés du vivant de Chartier, avant 1430, sans aller jusqu'à croire qu'ils auraient pu être faits sous sa supervision.<sup>21</sup> Témoins parmi les plus précoces, sont-ils mieux informés? Et quel statut donner à ces quatre vers qui se modèlent sur le quatrain coué du «Livre des quatre dames» et vont jusqu'à se rattacher syntaxiquement à son

dernier vers: ajout apocryphe et ingénieux d'un copiste ou signature authentique de Chartier, mais qui, ailleurs, se serait détachée et égarée? Dans tous les cas, ma démonstration resterait valide: si Alain finit par signer, même une œuvre d'inspiration amoureuse, ce ne pourrait être que de façon décalée, au risque de sa perte; et si la signature est inventée par un autre, elle l'aura été en reprenant à la 1ère personne la rime équivoque (*a l'ain-Alain*) et donc en comprenant le jeu des postures du poète puisque l'ajout aurait parfaitement pu trouver place sur la même page que la fin de l'œuvre, plutôt que sur la page suivante.

#### **Post-scriptum: la devise et le messager**

Dans ces deux volumes, et plus particulièrement dans celui de la British Library, un second indice pointe vers la personne du poète. Le petit personnage à cheval (sans équivalent dans le texte), qui apparaît derrière *l'acteur* au début de sa promenade *tout seulet* (vers 7), porte sur sa manche une devise, à la fois image d'une fenêtre grillagée d'où pend une corde et trois mots *Au povre prisonnier*. On retrouve ces deux éléments au-dessus de la porte de la tour d'où pourrait sortir le promeneur à pied.



Image 4 : Londres, BL, Add. 21247, f. 1, XV<sup>e</sup>, (Df), manuscrit probable d'Anne de La-val : le narrateur et son suiveur à la devise.

Les trois mots ouvrent un rondeau de prière amoureuse de Chartier:

Au povre prisonnier, ma dame,  
Donnez l'aumosne de liece.  
J'ay du tout, en ceste destraisse  
Despendu mon plaisir, par m'ame.  
(rondeau III, refrain)<sup>22</sup>

Au pauvre prisonnier, madame, / Donnez l'aumône de liesse. / J'ai dépensé,  
en cette détresse / Où vous me voyez, tout mon plaisir, par mon âme.

Dans le manuscrit de Londres, c'est ce même petit personnage à la devise qui apporte le livre à la dame.



Image 5 : Londres, BL, Add. 21247, f. 69 : la remise du livre



Détail de l'image 5

Là où l'on pourrait voir la simple représentation d'un messager, délégué par le narrateur amoureux, Ursula Peters préfère voir une figure d'auteur<sup>23</sup> qui entre dans la typologie des images de dédicace (2008, p. 182–184). Dans l'image liminaire, les deux représentations sont liées par la même devise, en dépit de leur différence de taille. Que l'auteur puisse ainsi être minoré iconographiquement au regard de *l'acteur* conforte la lecture que j'ai proposée.<sup>24</sup>

## Notes

- <sup>1</sup> Cette carrière a peut-être commencé dès 1413 mais le premier document signé conservé date de 1417.
- <sup>2</sup> Ces sigles sont ceux qu'a choisis James Laidlaw dans son édition de 1974: Qn (aujourd'hui New Haven, Beinecke Library, 1216, exemplaire probable d'Antoinette de Maignelais, maîtresse de Charles VII puis du duc de Bretagne, François II); Db (Paris, BnF fr. 2234, XV<sup>e</sup>); Ql (Saint Pétersbourg, BN de Russie, Fr. F. v. XIV 7, XV<sup>e</sup>). Sur le premier volume, voir Wijsman 2020. Il date le ms. vers 1455–1458 et rappelle que son illustration a été attribuée au Maître de Dunois qui travailla à Paris des années 1440 aux années 1460.
- <sup>3</sup> Ces douze strophes ou 164 vers se répartissent ainsi entre douzains et seizains: 12, 12, 16, 12, 12, 16, 12, 16, 16, 16, 12, 16.
- <sup>4</sup> La «Complainte» associe encore douzains et seizains, mais les strophes sont cette fois décasyllabiques, quoiqu'elles adoptent le schéma rimique de la strophe hélinandienne.
- <sup>5</sup> Voir la liste qu'en donne Gaggero (2016, p. 68): «Jugement du roi de Bohême» de Guillaume de Machaut; «Debat de deux amants», «Livre des trois jugements», «Dit de Poissy» de Christine de Pizan; «Débat des deux fortunés d'amour» de Chartier, à quoi il ajoute le texte moins connu mais un peu à part de «La Lande dorée» d'un certain Vicomte d'Aunoy.
- <sup>6</sup> «Demandes d'amour» en prose du ms. Oc, f. 142–146v. Ce ms. porte le sigle C chez M. Felberg-Levitt (voir *infra*); la demande résumée est son n°124, groupe 2, p. 246. Le texte du XIV<sup>e</sup> de la «Lande dorée» apporte des éléments à la discussion puisqu'il se situe au carrefour d'une demande d'amour: la jeune damoiselle rencontrée par un noble chasseur voudrait savoir avant de répondre à sa requête amoureuse s'il y a plus de douceur ou de douleur à aimer, et d'un débat: elle veut que la question soit tranchée par un tiers, un certain marquis, homme d'expérience. Elle donne donc rendez-vous dans un an au chasseur pour lui donner réponse.
- <sup>7</sup> Dans sa belle édition, Margaret Felberg-Levitt rappelle combien cette tradition a pu influencer des œuvres de plus longue haleine et, spécifiquement, les débats de Machaut ou Christine de Pizan. Quant à Chartier, la publication de ses œuvres en 1489 par Pierre Le Caron enrôle sous son nom 45 «Demandes et responces d'amours» (Levitt 1995, p. 15, 81–84).
- <sup>8</sup> Je me permets de renvoyer à l'introduction de l'édition et traduction de ce corpus, paru sous le titre «Lettres d'amour du Moyen Âge. Les Saluts et complaintes» (Lefèvre/Uulders 2016).

- 9 Oa, milieu XV<sup>e</sup>; Pc, milieu XV<sup>e</sup>; Ph, XV<sup>e</sup>; Ql, XV<sup>e</sup>.
- 10 Mais aussi Qn (f 38rb), connu de J. Laidlaw mais alors inaccessible dans une collection particulière; Pj (f. 173r), manuscrit de Marie de Clèves. Et encore De (f. 43r), mais avec un intitulé entre le vers 3465 et 3466 qui révèle l'intelligence de la lettre, même en l'absence du vers 3464: *Lettres missoires* (lettres adressées à un correspondant), tout comme le fait l'enluminure dans le fragment Nn.
- 11 Db, XV<sup>e</sup>; Dc, XV<sup>e</sup>.
- 12 On pourra comparer par ex. avec les saluts 1, 6, 28, 29, 30 de l'éd. citée.
- 13 Voir, entre autres, les saluts 1, 4, 15, 17.
- 14 Voir l'introduction dans Lefèvre/Uulders 2016, p. 35–38, 55–58. Au vers 3504, Alain Chartier use du mot *retrait* à la rime. La métaphore qui désigne le texte comme un lieu de refuge rencontre l'idée de l'aveu écrit comme en retrait par rapport à un aveu de bouche à bouche, en présence. On rapprochera ce passage du moment où le «gras» chevalier du «Débat des deux fortunés d'amour» décrit Amour en maître d'école (éd. Laidlaw 1974, v. 319–325): *Or veult l'amant faire dits et ballades, / Lettres closes, secrètes ambaxades ; / Et se retrait / Et s'enfermē en chambre ou en retrait / Pour escrire plus a l'aise et a trait, / Et met une heure a faire un tout seul trait / De lettre close* («Alors l'amant veut faire dits et ballades, lettres closes, ambassades secrètes. Il se retire et s'enferme dans une chambre ou un cabinet pour écrire plus à son aise et posément et met une heure à écrire une seule ligne de lettre»).
- 15 Cela expliquerait le titre subsidiaire donné à l'œuvre par trois manuscrits tardifs et liés (Da, Qh et Qk): «Le Joyeux de Espoir» («Le Joyeux par Espoir», cf. Laidlaw 1974, p. 196).
- 16 Sur ce sujet, Daisy Delogu écrit (2015, p. 124–128, ici p. 128): «Finally, the narrator transforms the words and emotions of the four women into a text that constitutes a form of love service to his own lady, thereby making the women's debate serve his own amorous ambitions. Thus, the anger experienced and expressed by the women of the LQD is not presented as inappropriate or unjustified, yet nor is it taken seriously in terms of its content.» Je suis en plein accord avec elle, à l'exclusion de sa toute dernière proposition conclusive. Le débat présenté par le narrateur à sa dame n'est pas accessoire; il n'a de valeur que s'il est pris au sérieux.
- 17 Tania Van Hemelryck et d'autres se demandent si le «juge de paix» de ce débat ne pourrait pas être une femme de pouvoir: Yolande d'Aragon, belle-mère du dauphin Charles, ou plutôt la mère de ce dernier: Isabeau de Bavière.

- [18] Cependant son épouse, Marie de Sully, est morte en 1410 et le connétable ne s'est pas remarié. Voir Courroux (2019, p. 232).
- [19] Au contraire, l'*«Epistre de prison de vie humaine»* de Christine de Pizan (janvier 1418) prétend d'abord et nommément consoler Marie de Berry et sa fille pour la mort du mari de la seconde et la capture du mari et d'un fils de la première, père et frère de la seconde. Voir Blumenfeld-Kosinski (2002).
- [20] Sur cette signature, je me permets de renvoyer à mon article (2017), part. p. 30–31.
- [21] Le manuscrit de Londres porte les armes de la famille de Montmorency-Laval (f. 1r: d'or à la croix de gueules chargée de cinq coquilles d'argent et cantonnée de seize alérions d'azur). Il appartient peut-être à Anne de Laval (1385–1466), fille de Guy XII de Laval et épouse depuis 1405 de Jean de Montfort qui prit le nom de Guy XIII (†1415 à Rhodes). On a proposé pour ses enluminures le Maître du Walters 221, un artiste travaillant à Rennes autour de 1430–1450 (voir Booton 2010, p. 56–57 où on est renvoyé aux travaux d'Eberhardt König). Le manuscrit de l'Arsenal possède des armes dont C. Serchuk affirme qu'elles n'ont pas été identifiées (2015, p. 99, note 49). La base Bibale de l'IRHT indique pourtant une autre famille bretonne pour cet écu écartelé au f. 1: de la Chapelle de Molac (en 1: de gueules à la fasce d'hermine), de Pontrouaud (en 2: d'azur à la croix nillée d'argent ombrée d'or), de Beaurepaire (en 3: d'or à neuf mâcles d'azur) et de Fresnay? (au 4: de vair plain). Sur chacune des cinq enluminures, le cadre de l'image est décoré de nœuds de tissu sombre et dans la marge basse on trouve ce qui doit être une genette (Dd, f. 1, online: <https://images.bnf.fr/#/detail/907540/2>). Le même animal se retrouve aussi au sein même de l'image du f. 62, tenu par une laisse à nœuds par la dame à qui l'on remet le livre (online: <https://images.bnf.fr/#/detail/836684/3>). Si cette genette se réfère comme dans d'autres manuscrits de cette époque à un prénom, on pourrait songer à Jean de la Chapelle de Molac, chambellan des ducs de Bretagne Jean V, François I<sup>er</sup> et Pierre II, et qui épousa Marguerite de Malestroit. Dom Morice dans ses *«Mémoires pour servir de preuves à l'histoire ecclésiastique et civile de Bretagne»* (col. 1262) donne cet extrait des comptes du trésorier du duc de Bretagne pour le 8 octobre 1434: «à Mes. Robert d'Espinay Grand Maistre d'Hostel, & Messire Pierre Eder, à chacun deux ou trois aulnes d'escarlate pour faire robes, pour avoir travaillé à l'appointement des mariages de Mademoiselle Anne de Laval avec le fils du Sire de Malestroit & du Sire de Moulac avec la fille du dit Sire de Malestroit.» Seul le second projet se réalisa, tandis qu'Anne de Laval n'épousa aucun des frères de Marguerite et resta veuve jusqu'à sa mort. Mais il est intéressant

pour nos manuscrits jumeaux de voir apparaître ce double projet de mariage entre les mêmes familles bretonnes que celles qu'identifient leurs écus armoriés.

- [22] Ce rondeau III est conservé par quatre manuscrits seulement: Nj (milieu du XV<sup>e</sup>, f. 61; sans le «Livre des quatre dames» mais avec le «Débat des deux fortunés d'amour»); Qd (f. 100v, idem, base de Laidlaw); Tc (XV<sup>e</sup>, f. 174, ms. lyrique); Td (f. 100v, ms. lyrique).
- [23] Arthur Piaget a très tôt (1913, p. 155–162) proposé de voir dans ces trois mots, tirés d'un des 23 rondeaux de Chartier, la devise amoureuse du poète et de considérer dans la petite figure du manuscrit de Londres une figure du poète (qui se trouverait donc dédoublé dans l'image, puisque A. Piaget voit aussi le poète dans le personnage qui le précède). Une «Complainte du prisonnier d'amours» résulte de l'assemblage de 14 rondeaux de Chartier; on la trouve dans le «Jardin de Plaisance et Fleur de rhétorique», à la suite du «Débat de deux fortunés d'amour» (f. 161), puis dans une édition à part parue à Lyon, vers 1540 (seul exemplaire connu: BnF Rothschild 3174). Ignorante d'une partie de ce dossier, C. Serchuk paraît buter sur le problème.
- [24] Dans le manuscrit jumeau, alors que la scène initiale reprend les mêmes éléments emblématiques, la scène finale change. C'est un personnage de taille normale, vêtu toutefois d'une couleur différente de celle du narrateur à l'ouverture, qui offre le livre (Peters 2008, p. 185). La couverture de l'édition de poche des «Poèmes» d'Alain Chartier par James Laidlaw (1988) donne cette scène. On la trouvera aussi dans la Banque d'images de la BnF en suivant le lien donné à la note 21. Dans d'autres manuscrits, on constatera que l'image, au contraire du volume londonien, insiste sur le statut clérical et auctorial de *l'acteur* (ms. de New Haven, Paris BnF fr. 1507, fr. 2235 par exemple).

## Bibliographie

### Manuscrits

Paris, BnF Rothschild 3174

Da Paris, BnF fr. 1507

Db Paris, BnF fr. 2234

Dc Paris, BnF fr. 2235

Dd Paris, Arsenal 2940

De Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 354 (numérisé [en ligne](#)).

Df Londres, British Library, Add. 21247

Nj Grenoble, BM 874

- Nn Karlsruhe, Badische Landesbibliothek 410, fragment (numérisé [en ligne](#))  
Oa Paris, Bnf fr. 1127  
Oc Paris, BnF fr. 1130  
Pc Paris, BnF fr. 1131  
Pe Paris, BnF fr. 1727  
Ph Paris, BnF fr. 19139  
Pj Paris, BnF fr. 20026 (numérisé sur [Gallica](#))  
Qd Toulouse, BM 826 (numérisé [en ligne](#))  
Qh Kobenhavn, KB, NKS 1768 2°  
Qk Den Haag, KB, KW 71 E 49  
Ql Saint Pétersbourg, Bibliothèque Nationale de Russie, Fr. F. v. XIV 7  
Qn New Haven, Beinecke Library, 1216 (numérisé [en ligne](#))  
Qo Milano, Biblioteca Trivulziana 971  
Qr Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 2619  
Tc Lyon, BM 1235  
Td Berlin, chansonnier de Rohan  
Dom Morice: Mémoires pour servir de preuves à l'histoire ecclésiastique et civile de Bretagne, Paris, BnF, Arsenal, FOL-H-2074 (2), 1742–1746, t. II (numérisé sur [Gallica](#)).

### Sources primaires

- Alain Chartier: Le Quadrilogue invectif, éd. Florence Bouchet, Paris 2011 (CFMA 168).
- Alain Chartier: Le Quadrilogue invectif, traduction en français moderne de F. Bouchet, Paris 2002 (Traductions des CFMA 61).
- Alain Chartier: The Poetical Works, éd. James C. Laidlaw, Cambridge 1974.
- Poèmes, par Alain Chartier. Textes établis et présentés par James Laidlaw, Paris 1988.
- Lettres d'amour du Moyen Âge. Les Saluts et complaintes, éd. et trad. sous la dir. de Sylvie Lefèvre et Hedzer Ulders, Paris 2016 (Lettres gothiques).
- Alain Chartier: Les Demandes d'amour, éd. Margaret Felberg Levitt, Montréal 1995 (Inedita & rara 10).

### Sources secondaires

- Blumenfeld-Kosinski, Renate: Two Responses to Agincourt: Alain Chartier's 'Livre des Quatre Dames' and Christine de Pizan's 'Epistre de la Prison de Vie Humaine', in: Kennedy, Angus J. [et al.] (éd.): Contexts and Continuities. Proceedings of the IVth International Colloquium on Christine de Pizan (Glasgow 21–27

- July 2000). Published in Honour of Liliane Dulac, Glasgow 2002, t. 1 (Glasgow University Medieval French Texts and Studies 1), p. 75–85.
- Bouchet, Florence [et al.] (éd.): *Le Pouvoir des lettres sous le règne de Charles VII (1422–1461)*, Paris 2020 (Bibliothèque du XV<sup>e</sup> siècle 87).
- Booton, Diane E.: *Manuscripts, Market and the Transition to Print in Late Medieval Brittany*, Farnham 2010.
- de Buzon, Christine/Clément, Michèle : *Œuvres et collection : L'emploi du mot œuvres dans un titre français avant 1560 et l'impression des Œuvres d'un auteur avant 1560 en France*, in: *Réforme, Humanisme, Renaissance* 74 (2012), p. 135–160.
- Cayley, Emma: *Je ne suis que l'escrivain*: la figure de l'auteur dans les débats poétiques au Moyen Âge, in: Meizoz, Jérôme [et al.] (éd.): *Posture d'auteurs: du Moyen Âge à la modernité. Actes du colloque tenu les 20 et 21 juin 2013 à Lausanne, 2014* (Fabula. Les colloques, [online](#)).
- Courroux, Pierre: *Charles d'Albret. Le connétable d'Azincourt*, Bordeaux 2019.
- Delogu, Daisy: Le «Livre des quatre dames» d'Alain Chartier: complaintes amoureuses, critiques sociales, in: *Le moyen français* 48 (2001), p. 7–21
- Delogu, Daisy [et al.] (éd.): *A Companion to Alain Chartier (c. 1385–1430), Father of French Eloquence*, Leiden/Boston 2015 (Brill's Companions to the Christian Tradition 56).
- Delogu, Daisy: *Performance and Polemic: Gender and Emotions in the Works of Alain Chartier*, in: Delogu [et al.] 2015, p. 121–140.
- Gaggero, Massimiliano: *Per una storia romanza del rythmus caudatus continens. Testi e manoscritti dell'area galloromanza*, Milan 2016.
- Laidlaw, James: *Alain Chartier: A Historical and Biographical Overview*, in: Delogu [et al.] 2015, p. 15–32.
- Lefèvre, Sylvie: «Le cachet de la poste faisant foi». «La belle dame sans mercy» et sa datation au miroir des lettres de réception et de leur lecture, in: *Romania* 131 (2013), p. 83–99.
- Lefèvre, Sylvie: *Amour pêcheur*, in: Härmä, Juhani/Suomela-Härmä, Elina (éd.): *Aimer, haïr, menacer, flatter... en moyen français*, Paris 2017 (Bibliothèque du XV<sup>e</sup> siècle 83), p. 27–40.
- Mühlthaler, Jean-Claude: *Alain Chartier, Political Writer*, in: Delogu [et al.] 2015, p. 163–180.
- Peters, Ursula: *Das Ich im Bild: die Figur des Autors in volksprachigen Bilderhandschriften des 13. bis 16. Jahrhunderts*, Köln 2008.
- Piaget, Arthur: La «Complainte du prisonnier d'amours», in: *Mélanges Émile Picot*, Paris 1913, t. 2, p. 155–162.
- Serchuk, Camille: *The Illuminated Manuscripts of the Works of Alain Chartier*, in: Delogu [et al.] 2015, p. 72–118.

- Tabard, Laëtitia : Alain Chartier et le débat poétique sous Charles VII: une politisation du genre?, in: Bouchet [et al.] 2020, p. 25–42.
- Van Hemelryck, Tania: Le «Livre des quatre dames» d'Alain Chartier. Un plaidoyer pacifique, in: Romania 124 (2006), p. 520–533.
- Wijsman, Hanno: Poésie, politique et emblématique dans un manuscrit enluminé. Le recueil Chartier d'Antoinette de Maignelais, maîtresse de Charles VII, in: Bouchet [et al.] 2020, p. 89–107.

**Adresse de l'autrice:**

Sylvie Lefèvre  
Professeur Sorbonne Université  
EA 4349 EETM  
E-Mail: [sylvielefevre1161@gmail.com](mailto:sylvielefevre1161@gmail.com)



*Laëtitia Tabard*

## Des allégories au chevet de l'auteur: «Le Livre de l'Esperance» d'Alain Chartier

*Abstract.* This article proposes to put into perspective the contribution of Alain Chartier to the format of the allegorical first-person narration, by taking into account the representation of allegorical creation in «Le Livre de l'Esperance», the author's latest work: «The Book of Hope», which had a decisive influence on later poets, seems in fact to constitute an analysis, and perhaps a criticism, of the subjective dimension of allegorical figures. Opposing two modes of allegorical figuration, one finding its principle in the imagination tormented by Melancholy and generating negative creatures, the other in memory, opened by Understanding, which allows the appearance of theological virtues, Chartier's work raises the question of the legitimacy of allegorical writing and its capacity to establish authority.

De l'immense célébrité d'Alain Chartier à la fin du Moyen Âge ne subsiste guère dans l'histoire littéraire qu'une anecdote, inventée par Jean Bouchet (Walravens 1971, p. 54–58), selon laquelle l'auteur endormi aurait reçu un baiser de la dauphine Marguerite d'Écosse. Devant l'étonnement de la cour, la princesse aurait répondu *je n'ay pas baisé l'homme, mais la precieuse bouche, de laquelle sont yssus et sortis tant de bons mots, et vertueuses parolles* («je n'ai pas embrassé l'homme, mais la précieuse bouche d'où sont sortis tant de bons mots et de vertueuses paroles»). Pour expliquer cette déclaration, Jean Bouchet n'invoque pas le rayonnement de la poésie courtoise de Chartier, mais celui du «Quadrilogue invectif», auquel il préfère finalement ce qu'il appelle son *oeuvre plus excellent*: «Le Livre de l'Esperance». Dernier écrit de Chartier, ce livre apparaît ainsi comme l'expression la plus aboutie de l'idéal poétique et intellectuel que l'auteur lègue à

ses successeurs, ceux que l'histoire littéraire a nommé les Grands Rhétori-queurs, pour lesquels il incarne le maître, le «père» de l'éloquence fran-çaise.

Dans ses débats poétiques et politiques, Chartier recourt plutôt à des personnages-types, comme la Dame ou l'Amant, ou à la personnification des États dans le «Quadrilogue invectif», même si l'allégorie de France est au cœur de l'œuvre. En revanche, «Le Livre de l'Esperance», composé en 1428, est avant tout une narration allégorique. L'auteur s'y met en scène, désespéré par les malheurs publics, à un moment où de fait Chartier a suivi Charles VII dans sa fuite et connaît les années les plus noires de la guerre de Cent Ans. Plongé dans l'abattement par Mélancolie, aux prises avec Dé-fiance, Indignation et Désespérance, l'*Acteur* voit son entendement, ré-veillé par Nature, consolé par Foi et Espérance, vertus qui déploient dans le dialogue toute leur éloquence pour lui permettre de reconquérir sa raison et de recouvrer sa fermeté face à l'adversité. La dernière vertu, Charité, n'apparaît pas dans l'œuvre, demeurée inachevée. On reconnaît là le modèle de la «Consolation de Philosophie» de Boèce, dont Chartier reprend également la forme prosimétrique<sup>1</sup>.

Cette œuvre de portée politique, philosophique et religieuse, a fait date; sa dimension fondatrice pour la diffusion du format européen du récit al-légorique à la première personne est attestée par l'abondance des témoins de sa transmission, de ses illustrations, imitations et traductions<sup>2</sup>. Réguli-ièrement cité dans les listes d'auteurs de référence dès le XV<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>, Char-tier a été en effet un modèle pour les ambitieux poèmes allégoriques des orateurs français, qui le citent comme une autorité<sup>4</sup>: selon la formule de Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Chartier «met en place un nouveau para-digme»<sup>5</sup>. Dans son étude de l'influence européenne de l'auteur, Ashby Kinch remarque en particulier combien l'histoire littéraire, française mais aussi anglaise, l'intègre à la liste des auteurs majeurs, et cite notamment John Bale, en 1561, qui y voit un modèle français de l'élégance du style en

langue vernaculaire, avec ce triple parallèle: *apud Italos Dantes, apud Gallos Alanus, et apud Anglos Chaucerus* (Kinch 2015, p. 279: «chez les Italiens Dante, chez les Français Alain, et chez les Anglais Chaucer»).

On peut donc s'étonner que les études consacrées au développement de l'allégorie narrative à la première personne<sup>6</sup> ne prennent pas toujours acte de cette place particulière occupée par l'auteur du «Livre de l'Esperance», alors même que cette dernière œuvre de Chartier attire précisément l'attention sur les mécanismes de la création allégorique<sup>7</sup>. Les figures personnifiées des Vices et des Vertus n'apparaissent pas en effet comme des rencontres du «je» dans le cadre d'un songe, comme par exemple dans les formes du voyage ou du pèlerinage allégorique, mais comme des émanations de l'*Acteur*, dans une mise en scène qui constitue aussi une explication des rapports complexes unissant l'auteur à ces figures sortant, littéralement, de son esprit. Les allégories sont convoquées, comme dans l'œuvre de Boèce, pour reconstruire l'autorité d'un être qui semble, au seuil du livre, incapable d'assumer un statut d'auteur. Plongé dans la léthargie et le silence en raison des coups du sort, le «je» se présente d'abord comme un auteur en crise, qui doit renoncer à son art passé; de cette fracture intime témoignent à la fois les instances multiples de représentation du narrateur et la forme discontinue du prosimètre, tendue entre prose et vers. Mais cette division intérieure est accentuée chez Chartier par le développement des discours d'allégories négatives, qui matérialisent les pensées néfastes de l'auteur; alors que chez Boèce les muses de la poésie élégiaque sont congédiées par Philosophie, elles ont droit de cité dans le «Livre de l'Esperance», et se donnent explicitement comme des émanations du poète. Plus surprenant encore, ces muses négatives de Chartier déploient des discours qui se révèlent très proches de certains passages des œuvres de l'auteur, et c'est là un aspect quelque peu déroutant, relevé en particulier par Jean-Claude Mülhethaler (2007) et Daisy Delogu (2017, notamment p. 179–180). «Le Livre de l'Esperance» relève en quelque sorte d'une forme d'autocritique ou d'auto-analyse, d'un commentaire de l'auteur sur son propre

discours allégorique. Le récit s'ancre dans une crise de légitimité de la parole auctoriale, porte une interrogation sur la perversion possible de la parole d'autorité<sup>8</sup>. Cette mise en cause des signes semble avoir partie liée avec les manipulations rhétoriques qui accompagnent les affrontements guerriers et font du champ de la littérature politique un lieu de la guerre idéologique plutôt que de quête de la vérité.

C'est dans cette perspective que je me propose d'analyser ces rapports entre la figure de l'auteur et la construction allégorique du récit à la première personne, en étudiant en particulier les scènes où surgissent les allégories. Comment Chartier pose-t-il le problème de la légitimité des discours allégoriques, en mettant en scène ce processus de création? Qu'est-ce qui différencie l'autorité «frauduleuse» des figures négatives (Bouchet 2017) de celle des allégories porteuses de vérité, aptes à légitimer la prise de parole de l'auteur? Et comment cette dichotomie intérieure peut-elle participer à la construction d'une figuration rénovée de l'autorité?

## **1. Scénographie de la conscience en crise: l'allégorie comme monstre de l'imagination**

«Le Livre de l'Esperance» repose sur le dispositif allégorique de la vision, et ne comporte pas d'entrée en songe ou de seuil, ce qui accentue le sentiment, à la lecture, qu'on ne sort pas du monde réel de l'auteur. Une première allégorie surgit directement devant l'Acteur, au moment où il se sent bouleversé:

Et en cest point vint vers moy une vielle toute desaroyée et comme non chalant de son habit, maigre, seiche et flaitrie, a couleur pale, plommee et ternie, le regart bas, la voix entreprinse, et la levre pesant. Son chief estoit toqué du cueuvre-chief sale et encendré, son corps affublé d'un mantel de tenné. A l'aproucher sans mot dire m'envelopa soudainement entre ses bras et me couvry visage et corps de ce maleureux mantel; maiz de ses bras si estroit me serroit que je sentoye mon cuer au dedans destraint comme en presse; et de ses mains me tenoit la teste et les yeulx embrunchés et estouppés, si que n'avoye

laisir de voyr ne de ouir. Et ainsi comme homme esvanouy et pasmé, me vint porter au logeis d'enfermeté, et me getta en la couche d'angoisse et de maladie. («Le Livre de l'Esperance», prose 1, p. 3)

Et à ce moment vint vers moi une vieille femme toute défaite, comme si elle n'avait cure de sa tenue, maigre, sèche et flétrie, le teint pâle, plombé et terni, le regard baissé, la voix embarrassée et la lèvre pendante. Sa tête était couverte d'un voile sale et plein de cendres, son corps revêtu d'un manteau de drap brun. S'approchant sans dire un mot elle m'enveloppa soudain en m'entourant de ses bras et me couvrit le visage et le corps de ce funeste manteau; mais elle m'enserrait si étroitement de ses bras que je sentais à l'intérieur de moi mon cœur oppressé comme sous un poids; et de ses mains elle me tenait la tête et les yeux baissés et obstrués, ne me laissant ni voir ni entendre. Et en cet état d'évanouissement et de pâmoison, elle alla me porter dans la demeure d'infirmité et me jeta sur le lit d'angoisse et de maladie. (Nous traduisons. Id. citations suivantes)

Le nom du personnage n'est révélé qu'ensuite, avec une explication: il s'agit de *Melencolie, qui trouble les pensees, deseiche le corps, corrompt lez humeurs, affoiblit les senssifiz espris* («Le Livre de l'Esperance», p. 3: «Mélancolie, qui trouble les pensées, dessèche le corps, corrompt les humeurs, affaiblit les impressions sensibles»). Agissant sur les sens, elle atteint les facultés *sensitive, ymaginative, estimative et mémoire*, qui sont *corporelles et organiques* (p. 4), et peuvent donc se troubler lorsqu'elles sont trop fortement sollicitées. L'allégorie de Mélancolie existe ainsi, de plain-pied avec l'auteur-narrateur, sans solution de continuité: elle donne un nom à un ensemble de symptômes, et appartient au niveau de réalité qui est celui du corps. De même qu'Entendement, ou plus tard Nature, certaines figures sont ainsi d'emblée présentes dans le récit, sans médiation.

Avec l'apparition des trois personnifications suivantes, on atteint en revanche un autre degré de réalité:

#### L'Acteur

Et aprés grant foiblesse, longue jeusne, apre douleur et estonnement de mon cerveil, que dame Melencolie tormentoit entre ses dures mains, senti ouvrir, crouller et remouvoir la partie qui au meilleur de la teste siet en la region de

l'ymaginative, que aucuns appellent fantasie. Et a celle heure se presenterent au devant de ma pensee, vers la partie senestre et plus obscure de mon lit, troys horribles semblances en figures de femmes espoventables a veoir. ([Le Livre de l'Esperance](#), prose 2, p. 5)

#### L'Auteur

Et après avoir connu un état de grande faiblesse, un long jeûne, une âpre douleur dans mon cerveau abasourdi, que dame Mélancolie tourmentait entre ses dures mains, je sentis s'ouvrir, s'ébranler et bouger la partie qui au milieu du crâne se trouve dans la région de la faculté d'imagination, que certains appellent *fantaisie*. Et alors se présentèrent devant mon esprit, du côté de la partie gauche et plus obscure de mon lit, trois horribles apparitions ayant la forme de femmes terrifiantes à voir.

L'apparition des trois figures monstrueuses peut se lire elle-même comme une allégorie, et constitue une explication de la création. Tout d'abord, on peut être sensible à la métaphore filée de l'accouchement qui organise ce passage, pour faire de l'arrivée des allégories une sorte de mise au monde par le cerveau: la naissance des trois personnages se fait sur une couche, Mélancolie tourmente de ses mains le cerveau, et l'auteur sent son imagination *remouvoir* («remuer»), verbe qu'on utilise aussi pour les mouvements de l'enfant dans le ventre. Certes, cette création échappe au contrôle de la raison, l'entendement de l'auteur se trouvant plongé dans la léthargie par les poisons de Mélancolie, mais il s'agit malgré tout d'une maïeutique, et c'est comme par une sorte de délivrance que ce type d'allégorie peut naître: la fantaisie de l'imagination crée une forme visuelle de représentation, possède la faculté d'engendrer des images<sup>3</sup>, ce qui se manifeste ensuite par la description des attributs des trois personnifications, qui précède leur discours.

De fait, ces créations de la fantaisie figurent non pas des idées rationnelles, mais des affects, des émotions, dont le nom est révélé par Entendement: Defiance, Desesperance, Indignation. Leur relation avec le sujet qui les produit apparaît dans la description de l'état initial de l'auteur, qui parle de ses *douloureux regrés, adolees ymaginations et paour deffiee de seurté*

(«Le Livre de l'Esperance», p. 3): la triade des «regrets douloureux», des «fantasmes nés de la souffrance» et de la «peur qui a perdu confiance» annonce la désespérance, l'indignation soupçonneuse et la défiance peureuse. Selon Jean-Claude Mühlethaler (2007, p. 207), l'écriture allégorique est pour Chartier «un instrument d'investigation du moi»: si les allégories ressemblent à Chartier, c'est qu'elles sont ses propres émotions, mises à distance par le récit (Delogu 2017).

On prendra simplement un exemple de cette continuité avec *l'Acteur* en voyant comment est décrite Desesperance:

La tierce estoit eschevellee, et sa robe pourfendue sur le pis, ses yeulx presque mortiffiez et enfoncez en sa teste, la couleur destainte, ung suaire sur son bras, le chevestre au col, et le coustel au poing. (*Le Livre de l'Esperance*, prose 2, p. 6)

La troisième était échevelée, et sa robe était déchirée sur la poitrine, elle avait les yeux presque sans vie et enfoncés dans sa tête, le teint blême, un linceul sur son bras, la corde au cou, et le couteau au poing.

Cette image semble recourir à plusieurs modèles, reconfigurés de manière frappante. *Desesperance* a en commun avec l'allégorie de Mélancolie le désordre de la coiffure et le vêtement négligé, mais les cheveux dénoués et la robe déchirée sur la poitrine appartiennent plutôt à la représentation de la Tristesse<sup>10</sup>. Selon François Rouy (1980, p. 29–31) qui a édité et commenté «Le Livre de l'Esperance», Chartier a évité les habituelles représentations artistiques de Désespoir, souvent figuré sous l'aspect «d'un homme ou d'une femme qui se transperce de son épée», ce trait étant en fait issu de la représentation de la Colère<sup>11</sup> dans la «Psychomachie» de Prudence (Rouy 1980, note 26 p. 30). Mais le *coustel* est aussi porteur d'autres réminiscences, évoquant notamment Lucrèce s'apprêtant à se suicider, comme semble le suggérer par exemple le manuscrit dit «de Clumber Park», récemment retrouvé<sup>12</sup> (ms. New Haven, Yale University Library, Beinecke

1216, f° 42 v°), où Désespérance, pointant son couteau sur sa poitrine, rappelle la posture type conférée au personnage de Lucrèce.

*Desesperance*, associée à un vice bien identifié, a ainsi une histoire dans les représentations, mais elle incarne avant tout l'imaginaire singulier de Chartier en apparaissant comme une créature originale, née de la combinaison chimérique de plusieurs traditions<sup>13</sup>, que traduit dans le texte l'énumération d'éléments disjoints. Ces produits de l'imagination du sujet donnent corps à ce qui fait la singularité de l'auteur, renvoyant à la manière dont il s'approprie l'allégorie ainsi qu'à son style, car ce sont aussi des catégories de la rhétorique mise en œuvre par Chartier qui prennent corps ici: l'indignation pour l'invective, la désespérance pour la plainte, la défiance pour l'accusation et la critique<sup>14</sup>. Prenant la place des muses de Boèce, mais peut-être surtout des émotions que Philosophie identifie dans la plainte initiale de son disciple<sup>15</sup>, les monstres représentent les tentations noires de l'écriture de Chartier, tout autant que sa marque de fabrique et son registre d'expression.

En explorant par le récit lui-même les étapes de la création allégorique, Chartier semble donc tenir un discours critique sur un type de personnage allégorique conçu plutôt comme une représentation du «moi» que comme une incarnation de la vérité<sup>16</sup>: la personification, en étroit rapport avec la subjectivité, ne peut fonctionner pleinement comme autorité et s'apparente davantage à un démon intérieur. En revanche l'allégorie possède alors une vertu expressive, comme en témoigne la force rhétorique des discours et des images associées aux monstres de l'imagination.

## 2. Les trois filles de Mémoire: l'autorité des Vertus allégoriques

À ces êtres nés de l'imagination s'opposent chez Chartier les allégories bénéfiques des Vertus théologales, *Foy* et *Esperance*. Leur irruption est préparée par l'intervention de Nature:

[...] Nature, toute foible et abatue par melencolie et par douleur, se print a fremir et hericer contre la terrible freour de la mort, comme celle qui ne peult souffrir ne veoyr la violente destruction de son ouvrage, mais tousjours rapareille et sostient en estre de son povoir ce que fortune, maladie ou l'elementaire contrarieté y deffait, pour nous faire durer nostre droit perioude. Si s'esvertua tellement et esmeut toutes ses vaines, ses nerfz et ses arteriques, spondilles et musculles, que par son esbranler et debatre elle esveilla Entendement, qui coste moy soumeilloit, et le bouta si vertueusement que en sursault il se leva, ses yeulx a paine demy ouvers, et la parolle tremblant et bauboyant, et se print a guermenter [...]. («Le Livre de l'Esperance», prose 5, p. 22)

Nature, toute faible, brisée par Mélancolie et par Douleur, se mit à frémir et à se rebeller contre la terrible frayeur de la mort, car elle ne peut supporter d'assister à la violente destruction de son œuvre, mais au contraire s'efforce toujours de la conserver en son essence en réparant ce que la fortune, la maladie ou les forces contraires des éléments y détruisent, pour que notre existence dure le temps qui nous est dû. Elle mit alors tant d'énergie à agiter toutes ses veines, ses nerfs et ses artères, vertèbres et muscles, que par l'ébranlement et la pulsation qu'elle provoqua elle éveilla Entendement, qui sommeillait à côté de moi, et elle le poussa si énergiquement qu'il se leva en sursaut, les yeux à peine à demi ouverts, la voix tremblante et balbutiante, et qu'il se mit à se plaindre.

Plutôt qu'un accouchement, on assiste là à une sorte d'électrochoc, pourrait-on dire avec quelque anachronisme: un autre mouvement s'opère, qui n'est plus celui de la naissance mais celui du réveil, sursaut du corps qui se dit par les mouvements réflexes comme *fremir* et *hericer*, *esbranler* et *debatre*, mouvements de battements répétés, de tremblements, qui pour *debatre* évoque la pulsation du cœur. Cette révolte du corps est intimement liée à la lutte contre la destruction du «moi», à ce que nous nommerions l'instinct de conservation: Nature est une force de reliaison, qui toujours *rapareille* et *sostient en estre*, et qui renoue le lien entre le «je» et ses facultés rationnelles, en une pulsion de vie luttant contre la mort. Dans cette analyse de la psychologie de l'allégorie, l'origine première de la création est alors présentée comme un sursaut corporel, pour restaurer l'état premier, et il ne s'agit donc pas d'opposer le corps et l'esprit. Une forme positive de

perception rationnelle est associée à la vie première du corps, qui engage le sujet dans un effort pour restaurer ce qu'il est. C'est une tout autre proposition d'explication du fonctionnement de l'allégorie qui apparaît donc: il n'est pas question de créer un être de fiction qui soit l'expression du «moi», mais de réussir à formuler une pensée qui restructure la personne, de parvenir à un savoir qui réponde à une urgence vitale.

Ce second mouvement est très nettement opposé au premier par de nombreux effets de construction en symétrie inverse par rapport à la mise en scène des figures monstrueuses; à l'empoisonnement d'Entendement par Mélancolie correspond son réveil par Nature, et la création par la Fantaisie trouve son pendant dans l'appel à la mémoire:

[...] Entendement se retrait vers la partie de ma memoire, et ouvrit a grant effors pour donner plus grant clarté ung petit guichet dont les varroux estoient compressés du rooil de oublance.

Par la entrerent incontinent troys dames et une debonnaire et bien encontenance damoiselle qui longuement avoient musé a ce petit huys, mais nul ne leur ouvroit l'entree. ([Le Livre de l'Esperance](#), prose 5, p. 23)

Entendement se retira du côté de ma mémoire, et pour faire entrer une plus grande clarté, il ouvrit avec peine une petite porte dont les verrous étaient bloqués par la rouille de l'oubli.

Par là entrerent immédiatement trois dames et une demoiselle à l'air noble et de belle prestance, qui avaient longuement attendu à cette petite porte, nul ne leur ouvrant l'entrée.

L'image du *guichet*, de la petite porte (*petit huys*) dont le verrou est rouillé évoque l'allégorie de la mémoire comme espace clos, trésor, coffre ou chambre, mais aussi la théorie médicale sur la forme du cerveau (Delogu 2017, p. 182). Mais cette représentation tend à s'inverser puisqu'Entendement est alors comparé à un *prisonnier qui d'une trouble chartre vient soudainement a la lueur du soleil* ([Le Livre de l'Esperance](#), prose 5, p. 23: «un prisonnier qui d'une geôle obscure passe soudain à la lumière du soleil»);

c'est le lieu où se trouve l'*Acteur* qui apparaît alors comme un lieu clos qui s'ouvre, comme si l'espace de la mémoire était avant tout l'extérieur.

Ce dispositif allégorique signale bien la nature différente des allégories de Foy et d'Espérance, qui relèvent d'une tradition de représentation et de pensée bien établie, dont l'auteur n'est pas l'origine, mais seulement le dépositaire, par l'entremise de la mémorisation. Elles permettent de matérialiser le contact avec une pensée autre<sup>17</sup>, comme le suggèrent à la fois l'intertextualité qui se déploie avec les personnages des Vertus théologales, et qui passe par la présence massive de citations bibliques et de références patristiques (Bouchet 2017), et le dialogue entre Entendement et Foy puis Espérance, qui atteste également d'une forme de communication n'existant pas avec les personnifications des affects émanant du «moi»; enfin, la dimension didactique de l'échange signale l'extériorité d'un savoir déjà constitué par ailleurs, même si la structure dialoguée implique une mise en œuvre renouvelée et une réappropriation *via* la figure d'Entendement.

Chartier semble donc montrer par cette mise en scène allégorique de la construction des personnifications comment celles-ci peuvent porter un discours d'autorité: placées en position d'extériorité par rapport au sujet en raison de leur origine mémorielle et intertextuelle, elles fondent la posture d'auteur sur l'écoute de textes autres et sur l'appropriation de modèles constitués et de traditions fondatrices<sup>18</sup>. On peut être sensible, ici, à l'inversion de la posture initiale de l'auteur:

Entendement escouta de grant entente ces tres dignes enseignemens, et congnut bien que ilz venoient de l'escolle du maistre qui le crea; car toutes choses retournent a leur principe et retiennent par naturelle inclination l'emprante de la fin a quoy leur createur les ordonne. Sy se vergongna de sa faulte, confus et humble, prest a recepvoir correction de doctrine, et en ceste vergoigne rappella a soy toutes ses officiaux puissances dispers et esgarés es discors des mondains desirs; et pour elle suspendi la commission des troys seurs, Demonstrative, Dyaletique et Sophistique, qui de apparence verbal povoient troubler et empeschier sa rayson, et les soubzmiss du tout en l'obeissance et franche servitude de la foy divine. (*Le Livre de l'Esperance*, prose 5, p. 26–27)

Entendement écouta avec grande attention ces très dignes enseignements, et reconnut bien qu'ils venaient de l'école du maître qui le créa; car toutes les choses retournent à leur principe et leur tendance naturelle est de garder empreinte en elles la fin que leur créateur leur assigne. Il se sentit alors honteux de sa faute, confus et humble, prêt à recevoir une leçon qui le corrige; plein de cette honte, il rappela à lui toutes les facultés affectées à ses fonctions, dispersées et égarées dans les querelles des désirs terrestres; et c'est pour cela qu'il suspendit la mission des trois sœurs que sont Démonstrative, Dialectique et Sophistique, qui en jouant sur les mots pouvaient troubler et entraver sa raison, et qu'il les soumit totalement à la foi en Dieu, de sorte qu'elles lui obéissent et la servent librement.

Entendement adopte alors la posture de l'humble élève obéissant, et le mouvement de recentrement, passant par la suspension des actions, le rappel à soi des émissaires, remplace l'agitation de l'esprit tourmenté prompt à engendrer des configurations imaginaires. Cette forme de surgissement allégorique passe davantage par le discours, qui précède la description; la figuration se déploie ainsi sous le contrôle de la mémoire et de la raison, qui permettent seulement ensuite l'identification, laquelle s'apparente plutôt à une reconnaissance<sup>[19]</sup>:

Et comme elle eust mis sa main sur les yeulx d'Entendement, la veue luy esclarcy, tant que en la vertu d'elle mesmez, et par les divines enseignes et aornemens celestieus qu'elle portoit, il la choisit, et congnut visiblement que c'estoit Foy. ([Le Livre de l'Esperance](#), prose 5, p. 27)

Alors ayant posé sa main sur les yeux d'Entendement, elle lui redonna une vision claire, si bien qu'il remarqua l'effet qu'elle produisait par elle-même ainsi que les signes de sa divinité et les atours célestes qu'elle portait, et il sut clairement que c'était Foi.

La rencontre avec le personnage allégorique est alors possible seulement lorsque le «moi» rationnel suspend ses activités d'argumentation, comme si la connaissance était permise par un renoncement à ses propres capacités d'enquête, pour accueillir une révélation. L'allégorie autorise ainsi dans ce

cas une sortie hors du singulier pour se saisir dans des catégories reçues comme universelles, partagées par le lecteur<sup>20</sup>.

L'opposition entre les deux modes de la création allégorique est si nette que François Rouy (1980, p. 33) juge qu'«on croirait les deux groupes d'œuvres faits de deux mains différentes, ou bien peints par le même artiste avec un pâte, une brosse, une touche toutes nouvelles». Chartier semble ainsi avoir cherché à débrouiller ce qui se mêle dans la figuration allégorique, prise entre le reflet de l'intériorité et des catégories générales de la pensée qui se présentent dans une certaine forme d'extériorité. L'auteur rompt en tout cas apparemment avec la tradition du songe allégorique proprement dit, plaçant la scène de réveil non plus à la fin mais à l'orée de ce qui apparaît comme une véritable vision, congédiant les fantaisies du songe.

### 3. Mort et vie nouvelle de l'auteur

Peut-on alors lire dans «Le Livre de l'Esperance» la construction d'une figure d'auteur renouvelée, fondant l'autorité de sa parole à la première personne sur un discours allégorique purifié des scories de l'imagination? Chartier construit en effet la progression du dialogue autour de la rénovation du «je», suivant le modèle archétypal que représente Boèce: c'est une des voies possibles de la construction de l'autorité que de représenter, par le récit, l'accès au savoir et l'abandon de l'erreur par un narrateur initialement pris dans une crise intérieure – les œuvres allégoriques de Christine de Pizan le montrent tout particulièrement, mais cet ancrage dans l'angoisse d'un sujet en crise semble une constante de l'écriture visionnaire<sup>21</sup>. «Le Livre de l'Esperance» déploie ce type de schème narratif allégorique en se fondant sur l'analogie médicale déjà présente chez Boèce (Rouy 1980, p. 90), associant l'accès à la connaissance à un processus de guérison, qui fait passer l'auteur de l'état de malade à celui de convalescent, après le réveil salutaire d'Entendement, l'éclaircissement de sa vue, puis la leçon administrée par les vertus. Cette structure narrative s'incarne dans le décor

allégorique du *logeis d'enfermeté* («la demeure d'infirmité, de maladie»), lieu de la cure et de la convalescence, et dans le réseau métaphorique médical qui se déploie autour de Mélancolie et de ses poisons, puis des Vertus avec leurs remèdes. Dans le poème central, le seul qui soit attribué au personnage d'Entendement, ce mouvement d'ensemble est explicitement formulé, au moment de l'hommage rendu à la perfection de Foy, qualifiée de *puissant medicine* (v. 26, p. 29: «puissant remède»):

Qui l'esprit purge et affine  
Par divin eslevement  
Et lui donne essaulcement  
Sur son propre sentement [...].  
(*Le Livre de l'Esperance*, poème VI, v. 27–30, p. 29)

Qui purge l'esprit et le purifie  
Par une divine élévation  
Et lui permet d'aller au-delà  
De sa propre sensibilité.

Les allégories des vertus, permettant de s'élever au-dessus de soi, de ne pas rester prisonnier du sensible et faisant accéder à une forme de hauteur, désignent par là-même le mouvement d'essor que leur externalité par rapport à la conscience confère au discours; celui-ci s'exprime en particulier dans les parties versifiées, par l'effacement du *je* et le recours à une énonciation blanche, combinés à une extrême virtuosité métrique et rythmique, qui font du poème le lieu où faire entendre cette voix épurée<sup>22</sup>.

Cependant, le schème narratif de la guérison est contrecarré par la persistance de la tension intérieure, ce que François Rouy nomme «schème psychomachique» (Rouy 1980, p. 102), car la représentation de la lutte intérieure persiste dans le dialogue (Tabard 2017). Les trois allégories monstrueuses, comme *troys infernaulx messagiers* (*Le Livre de l'Esperance*, p. 22: «trois messagers de l'enfer») restent tapies dans *l'obscur anglet* («le

petit angle obscur») du lit. Elles sont qualifiées par Entendement d'*enchanteresses maudites, nourriez es tenebres d'enfer* («enchanteresses maudites, élevées dans les ténèbres de l'enfer»), sources de *mauvaise pensee* («mauvaise pensée») et de *tentacion dyabolique* («tentation diabolique»). Ce réseau métaphorique superpose à l'opposition des vices néfastes et des vertus consolatrices celle des diables et des anges, et ouvre une autre possibilité d'interprétation de la scénographie du *logeis d'enfer-meté*: la vision de l'auteur dans son lit, dissocié de son Entendement, rappelle en effet la représentation de l'agonie où le mourant, couché, voit son âme disputée entre les émissaires divins et ceux de l'enfer, image bien connue des *Artes moriendi* du XV<sup>e</sup> siècle<sup>23</sup>, qui répertorient parmi les tentations des démons celle contre la foi, celle du désespoir appelant au suicide<sup>24</sup>. Dans le récit de Chartier, les figures démoniaques ne font que reculer, sans fuir, à l'arrivée d'Espérance: elles se retirent seulement *arriere en l'ombre de la courtine du lit comme en tapinage* («Le Livre de l'Esperance», p. 89: «en arrière, dans l'ombre du rideau du lit, comme en embuscade»). En raison de l'inachèvement du texte mais aussi en raison même de la logique visuelle du dispositif allégorique, le développement du dialogue ne mène pas à une résolution qui, par la mort ou la guérison complète, abolirait la dichotomie dans la scénographie de la conscience en crise. La figure de l'auteur se reconstruit ainsi dans une tension maintenue, entre les sens fascinés par les fantasmes cauchemardesques et l'effort de rationalité, que matérialise la dissociation de l'auteur entre le narrateur-personnage alité, qui s'exprime à la première personne, et Entendement, qui personnifie la faculté de comprendre. Les deux formes de la création allégorique semblent courir ensemble à l'édification d'une figure auctoriale, saisie dans son instabilité, celle de l'*Acteur*, sorte d'instance tierce mais englobante, capable d'analyser en termes savants les processus qu'il présente à ses lecteurs.

Les illustrations du «Le Livre de l'Esperance» rendent compte de l'hésitation qui naît de ce tremblé dans le visage de Chartier. Dans le frontispice du manuscrit 126 de la BnF (f° 218 r°), analysé en détail par Philippe Maupeu

(2017), Entendement est figuré sous les traits d'un jeune conseiller, initialement placé derrière le siège de l'acteur dans la scène de prise de possession par Mélancolie, et qui demeure périphérique, alors que l'*Acteur* reste au centre de l'action et de la chambre dans laquelle se concentrent toutes les personnifications allégoriques. Au contraire, dans le manuscrit de la Beinecke Library (f° 41 r°), Entendement apparaît au frontispice de l'œuvre sous les traits de l'ange gardien, alors que le «je» est représenté au moment où Mélancolie se saisit de lui, mais au milieu le lit reste vide, ce qui signale de manière frappante l'attente d'une figuration. Les autres miniatures du manuscrit montrent la nature complexe d'Entendement: il est un double du «je» lorsqu'il est assailli par les vices, mais dans son statut de médiateur des vertus théologales au contraire il réapparaît sous les traits de l'ange. Les images manifestent ainsi l'ambiguïté d'une faculté que Chartier rattache à la fois au sensible et au spirituel, et qui incarne visuellement l'impossible réconciliation des deux tendances. Quant à l'*Acteur*, il est censé disparaître sous le manteau brun de Mélancolie puis être emporté dans ses bras, et la représentation de ce moment narratif pose problème, peut-être d'abord parce que la construction textuelle de la Mélancolie excède les capacités de mise en image (Klibansky [et al.] 1989, p. 358–359): l'originalité de la figure construite par Chartier présente, selon Philippe Maupeu, un «excès *topique* dans le sens où l'enveloppement dans le *mantel* de Mélancolie n'est pas répertorié dans l'iconographie du temps» (2017, p. 190). Dans son étude des enluminures des œuvres de Chartier, Camille Serchuk (2015, voir p. 106–114) remarque d'ailleurs que les illustrateurs s'attardent sur cet épisode problématique, parfois étendu sur plusieurs images, ou décomposé en ses différents mouvements.

Cette image de l'auteur recouvert d'un manteau brun couvrant son visage peut évoquer cependant l'iconographie du deuil qui se développe au XV<sup>e</sup> siècle, et notamment le «pleurant» ou le «deuillant», qui se substitue au XV<sup>e</sup> siècle aux figures féminines de pleureuses et incarne une incitation à la spiritualisation et à l'intériorisation de la tristesse (Marcoux 2007). Le

«deuillant» a en effet pour caractéristique d'être entièrement dissimulé par un long manteau brun, dont le capuchon recouvre le visage, rendant au moins partiellement invisibles les manifestations de chagrin. Les miniatures illustrant «Le Livre de l'Esperance» dans les manuscrits du XV<sup>e</sup> siècle ne semblent pas avoir actualisé cette interprétation, mais dans le manuscrit du XVI<sup>e</sup> siècle conservé à la Pierpont Morgan Library (New York, Pierpont Morgan Library, M 438, f° 15; voir Serchuk 2015, p. 113) apparaît au centre de l'image un personnage de dos, entièrement voilé par un grand manteau brun, et pour lequel Camille Serchuk (2015, p. 114) ne propose pas d'identification. On pourrait y voir une représentation de Mélancolie, mais aussi bien une image du *je*, dont le véritable visage reste encore en attente de représentation.

Si le deuil, lié à la mort d'autrui, n'est pas explicitement donné comme l'origine de l'écriture du livre dans le prologue, il se situe à l'articulation des malheurs privés et publics frappant les exilés, parmi lesquels s'inscrit l'auteur, *Portans en cœur dur regrait et remors/Du temps perdu, pais conquis, amys mors* («Le Livre de l'Esperance», poème 1, v. 41–42, p. 2: «qui portent en leur cœur l'amer regret et le souvenir poignant du temps perdu, du pays occupé, des amis morts»). La réalité à la fois intime et collective du deuil, conçu comme rituel, offre un cadre propice à la construction de l'auteur comme figure exemplaire, à la fois parce qu'il incarne une réalité psychologique mais aussi parce qu'il suit un arc narratif relativement codifié. L'allégorie qui préside à l'écriture est *Douleur*, comme l'annonce le dernier vers du prologue, *Dont par douleur ay commencé ce livre* («Le Livre de l'Esperance», poème 1, v. 60, p. 2: «c'est donc la douleur qui m'a fait commencer ce livre»). Toute la première partie déploie ensuite une représentation du rituel de deuil<sup>25</sup> par les différents signes portés par les personnages: le manteau brun et le couvre-chef *encendré* (p. 4) de Mélancolie, le désordre de la chevelure et de l'habit, et en particulier la robe déchirée sur la poitrine, de Désespérance, l'ire portée par Indignation ou les angoisses de Défiance, les cris et les appels au suicide. Les échos précis qui relient les

discours des allégories négatives et le prologue de l'acteur en font comme des diffractions et des amplifications de ce discours initial de la douleur<sup>26</sup>. Mais le récit, qui prend son origine dans la douleur et la mélancolie, passe par l'abattement puis par le désespoir et la colère, avant d'en venir à un sursaut salutaire et aux consolations de la foi, semble également suivre le cheminement du rituel funéraire, de la déploration à la célébration, si bien qu'on pourrait aussi lire là un autre schème allégorique sous-jacent, se superposant au modèle psychomachique ou agonistique mais en le dynamisant. La figure du deuillant permet en effet à Chartier de donner corps à une posture auctoriale qui fait droit à la fois à l'expression de la douleur et à l'effort de restauration, puisqu'il s'agit d'incarner ce que nous pourrions appeler, selon les catégories modernes, le travail du deuil, l'effort de relation avec le monde et avec la vie, après l'expérience traumatique de la perte. Cette image qui réunit les diverses diffractions allégoriques peut aussi unifier les diverses facettes de la *persona* d'auteur de Chartier: le deuil amoureux est une des caractéristiques qui façonne le sujet lyrique dans sa poésie, notamment dans «La Belle Dame sans Merci», où il se présente comme un auteur brisé par la mort de sa maîtresse (Kinch 2008).

#### 4. Perspectives sur l'écriture du récit allégorique après Chartier

Ce parcours, sans doute encore trop rapide, dans les reconfigurations qu'opère «Le Livre de l'Esperance» ouvre sur quelques pistes de réflexion concernant l'apport possible de Chartier à la définition d'un format du récit allégorique à la première personne. Tout d'abord, on peut remarquer que la distinction entre deux aspects de la création allégorique, selon que les figures personnifiées s'articulent à l'imagination ou à la mémoire, constitue une analyse de ce qui se trouve intrinsèquement mêlé dans les personnifications. Par cette dichotomie établie au sein des allégories, Chartier s'inscrit peut-être dans une conception critique à l'égard du genre des visions, qui ont pu être considérées comme des productions de la fantaisie<sup>27</sup>. Mais

la distinction qu'il établit ne disqualifie pas complètement les allégories singulières, elle clarifie plutôt les rôles, en opposant d'une part l'expression des lamentations du «moi», et d'autre part la réflexion et le dialogue, ce qui recoupe aussi la partition entre allégorie profane et allégorie religieuse. Les fantaisies du songe se trouvent ainsi renvoyées à leurs limites, comme figurations allégoriques fantasmatiques et peu fiables, mais cette schématisation libère aussi les forces de l'imagination: l'allégorisation sort des sentiers battus et des associations symboliques codifiées par la tradition, comme le montrent non seulement la construction originale du personnage de Mélancolie mais aussi la recréation complexe de Désespérance. C'est là une orientation dont on peut penser qu'elle a eu son importance pour les héritiers de Chartier: l'allégorie se faisant figure personnelle, elle correspond peut-être moins à des idées abstraites, révélant par leur incarnation la manière dont un auteur perçoit ces catégories communes, qu'à des catégories propres à leur auteur, inventées *ad hoc*, et d'ailleurs d'un degré d'abstraction moindre en étant spécifiées par des adjectifs<sup>28</sup>, comme dans les variations imprimées par George Chastelain au personnage d'Entendement dans «Le Livre de Paix», où se dissocient *Sens superficiel* et *Entendement Pénétrant*. Cette conception explique peut-être aussi l'évitement de l'allégorie dans les œuvres amoureuses de Chartier: on y cherchera en vain ces fantasmes transformés en catégories savantes, déguisant la pulsion sous les habits du savoir. Le choix de la mise en scène allégorique ou son refus peuvent ainsi relever aussi d'un positionnement philosophique, d'une vision de la psyché. Mais dans «Le Livre de l'Esperance» s'exprime dans le même temps une représentation de la création allégorique légitime: sortie de la mémoire, elle est porteuse de toute une armature conceptuelle, permet une remise en ordre par l'organisation des facultés, dénombrées, situées les unes par rapport aux autres. Tout un ordre de la connaissance issu de la lecture d'Aristote et des commentaires permet la codification de la vie intérieure, portée par la voix de *l'Acteur* et par les *Vertus*. Chartier semble

alors distinguer le songe fictionnel et la vision religieuse<sup>29</sup>, qui se sont fondu dans les poèmes allégoriques à la première personne de la période précédente, et qui restent d'ailleurs ici complémentaires.

On peut être sensible également, dans «Le Livre de l'Esperance», à la forme théâtrale de l'allégorie, qui passe par la scénographie, selon ce que Claude Thiry (1986) a nommé la «visualité»: le décor se fixe dans la chambre, les mouvements s'apparentent à des entrées et à des sorties, le nom de la personnification se dévoile après coup – ce que les rubriques masquent un peu, mais qui est de fait très clair avec la découverte de Foi en lieu et place de la Philosophie de Boèce, ou avec Défiance, à laquelle les symboles de l'Avarice sont attribués: ce brouillage, qui tient à la reconstruction libre du personnage, donne lieu à une allégorie obscure, selon une conception qui se développe chez les Grands Rhétoriqueurs, laquelle tient de l'écriture de lénigme selon Paul Zumthor (1978, p. 92). Cette dimension visuelle multiplie les jeux de signification, comme le montre ici le symbole du lit, *couche d'angoisse* qui peut évoquer tantôt le lieu de l'agonie, tantôt celui de la convalescence voire du repos, tout en rappelant la mise en scène du songe (Maupeu 2017, p. 199–200): un dispositif allégorique peut en cacher un autre.

L'autorité que Chartier construit dans «Le Livre de l'Esperance» semble donc s'élaborer en affrontant le problème que constituent les personnifications allégoriques, images mentales toujours à double tranchant, prises entre le fantasme et la représentation sensible d'une idée. La figure du *deuil-lant* que j'ai essayé de dégager dans la représentation de l'auteur incarne semble-t-il cette ambivalence psychique, en donnant à voir à la fois l'émotion et l'effort pour la dépasser. Figure sans visage, manteau sous lequel se joue une invisible méditation, cette image permet de visualiser l'auteur dans le processus même qui construit et rénove son autorité. Elle a l'avantage également de rattacher le narrateur à un rôle social rituel, autorisant sa parole, y compris dans ses dimensions transgressives, en l'asso-

ciant à une fonction nécessaire de déploration, équivalent à celle de la pleureuse comme incarnation individuelle de la douleur collective. Cette figure a ses antécédents, et elle évoque d'abord l'œuvre de Dante et le fondement de l'écriture dans le deuil, et notamment dans le deuil de l'aimée, comme force de rupture et de déstabilisation poétique, aux sources d'un parcours de rédemption, idée qui se trouve au cœur de la *«Vita nuova»*, comme de la poésie de Chartier. Dante est explicitement cité dans *«Le Livre de l'Espérance»* et Joan McRae (2018) a montré de manière convaincante que Chartier pouvait tout à fait connaître la *«Divine Comédie»*. Mais il existe cependant une tradition française de cette représentation, passant par Christine de Pizan et la *persona* poétique de la veuve ainsi que par l'œuvre de Guillaume de Machaut. *«Le Jugement du roi de Navarre»* s'ouvre également sous le signe de la crise mélancolique, donnant lieu à un discours du *contemptus mundi*, sous l'égide là aussi d'une inspiration négative que la figure providentielle de *Bonneürté* viendra contrecarrer – et de ce point de vue, le début du *«Livre de l'Espérance»* constitue comme une réécriture allégorique du prologue apocalyptique de Machaut. Alain Chartier semble également avoir repris à ce modèle la dimension méta-fictionnelle (Palmer 1987) de la confrontation avec les allégories, qui fonctionne comme une critique et une glose de son œuvre. Dans les deux récits la crise se dénoue dans le retour du lyrisme, qui se manifeste dans l'amende poétique qu'est le *«Lay de plour»* pour Machaut et dans les parties versifiées de l'œuvre de Chartier.

Ces continuités s'expliquent par l'origine commune de toute cette tradition textuelle ancrée dans l'œuvre fondatrice de Boèce, modèle d'un type de récit allégorique à la première personne où se jouent le désir de justification, la purification de l'esprit par la philosophie et la préparation à la mort. Dans l'interprétation des auteurs français cependant, il semble que cette voie du récit soit aussi corrélée à la quête d'une écriture renouvelée, passant certes par l'épuration des passions, mais par le biais d'une muse négative dont il s'agirait de se défaire pour pouvoir de nouveau s'exprimer en poète, dans des temps hostiles. Dans *«Le Jugement du roi de Navarre»*, Machaut

parvient ainsi à renouer avec le discours de l'éloge, restaurant l'élan lyrique abattu par les coups de Fortune, si l'on suit sur ce point la lecture de Jacqueline Cerquiglini-Toulet (2002, p. 46):

Il faut éliminer la *losange* des dames, le *mesdit*, ce à quoi s'emploie le débat pour pouvoir se consacrer à la *louange* des dames, à la joie et au chant. C'est la raison pour laquelle le débat débouche sur une amende poétique. Il est comme un long détour qui ayant résolu les tensions du monde et de l'homme peut s'ouvrir sur le chant, de même que c'est après une phase d'enfermement que l'oiseau qui a mué prend son essor et trouve sa voix.

Chartier donne avec «Le livre de l'Esperance» son interprétation du modèle, sous la forme du prosimètre, pour aller vers une poésie non plus amoureuse, mais collective et hymnique. Dans un récit qui suit le mouvement d'une purgation des passions, le processus allégorique fait sortir de soi et permet un *essaulcement/Sur son propre sentement* («Le livre de l'Esperance», poème VI, v. 29–30, p. 29: «une élévation au-dessus de sa propre sensibilité»); il conduit à la poésie de la célébration, qu'il rend possible, de même que les larmes, les révoltes puis les méditations du deuil ramènent vers la vie.

## Notes

- 1 Alain Chartier est le premier à écrire un prosimètre en français (voir Van Hemel-ryck 2005; Cropp 2005; Minet-Mahy 2005, p. 53 et p. 497–512), adaptant de manière originale non seulement la matière mais la forme de l'œuvre de Boèce; sur la réécriture de la «Consolation de philosophie» par Chartier, voir Cropp (2005); Huot (2007); Kelly (2008).
- 2 Sur la réception du «Livre de l'Esperance», voir en particulier Armstrong (2015); Chiron (2017); Marfany (2017), et plus généralement pour la réception de Chartier: Doudet (2005); Cayley (2006); Cayley/Kinch (2008), introduction p. 1–11; Bouchet (2015); Tabard (2023).
- 3 Sur les listes d'auteurs illustres, voir en particulier Cerquiglini-Toulet (2001), Bagoly (1995), et pour leur rôle dans la construction littéraire de la figure de Chartier Hoffman (1942) et Tabard (2023).

- 4 Adrian Armstrong (2015) a étudié précisément les réécritures et reprises de l'œuvre de Chartier par les poètes qui lui succèdent, et notamment les «Lunettes des princes» de Meschinot et le «Traité de la différence des schismes et de conciles de l'Eglise» de Jean Lemaire de Belges, cité comme exemple de la manière dont Chartier est invoqué, malgré les différences nettes de l'argumentation, pour conférer du poids au discours: *[T]outes les choses par moy proposées sont amplement rattifiées par l'auctorité de maistre Alain Charretier* (p. 317). Pour l'exemple particulier de Jean Bouchet, voir Chiron (2017).
- 5 Cerquiglini-Toulet (1993, p. 157): L'œuvre de Chartier «joue le rôle, pour les auteurs du XV<sup>e</sup> siècle, qu'avait joué «Le Roman de la Rose» pour ceux de la période précédente». Le renouvellement de la matière de l'écriture qu'il introduit «en mettant en son centre, comme objet de réflexion et d'amour, la France» (p. 158) lui confère un statut de fondateur: il «inaugure un type d'éloquence rhétorique en français» et «devient l'écrivain de référence pour la fin du Moyen Âge et le début du XVI<sup>e</sup> siècle, le modèle, marquant le départ d'une nouvelle époque dans les Lettres françaises» (p. 158).
- 6 Stephanie Viereck Gibbs Kamath (2012) n'aborde pas du tout l'œuvre de Chartier, son étude portant avant tout pour la fin du Moyen Âge sur la littérature anglaise. Philippe Maupeu (2009) s'intéresse à un corpus de songes et de voyages allégoriques, où Chartier occupe donc nécessairement une place marginale, et met plutôt en valeur le rôle déterminant de Christine de Pizan dans le renouvellement de la rhétorique allégorique et son rôle de modèle pour Chartier (p. 472). Quant à Armand Strubel (2002), il fait preuve d'une étonnante sévérité, et parle pour «Le Livre de l'Esperance» d'une «élaboration allégorique indigente, réduite à la description de personnifications dont les discours successifs forment le corps de l'ouvrage» (p. 260). L'étude que Virginie Minet-Mahy (2005) consacre à l'œuvre allégorique à l'époque de Charles VI réserve cependant tout un chapitre au «Livre de l'Esperance» (p. 404–514), et elle considère Chartier comme un maître du discours allégorique, représentant exemplaire de l'articulation entre l'allégorie qui reconfigure l'imaginaire et l'appel à la réformation; mais, même si elle s'intéresse à des aspects du discours des personnifications, notamment à l'argumentation par l'exemple (p. 445–497), V. Minet-Mahy ne revient pas sur les conceptions de l'allégorie déployées spécifiquement par l'auteur, considérant que l'espace allégorique ne s'ouvre vraiment qu'avec l'intervention des Vertus sortant de la mémoire, les premières personnifications relevant davantage d'une démultiplication du sujet (p. 426). Or, comme le remarque Jean-Claude Mühlethaler (2007, p. 207): «l'écriture allégorique, présente à la fois

dans le cadre et dans la vision, tisse des liens forts entre les deux univers, comme si l'un était perméable à l'autre». La confrontation entre les deux types d'allégorie pose nécessairement un problème de définition et de distinction; pour Jean-Claude Mülhethaler la différence tient au rôle que jouent respectivement l'oubli et la mémoire dans les deux sources d'inspiration nourrissant les figures allégoriques.

- 7 Cette question a été abordée par Gerda Anita Jonen (1974). Voir également Viereck Gibbs Kamath (2012), qui envisage l'allégorie précisément comme le lieu où s'affirme une poétique d'auteur.
- 8 Jean-Claude Mülhethaler (2007, p. 217) a formulé ainsi la question, toujours d'actualité, que pose l'œuvre de Chartier: «comment est-il possible de distinguer un discours manipulateur et intéressé, donc dangereux, d'un discours véridique, voué au bien commun?».
- 9 Sur les théories qui forment l'arrière-plan des conceptions de Chartier, et notamment sur l'imagination voir Delogu 2017, en particulier p. 173–178.
- 10 On trouvera un exemple de cette figuration de Tristesse dans le «Roman de la Rose», ms. Paris, BnF, fr. 25526, f° 3 v°.
- 11 Pour une représentation de la Colère, on peut consulter le ms. Paris, BnF, lat. 8085 (Prudentius, *«Psychomachia»*), f° 59 r°, où le suicide de Colère est glosé par l'inscription: *ira se gladio interficit* ([en ligne](#)).
- 12 Sur ce manuscrit, qui date probablement du milieu du XVe siècle, voir Wijsman (2020).
- 13 Cette caractéristique des allégories de Chartier a été remarquée en particulier pour la personnification de Mélancolie, qui offre une synthèse originale de diverses traditions, et absorbe les caractéristiques de la Tristesse, selon la lecture qu'en donnent Klibansky, Saxl et Panofsky (1989, p. 361): «Cette parabole visionnaire d'un accès foudroyant de Mélancolie a complètement assimilé la notion de «Tristesse» qu'exprimait les poèmes antérieurs; mais elle est toute imprégnée du pouvoir d'évocation des descriptions traditionnelles de la mélancolie dans la littérature psychiatrique, dont elle préserve intacte le contenu», Chartier opérant ainsi une «synthèse» qui confère un flou subjectif à la notion.
- 14 Les convergences entre les discours des allégories négatives et les thèmes développés par Chartier, notamment dans le «*De vita curiali*» ou le «*Quadrilogue invectif*», ont été relevées précisément par Jean-Claude Mülhethaler (2007, p. 208–209).
- 15 Boèce: «*La Consolation de Philosophie*», p. 74–75: «Mais puisque de si nombreuses passions tumultueuses se sont abattues sur toi et que l'affliction, la

colère, l'accablement (*dolor ira maeror*) te déchirent en sens divers, vu ton état d'esprit actuel, tu ne recevras pas encore de puissants remèdes.»

- 16 Cette tension est constitutive de l'allégorie dans le récit à la première personne (Zink 1985, p. 127–170, plus précisément p. 166–167; Philipowski/Rüthemann 2022); elle suppose des oscillations entre le particulier et le général, et, comme l'expose Philippe Maupeu (2009), peut poser problème lorsque «les traits individuants brouillent le statut rhétorique du sujet et remettent en question la généralisation de la leçon allégorique» (p. 36).
- 17 Sur cette importance de l'usage de l'allégorie comme marqueur de littérarité et d'intertextualité, fondant ainsi l'autorité du dire, voir Philipowski/Rüthemann (2022, notamment p. 5–6).
- 18 Nous rejoignons sur ce point l'interprétation de Jean-Claude Mülhethaler (2007), qui relie le discours d'autorité à la mémoire «éclairée par la foi» (p. 217), ayant donc un fondement éthique; aux passions qui cantonnent le discours à l'accidentel et au point de vue humain, Chartier oppose la quête de vérités universelles (p. 213–215; p. 218).
- 19 C'est un moment où joue pleinement l'intertextualité avec l'œuvre de Boèce, le narrateur y reconnaissant Philosophie lorsqu'elle sèche ses yeux inondés de larmes: «Ainsi, quand j'eus tourné mes regards vers elle et l'eus fixé des yeux, je reconnus ma nourrice, dont j'avais dès ma jeunesse honoré le foyer: Philosophie» (<Consolation de philosophie>, p. 53).
- 20 C'est une des vertus qu'Armand Strubel (2002, p. 194) reconnaît (malgré tout) à l'utilisation des allégories traditionnelles par Alain Chartier: «les réflexions sur le temps présent n'ont rien d'une analyse historique; elles se coulent dans un moule prédéfini, avec un petit nombre de schémas récurrents comme les vices et les vertus, les devoirs des «estats». Mais donner un sens au réel, c'est aussi le ramener à des catégories familières et rassurantes».
- 21 Voir Pomel (2000, p. 349–383); Minet-Mahy (2005, p. 405–406), met en rapport cette crise du sujet avec l'écriture du prosimètre chez Chartier.
- 22 Pour l'analyse des poèmes du <Livre de l'Esperance>, voir Rouy (1980, p. 337–349); Minet-Mahy (2005, p. 497–512).
- 23 Maupeu (2017, p. 201): se référant à Jérôme Baschet, Philippe Maupeu invite à situer la représentation par rapport à la «scène hyperthématische» des personnages rassemblés au chevet de l'auteur, et pour cette représentation de l'agonie, renvoie aux <Artes moriendi> mais aussi à une scène du <Livre du Pèlerin de vie humaine> de Deguileville (note 30: «Le pèlerin emporté dans la couche d'enfer metré reçoit tour à tour les menaces de Vieillesse et Maladie, et la visite de Charité

et Miséricorde, avant que la Mort ne l'assaille sur son grabat»). Sur la mort comme dispositif-cadre des visions, voir aussi Pomel (2000, p. 279–283).

- 24 Sur cette question voir Bayard (1999) et Chartier (1976). La première version de l'opuscle consacré à l'*«Ars moriendi»* aurait été composée vers 1408–1414, et puiserait son inspiration en particulier dans la troisième partie de l'*«Opus tripartitum»* de Gerson, mais cette œuvre s'ancre dans une tradition, bien installée dès le XIII<sup>e</sup> siècle, de réflexions sur la bonne mort. La version courte, centrée sur les cinq tentations diaboliques, a connu une circulation importante, notamment en raison des illustrations, et la lutte pour la possession de l'âme est un motif très répandu dans l'illustration des livres d'heures, selon Roger Chartier.
- 25 Pour une réflexion sur les gestes codifiés associés au rituel de déploration, voir Alexandre-Bidon (1993, notamment p. 125–126): les manifestations ostensibles, sonores et gestuelles (pâmoison ou chute à terre, paumes des mains frappées, pleurs, embrasement du corps mort, marques infligées par les survivants sur leur propre chair) sont condamnées par les clercs, mais semblent avoir perduré tardivement dans la pratique.
- 26 On peut comparer par exemple le discours de Défiance (p. 14) aux vers 34–42 du prologue p. 2, dont certaines expressions évoquant les conditions de l'exil (*serf, chassés, a honte, dur regrait*: «serfs, chassés, honteusement, amer regret») sont reprises avec des variations (*regraictant, homme dechassé, honteux, servitude: «regrettant, homme chassé, honteux, servitude»*).
- 27 Sur cette critique, qui explique peut-être l'importance prise par le cadre du songe allégorique pour représenter l'au-delà, voir Pomel (2000, p. 233–246, et en particulier p. 244): «En se donnant ouvertement comme fiction, les récits allégoriques des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles échappent à la question de la vérité, du moins littérale».
- 28 Cette évolution propre à la fin du Moyen Âge est relevée par Strubel (2002, p. 322): «Le phénomène le plus frappant dans les textes allégoriques du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle est la multiplication et la fragmentation des instances, qui correspondent à des réalités de plus en plus variées, et de plus en plus difficiles à cerner avec le simple terme d'*«abstraction»* (Vergogne Instructive, Diverses Cogitations, Parfonde Pensée, Convoitise d'Honneur, Noblesse de Courage, Ardeur de bien faire et de glorieusement vivre, dans *«L'Advertissement au duc Charles»* de Chastellain; les acteurs de la *«Condamnation de Banquet»*, Clistere, Pilule ou Saignée...). Voir également les réflexions de Jonen (1974, notamment p. 164–173) sur les *«Personalallegorien»* (allégories personnelles) chez Chartier.

<sup>29</sup> Notre interprétation diffère en ce sens de celle de Regula Meyenberg (1992, p. 174–177), qui parle uniquement de «visions» pour les deux modes de l'apparition allégorique: il s'agit dans les deux cas, malgré les configurations distinctes, d'une «forme d'investigation et d'interprétation de l'état d'âme en termes allégoriques», et Chartier pourrait ainsi suggérer «qu'il n'existe aucune différence de nature entre la vie de l'esprit qui rêve et l'activité de penser» (p. 177).

## Bibliographie

### Manuscrits

New Haven, Yale University Library, Beinecke 1216 ([en ligne](#)).

New York, Pierpont Morgan Library, M 438 ([en ligne](#)).

Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 126 ([en ligne](#)).

Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 25526 ([en ligne](#)).

Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 8085 ([en ligne](#)).

### Sources primaires

Alain Chartier: *Le Livre de l'Espérance*, éd. François Rouy, Paris 1989.

Alain Chartier: *Le Quadrilogue invectif*, éd. Florence Bouchet, Paris 2011.

Boèce: *La Consolation de philosophie*, éd. Claudio Moreschini, trad. et notes Éric Vanpeteghem, Paris 2005.

George Chastelain: *Le Livre de Paix*, éd. Tania Van Hemelryck, Paris 2006.

Guillaume de Machaut: *Le Jugement dou Roy de Navarre*, in: Guillaume de Machaut, *The Complete Poetry and Music*, vol. I: *The Debate Poems*, éd. et trad. R. Barton Palmer, avec Domenic Leo (art history) et Uri Smilansky (music), Kalama-zoo/Rochester 2016.

### Sources secondaires

Alexandre-Bidon, Danièle: *Gestes et expressions du deuil*, in: Alexandre-Bidon, Danièle/Treffort, Cécile (éds.): *À réveiller les morts. La mort au quotidien dans l'Occident médiéval*, Lyon 1993, p. 121–133.

Armstrong, Adrian: *Alain Chartier and the Rhétoriqueurs*, in: Delogu [et al.] 2015, p. 303–323.

Bagoly, Suzanne: *De mainetz aucteurs une progression: un siècle à la recherche du Parnasse français*, in: *Le Moyen français* 17 (1985), p. 83–123.

Bayard, Florence: *L'art du bien mourir au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris 1999.

- Bouchet, Florence: A Good Carter as Guide: Imitating Alain Chartier (15th Century–Early 17th Century), in: Delogu [et al.] 2015, p. 324–353.
- Bouchet, Florence: Entendement et vérité. De la littérature et des autorités dans le «Livre de l'Espérance» d'Alain Chartier, in: Cahiers de recherches médiévales et humanistes 33 (2017), p. 211–224.
- Cayley, Emma: Debate and Dialogue. Alain Chartier in his Cultural Context, Oxford 2006.
- Cayley, Emma/Kinch, Ashby (éds.): Chartier in Europe, Cambridge 2008.
- Cerquiglini-Toulet, Jacqueline: La Couleur de la mélancolie. La fréquentation des livres au XIV<sup>e</sup> siècle, 1300–1415, Paris 1993.
- Cerquiglini-Toulet, Jacqueline: À la recherche des pères: la liste des auteurs illustres à la fin du Moyen Âge, in: Modern language notes 116 (2001), p. 630–643.
- Cerquiglini-Toulet, Jacqueline: Lyrisme de désir et lyrisme d'espérance dans la poésie de Guillaume de Machaut, in: Cerquiglini-Toulet, Jacqueline/Wilkins, Nigel (éds.): Guillaume de Machaut 1300–2000, Paris 2002, p. 41–51.
- Chartier, Roger: Les arts de mourir, 1450–1600, in: Annales. Economies, sociétés, civilisations 31/1 (1976), p. 51–75.
- Chiron, Pascale: Le «Labirynth de Fortune» de Jean Bouchet, imitation du «Livre de l'Espérance» d'Alain Chartier?, in: Cahiers de recherches médiévales et humanistes 33 (2017), p. 253–271.
- Cropp, Glynnis M.: Boethius and the «Consolatio philosophiae» in XIV<sup>th</sup> and XV<sup>th</sup>-century French writing, in: Essays in French Literature 42 (2005), p. 27–43.
- Delogu, Daisy [et al.] (éds.): A Companion to Alain Chartier (c. 1385–1430), Father of french eloquence, Leiden/Boston 2015.
- Delogu, Daisy: Allégorie et subjectivité dans le «Livre de l'Espérance», in: Cahiers de recherches médiévales et humanistes 33 (2017), p. 171–187.
- Doudet, Estelle: La personnalité poétique à l'aube de la Renaissance. George Chastelain et la filiation littéraire chez les Grands Rhétoriqueurs, in: Le Moyen français 57/58 (2005), p. 105–122.
- Jonen, Gerda Anita: Allegorie und späthöfische Dichtung in Frankreich, München 1974.
- Hoffman, Edward-Joseph: Alain Chartier, his work and reputation, New York 1942.
- Huot, Sylvia: Re-fashioning Boethius: Prose and Poetry in Chartier's «Livre de l'Espérance», in: Medium Ævum 76/2 (2007), p. 268–284.
- Kelly, Douglas: Boethius as Model for Rewriting Sources in Alain Chartier's «Livre de l'Espérance», in: Cayley, Emma/Kinch, Ashby (eds.): Chartier in Europe, Cambridge 2008, p. 15–30.
- Kinch, Ashby: De l'ombre de mort en clarté de vie: The Evolution of Alain Chartier's Public Voice, in: Fifteenth Century Studies 33 (2008), p. 151–152.
- Kinch, Ashby: Chartier's European Influence, in: Delogu [et al.] 2015, p. 279–302.

- Klibansky, Raymond [et al.]: *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art*, trad. Fabienne Durand-Bogaert et Louis Evrard, Paris 1989.
- Marcoux, Robert: La liminalité du deuillant dans l'iconographie funéraire médiévale (XIII<sup>e</sup>–XV<sup>e</sup> siècle), in: *Memini* 11 (2007) ([en ligne](#)).
- Marfany, Marta: Le «Livre de l'Espérance» nommé «Curial». Transmission et réception aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, in: *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 33 (2017), p. 235–251.
- Maupeu, Philippe: *Pèlerins de vie humaine. Autobiographie et allégorie narrative*, de Guillaume de Deguileville à Octovien de Saint-Gelais, Champion 2009.
- Maupeu, Philippe: Une image bien encontenancée. L'iconographie du «Livre de l'Espérance» d'Alain Chartier (manuscrit BnF fr. 126), in: *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 33 (2017), p. 189–209.
- McRae, Joan: Alain Chartier's «Livre de l'Espérance»: A Remodeling of Dante's *Commedia*?, in: *Digital Philology* 7/2 (2018), p. 230–249. ([en ligne](#): [10.1353/dph.2019.0002](https://doi.org/10.1353/dph.2019.0002))
- Meyenberg, Regula: Alain Chartier prosateur et l'art de la parole au XV<sup>e</sup> siècle, Berne 1992.
- Minet-Mahy, Virginie: *Esthétique et pouvoir de l'œuvre allégorique à l'époque de Charles VI. Imaginaires et discours*, Paris 2005.
- Minet-Mahy, Virginie: Les systèmes de représentation de l'auteur et du lecteur dans le texte allégorique: figures idéales et vocations poétiques, in: *Le Moyen français* 57–58 (2006), p. 263–282.
- Mühlethaler, Jean-Claude: Le rooil de oubliance. Écriture de l'oubli et écriture de la mémoire dans «Le Livre de l'Espérance» d'Alain Chartier, in: *Études de lettres. Revue de la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne* 1/2 (2007), p. 203–222.
- Palmer, Robert Barton: The Metafictional Machaut. Self-Reflexivity and Self-Mediation in the Two Judgment Poems, in: *Studies in the Literary Imagination* 20 (1987), p. 23–39.
- Pomel, Fabienne: *Les Voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Âge*, Paris 2000.
- Philipowski, Katharina/Rüthemann, Julia: Introduction, in: Palmer, R. Barton [et al.] (éds.): *Allegory and the Poetic Self: First-Person Narration in Late Medieval Literature*, Gainesville 2022, p. 1–23.
- Rouy, François: L'Esthétique du traité moral d'après les œuvres d'Alain Chartier, Genève 1980.
- Serchuk, Camille: The Illuminated Manuscripts of the Works of Alain Chartier, in: Delogu [et al.] 2015, p. 72–118.

- Strubel, Armand: *Grant Senefiance a. Allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris 2002.
- Tabard, Laëtitia: «Le Livre de l'Espérance» et le mouvement du débat, in: *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 33 (2017), p. 149–169.
- Tabard, Laëtitia: Alain Chartier, poète dessaisonné. Regards sur un maître en exil dans son siècle, in: Bernard, Mathilde [et al.] (éds.): *Être de son siècle (Moyen Âge–XVIII<sup>e</sup> siècle)*, *Fabula/Les colloques 2023* ([en ligne](#))
- Thiry, Claude: Débats et moralités dans la littérature française du XV<sup>e</sup> siècle: intersection et interaction du narratif et du dramatique, in: *Le Moyen français* 19 (1986), p. 203–244.
- Van Hemelryck, Tania: Le Modèle du prosimètre chez Alain Chartier. Texte et codex, in: Centre V. L. Saulnier (éd.): *Le Prosimètre à la Renaissance*, Paris 2005, p. 9–19.
- Viereck Gibbs Kamath, Stephanie A.: *Authorship and First-Person Allegory in Late Medieval France and England*, Cambridge 2012.
- Walravens, Cornelius Johannes Henricus: Alain Chartier, études biographiques, suivies de pièces justificatives, d'une description des éditions et d'une édition des ouvrages inédits, Amsterdam 1971.
- Wijsman, Hanno: Poésie, politique et emblématique dans un manuscrit enluminé. Le recueil Chartier d'Antoinette de Maignelais, maîtresse de Charles VII, in: Bouchet, Florence [et al.] (éds.): *Le pouvoir des lettres sous le règne de Charles VII (1422–1461)*, Paris 2020, p. 89–109.
- Zink, Michel: *La Subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*, Paris 1985.
- Zumthor, Paul: *Le Masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriqueurs*, Paris 1978.

### Adresse de l'autrice:

Laëtitia Tabard  
Le Mans Université  
Laboratoire 3LAM  
Avenue Olivier Messiaen  
72000 Le Mans  
E-Mail: [laetitia.tabard@univ-lemans.fr](mailto:laetitia.tabard@univ-lemans.fr)

*Julia Rüthemann*

# Weibliche Autorschaft in allegorischen Ich-Erzählungen über Liebe: Christine de Pizan und Hadewijch von Antwerpen

*Abstract.* The paper deals with late medieval allegorical first-person narratives about love that usually recount a love experience from the point of view of a male lover-poet. It examines systematic shifts between the constitutive elements of this text family – the first-person stance, allegorical form and the courtly love theme – that occur in texts of this type written by women authors, as in the visions of 13<sup>th</sup>-century beguine Hadewijch of Antwerp and the writings of early 15<sup>th</sup>-century author Christine de Pizan. Christine shows a certain distance towards the implication of herself in the story and/or to the use of allegory in her texts on love. However, if she establishes an allegorical framework while filling all three functions of the ›I‹ – author, narrator and protagonist –, she brings to the fore subjects other than love. In contrast, the female mystic Hadewijch of Antwerp expresses agency in love and is authorized by her love experience to write about it in her visions. The conception of a feminine soul as spouse of God may have facilitated Hadewijch's appropriation of the first-person stance and agency in love. The shift in gender of the loving and authorial ›I‹ in her visions goes along with a shift in the scope of allegory and of love, both of which have a religious nature. In order to better conceptualize this underlying gender system of the text family and include historical aspects of what it means to say ›I‹, the paper proposes to extend a purely literary perspective by applying Foucault's and Agamben's concept ›dispositive‹.

## **1. Wer kann ›ich‹ sagen?**

Die Textfamilie der allegorischen Minneerzählung in der ersten Person weist eine Eigenschaft auf, die in der Forschung nur am Rande Beachtung

gefunden hat: ein Großteil der Texte schildert die Liebeserfahrung aus der Perspektive eines männlichen Ichs (vgl. Uhl 2010, S. 274f.).<sup>11</sup> Neben dem *›Roman de la Rose‹* (1235/1280), dem Prototyp dieser Textfamilie, stellen auch andere bekannte Vertreter, etwa Dantes *›Vita Nuova‹* (1292-1293), Gowers *›Confessio Amantis‹* (1390), Johanns von Konstanz *›Minnelehre‹* (1300) oder Tibauts *›Roman de la Poire‹* (Mitte des 13. Jh.), die allegorisch codierte Erfahrung eines männlichen und werbenden Ichs ins Zentrum. Das Ich berichtet rückblickend von der Begegnung mit dem Liebesgott, Frau Minne oder Cupido und davon, wie es – diskursiv und praktisch – Wissen über die Liebe erlangt. Weil die allegorischen Ich-Erzählungen das Lieben bzw. Liebeswerben mit der Handlung des Dichtens engführen und in dieser Hinsicht die Poetik der Minnelyrik fortsetzen, wird das Ich durch seine Erfahrung nicht nur als Liebender, sondern gleichermaßen als Dichter autorisiert. Mit anderen Worten: In der Relation von Ich und Liebesallegorie übersetzt sich die Autorschaftskonzeption dieser Textfamilie.

Die Allegorien verbürgen dabei nicht nur die universelle Gültigkeit des Wissens über Liebe, sondern zeigen auch die Exemplarik der Liebeserfahrung an (vgl. Philipowski 2017). Entsprechend wird ebenso das Ich als exemplarische Instanz aufgefasst, als neutrale *›Hohlform‹* (Glier 1971, S. 395), die *›jedermann‹* (Philipowski 2013, S. 328) zur Verfügung stehe. Tatsächlich wird diese Exemplarität des Ichs durch eine linguistische Besonderheit begünstigt: die erste Person stellt nämlich grundsätzlich eine Sprechhaltung ohne individuellen Bezug dar, sie ist eine Position, die jede\*r in einem Dialog einnehmen kann (vgl. Spearing 2012, S. 13–14); sie kann, muss aber nicht auf eine konkrete Person bezogen werden, ist also grundsätzlich offen in der Referentialisierung. Im Kontext der Textfamilie bedeutet dies, dass das Ich offen für die Aneignung durch alle ist, die an dieser literarischen Tradition partizipieren und durch die Erzählung erfahren wollen, was Liebe ist (vgl. Philipowski 2017, S. 328f.).

Doch wie neutral und offen zur Aneignung ist das Ich dieser Textfamilie tatsächlich? Vermag auch ein weibliches Ich eine exemplarische Liebeserfahrung zu schildern, die durch die Allegorie universelles Wissen bestätigt? Steht das ›Ich‹ Frauen als Dispositiv der Textproduktion offen? Anders gefragt: Unter welchen Bedingungen können Frauen zur Familie gehören, d.h. ›ich‹ sagen und von einer eigenen (Liebes-)Erfahrung erzählen, die sie als Dichterinnen autorisiert?<sup>2</sup> Welche Genderdynamiken sind in diesem Zusammenhang erkennbar?

Anhand ausgewählter Texte der spätmittelalterlichen französischsprachigen Autorin Christine de Pizan sowie der im 13. Jahrhundert wirkenden Mystikerin Hadewijch möchte ich versuchen, erste Antworten auf diese Fragen geben. Eine Untersuchung zu Christine de Pizan bietet sich insofern dafür an, als diese sich in Auseinandersetzung mit prominenten Texten der Textfamilie, insbesondere dem ›Roman de la Rose‹, aber auch denen Guillaumes de Machaut, zum Thema Liebe positioniert und dabei – unter im Weiteren zu erörternden Voraussetzungen – allegorische Formen und die erste Person als Erzählhaltung verwendet. Während Christine sich von der Rolle der (werbenden) Liebenden zu distanzieren scheint, dabei aber im weltlichen Diskurs verbleibt, schildert die Mystikerin Hadewijch im Rahmen ihrer Visionen hingegen eine Liebeserfahrung. Doch in diesem Fall weicht der Bezugsrahmen von den genannten Vertretern der Textfamilie ab, da sich bei Hadewijch die Liebe auf Gott bezieht und die Allegorie eine religiös-spirituelle Dimension hat, der Bezugsrahmen also ein geistlicher ist.

Damit sind erste signifikante, im Weiteren näher zu bestimmende Unterschiede bzw. Anpassungen bei Autorinnen gegenüber im selben Texttypus agierenden Autoren benannt. Meine zentrale These lautet: Das Ich der Textfamilie ist keineswegs so neutral und offen, wie bislang angenommen. Vielmehr deuten sich im Licht der Kategorie ›Geschlecht‹ systematische Beziehungen zwischen dem Ich, der Allegorie und der Liebesthematik an,

die sich auf die Poetik auswirken und für Aspekte von Autorschaft bzw. Autorität relevant sind.<sup>3</sup>

Die Systematik lässt sich folgendermaßen umreißen: In den weltlichen Texten umwirbt ein männliches Autor-Ich die Dame, die auf der Ebene der Geschichte durchaus an der Etablierung des Textes beteiligt sein kann (vgl. Huot 1987, S. 192; vgl. dazu ebenso den Beitrag von R.B. Palmer zum Fall Toute-Belle im *›Voir Dit‹* in diesem Band), aber kaum als seine Autorin benannt oder von der Rezeption wahrgenommen wird. Auch gibt es Fälle, in denen sie nur schemenhaft präsent ist. Oftmals instruiert das Ich die Dame in Sachen Liebe und in der Poesie. Ferner wird die Geliebte teilweise mit der Personifikationsallegorie der Liebe identifiziert, die den Dichter nicht nur unterwirft, inspiriert und autorisiert, sondern mit der er sich auch selbst zu vereinen und gewissermaßen zu identifizieren sucht. Das allegorische Prinzip unterliegt bis zu einem gewissen Grad selbst systematischen Gendercodierungen (vgl. Warner 1989; Schade [et al.] 1994; Rüthemann 2021).

Im Folgenden untersuche ich daher an ausgewählten Beispielen, wie sich die Beziehung zwischen den drei Elementen Ich – Minne – Allegorie bei Autorinnen gestaltet. Vor der Folie der umrissenen Systematik stellt sich die Frage, wie sich ein weibliches Ich auf die Allegorizität und die Minnethematik der Texte auswirkt, und wie umgekehrt die Allegorizität und Minnethematik die Möglichkeiten weiblichen Erzählens in der ersten Person und der Thematisierung von Autorschaft prägen. Zunächst erscheint es durchaus sinnvoll, sich dieser Systematik auf einer deskriptiven Ebene zu nähern, also die Texte im Kontext der Textfamilie zu betrachten und die Relationen der drei Elemente zueinander – im Vergleich zu Texten mit einem männlichen Ich – zu analysieren. Doch der in erster Linie deskriptiv eingesetzte Begriff der *›Textfamilie‹*, mit dem die Gruppierung von Texten aufgrund gemeinsamer Merkmale vorgenommen wird, stößt für eine Begründung der inneren Systematik zwischen diesen Elementen an Grenzen. Im Licht der Kategorie *›Geschlecht‹* zeigt sich, dass die Systematik nicht

allein über rein textliche, gattungstypologische oder narratologische Annäherungen verstanden werden kann, sondern vielmehr historische Dimensionen tangiert.<sup>4</sup> Diese betreffen geschlechterbezogene und im weitesten Sinne mediale Machtverhältnisse, die die Partizipation an Diskursen, Textproduktion und Autorschaft mitbedingen oder auch verhindern.

Um diese Dimensionen analytisch abilden zu können, bedarf es folglich einer konzeptionellen Erweiterung. Hierzu scheint mir der Begriff ›Dispositiv‹ geeignet zu sein, wie ihn besonders Foucault und in der Folge Agamben und Deleuze geprägt haben.<sup>5</sup> Foucault zufolge meint das Dispositiv eine systematische Verbindung oder ein Netzwerk zwischen Elementen. In der Systematik bilde sich eine Ordnung ab, die auf Machtverhältnissen basiere: »Das eben ist das Dispositiv: Strategien von Kräfteverhältnissen, die Arten von Wissen unterstützen und von diesen unterstützt werden« (2003, S. 395). Foucault versteht das »Dispositiv selbst [als] das Netz, das man zwischen diesen Elementen herstellen kann« (2003, S. 392).<sup>6</sup> Das Ich, das sich als Liebender im Rahmen allegorischer Ich-Erzählungen zugleich als Dichter zu äußern und konstituieren vermag, könnte somit als das Resultat eines Netzwerks an Elementen, einer bestimmten impliziten, historisch begründbaren Machtordnung begriffen werden. Anders formuliert, die Machtordnung erzeugt das Ich in dieser Spezifik, und gleichzeitig bestätigt das Ich sie durch seinen Text. Das Dispositiv veranschaulicht nicht nur, dass sich bestimmte Merkmale in einer systematischen Relation zueinander befinden bzw. dass systematische Verschiebungen zwischen ihnen erfolgen, wenn man die Kategorie ›Geschlecht‹ ins Spiel bringt. Sondern das Dispositiv erlaubt darüber hinaus den Einbezug historischer Bedingungen bzw. weiterer Merkmale zur Begründung für die Bildung dieser Systematiken und Ordnungen.

Für die vorliegende Fragestellung nicht unerheblich ist die Einführung des Dispositivbegriffs mit Subjektivierungsprozessen. Laut Agamben schließen die Dispositive »immer einen Subjektivierungsprozeß ein, da sie ihr Subjekt selbst hervorbringen müssen« (Agamben 2008, S. 24; vgl. auch

Deleuze 1991, S. 155). Veranschaulicht wird dieser Konnex in der Textfamilie durch die der Relation von Ich und Allegorie eingeschriebenen Dynamik von Unterwerfung und Ermächtigung.<sup>7</sup> Das Ich ist einerseits *subjectus*, da es sich in der Unterwerfung durch die Minne konstituiert, wenngleich es daraus gerade nicht als ein Individuum im modernen Sinne hervorgeht – vielmehr zeigt es sich maßgeblich von der Minne durchdrungen (vgl. Rüthemann 2024b, S. 144).<sup>8</sup> Andererseits impliziert das Ich (erste) Tendenzen, die es mit dem modernen Subjekt teilt – wenn es sich selbst zum Thema macht sowie sich als Dichter zunehmend, auch nominell, ermächtigt und eigenständig wird.<sup>9</sup>

Im Rahmen dieses Artikels dient das Dispositiv als Denkfigur zur Sichtbarmachung der angesprochenen Dynamiken zwischen den Elementen allegorischer Ich-Erzählungen und der impliziten Bezüge zur historischen Realität, ohne dass das in dieser Konzeptualisierung liegende analytische Potenzial an dieser Stelle bereits voll ausgeschöpft werden kann oder auch die historischen Bedingungen ausreichend Berücksichtigung finden können.

## 2. Christine de Pizan

Kommen wir damit zu den Autorinnen und ihren Texten. Nach dem Tod ihres Mannes und ihres Vaters, der am Hof von Karl V. als Arzt, Astronom und Astrologe wirkte, begann Christine de Pizan mit etwa 25 Jahren ihre Tätigkeit als Schriftstellerin und veröffentlichte hauptsächlich um 1400. Als Witwe und Mutter von drei Kindern widmete sie sich dem Studium und dem Schreiben, um ihren Lebensunterhalt zu bestreiten. Sie verfasste Texte in der ersten Person zu äußerst unterschiedlichen Themen. Grundsätzlich zeugen ihre Texte von einem spezifischen und spannungsreichen Verhältnis zum Thema der Liebe (vgl. Nelson 1990; Smith 1990; Altmann 1999), was sich in einer Distanznahme des Ichs bzw. dem spezifischen Einsatz der Liebesallegorien in ihren Ich-Erzählungen erweist. Lori Walters stellt fest,

dass Christine de Pizan »experiences a conflict in adopting the first-person speaking self, characteristic of the lyric tradition in which the speaker was usually desirous of love« (1994, S. 45). Christine entwickelt, wie etwa Kevin Brownlee analysiert hat, in der literarischen Auseinandersetzung mit prominenten Texten der Textfamilie eine spezifisch weibliche »clerly voice« bzw. Autorität (1992, S. 235). Brownlees Ergebnisse veranschaulichen Christines Positionierung und bewusste Verschiebungen im Dreieck zwischen Ich, Minne und Allegorie (vgl. auch Delale/Dugaz 2023, S. 28): Im ›Epistre au Dieu d'Amours‹ (1399) etwa tritt Christine als Ich auf *histoire*-Ebene nicht in Erscheinung, spricht aber laut Brownlee gewissermaßen durch Cupido, also durch die Allegorie, um die misogynie Botschaft besonders im zweiten Teil des ›Roman de la Rose‹ zu verändern:

In the *Epistre au Dieu d'Amours*, Christine represents the inadequacies of both the courtly and the clerly registers of the *Rose*, on that poem's own terms. She thus speaks 'through' the mouth of a corrected version of the *Rose*'s structurally central authoritative character, Cupid; there is no explicit self-figuration at the diegetic level (1992, S. 236).

Im ›Dit de la Rose‹ transformiere sie dagegen die übertragene Bedeutung der Rose, die als Symbol für die Geliebte den Zielpunkt der Liebeswerbung im ›Roman de la Rose‹ darstellt: »And in this new context, a woman author's voice is possible within the courtly discursive system, speaking neither as beloved nor as lover« (Brownlee 1992, S. 245). In den ›Epistres sur le Débat du ›Roman de la rose‹« stellt sie sich laut Brownlee als »publicly accepted female *clerc*« (Brownlee 1992, S. 252) dar, die eine zentrale Rolle in der Debatte spielt und dabei die Rolle der klassischen weiblichen Briefpartnerin abwandelt:

[She] significantly expands the role of the 'lady' as correspondent, in terms of preexistent vernacular literary models. [...] Unlike Toute-Belle, Christine as correspondent functions exclusively as reader and writer; she is not at all a love object. In addition, she is the author figure in terms of the letter collection considered as a whole (1992, S. 252–253).<sup>10</sup>

Auffällig ist also ihre Distanzierung von der Rolle der Geliebten und des erlebenden Ichs auf Ebene der Handlung zugunsten der Rolle der Autorin. Laut Altmann geht Christine ähnlich vor, wenn sie andere konventionelle literarische Frauenrollen, insbesondere die ihrer Realität entsprechende Rolle der Witwe, einnimmt, um »s'installer dans les rangs des écrivains de profession« und »de solidifier son identité d'écrivain« (1995, S. 332).<sup>11</sup> Als Witwe vermag sie als Autorin Liebe zu thematisieren, ohne damit eine Werbung zu verknüpfen. Die Rolle der Witwe kann durchaus als eine geschlechtsspezifische Rolle betrachtet werden, die mit einer gewissen Autorität (vgl. Delale/Dugaz 2023, S. 22) und – nicht ganz unerheblich – teilweise mit männlichen Codierungen (vgl. auch Foehr-Janssens 2000, S. 26, sowie Anm. 14) einhergeht.

It is this provocative combination of three gendered subject positions – virtuous widow, caring mother and female author – that Christine uses to establish her authority within the public discursive space of the early fifteenth-century Parisian literary establishment. In this enterprise of public self-definition, the key negative element is that of the female sexual object of desire, and/or the sexually desiring female subject. [...] Christine de Pizan carefully and programmatically detached her female-gendered authorial persona from the economy of sexual desire, normally associated with courtly discourse. (Brownlee 1995, S. 340)

An einem Beispieltext möchte ich Christines offenbar aktive Auseinandersetzung mit der Textfamilie und deren innerer Systematik genauer illustrieren. Im *>Livre du Debat de deux amans<* (1400) lässt sie zwei Liebende über das Thema Liebe debattieren. Der Text zeigt dabei nicht nur thematische, sondern ebenso formale Nähe zu Machauts *>Jugement du roi de Bohême<* (vor 1342). In beiden Fällen wird das Ich Zeuge einer Debatte über Liebe, doch unterscheiden sich die Texte hinsichtlich der Relation des Ichs zum Thema der Liebe – und zur Verwendung der Allegorie.

Machaut präsentiert sich im Prolog und Epilog als Liebenden (*>Jugement<*, V. 11–12; 2067–2079). Er berichtet, wie er sich eines Tages unter den

Blättern von Bäumen versteckt und ein Gespräch zwischen einer Dame und einem Herrn belauscht, die beide an der Liebe leiden. Als sie nicht wissen, wie sie die Frage, wer mehr leidet, entscheiden sollen, gibt er sich zu erkennen und schlägt ihnen den König von Böhmen als Richter vor. Wie Machaut in der ersten Person erzählt, führt er sie zum Schloss Durbuy, wo ein Gericht abgehalten wird, das aus dem König und mehreren Personifikationen besteht, die diesem helfen, ein Urteil zu fällen.

In Christines Text ist die Ausgangssituation eine andere: Während einer geselligen Zusammenkunft hängt Christines Erzähler-Ich ihren Gedanken nach; sie trauert eigentlich um ihren Geliebten (»Débat«, V. 145–161).

[...] je n'aray jamais,  
C'est chose voire,  
Plaisir joyeux au monde, ains aré noire  
Pensée adés pour la dure mémoire  
De cil que je portë en ma memoire  
(»Débat«, V. 147–151)

[...] ich werde wahrlich niemals  
glückliche Freude in dieser Welt haben, stattdessen werde ich immer schwarze  
Gedanken haben, aufgrund der schmerzhaften Erinnerung  
an denjenigen, den ich in meinem Gedächtnis trage. (Übersetzung der Verf.)

Schließlich verwickelt sie einen von Liebeskummer gezeichneten Ritter in ein Gespräch. Ein Knappe, der hingegen voller Freude über seine Liebesgefühle ist, gesellt sich zu ihnen und möchte sich mit ihnen über Liebe austauschen. Die Erzählerin lädt zwei weitere Zuhörerinnen zur Diskussion ein und bleibt anwesend, ohne jedoch selbst an der Debatte teilzunehmen:

Mais par mon los une dame appellasmes  
Avecques nous qui het mesdis et blasmes ;  
Encore avec pour le mieulx y menasmes  
Une bourgeoise  
(»Débat«, V. 385–388)

Aber auf meine Empfehlung riefen wir eine Dame herbei

mit uns zu kommen; sie hasst üble Nachrede und unehrenhafte Handlungen; außerdem nahmen wir zum Besten eine Frau aus der Stadt mit uns.

Die erste der beiden Damen ist eine interessante Figur: im Vergleich zu Christine und zur anderen Dame mischt sie sich in die Diskussion zwischen den beiden Herren ein und leistet einen Gesprächsbeitrag, der gleichwohl deutlich deutlich kürzer ist als die Reden der beiden. Die Dame stellt das vom Ritter ausgestellte Liebesleid grundsätzlich in Frage und entlarvt es als rhetorische Strategie: *Mais c'est un compte / Assez commun, que auxfemmes on racompte / Pour leur donner a croire* (»Débat«, V. 936–938: »Aber das ist eine bekannte Geschichte, die man Frauen erzählt, um sie ihnen zu glauben zu geben«). Entgegen aller Courtoisie wird sie wird von den beiden geflissentlich ignoriert. Sie fügt sich also nicht vollständig in das Streitgespräch ein und erzeugt so ein Störmoment, das die Frage nach ihrer Funktion und ihrem Wesen aufwirft. Warum reagieren die Herren nicht? Von wem wird sie gehört oder soll sie gehört werden? Zu wem spricht sie wirklich, vielleicht eher zu Christine oder zum Publikum, ja womöglich gar anstelle von Christine? Dass umgekehrt die Dame die Reden der Männer allgemein als »Märchen« bezeichnet, könnte die Aufmerksamkeit darauf lenken wollen, dass die Debatte hier gleichsam von außerhalb, von einer übergeordneten Ebene kommentiert wird. Ein intertextueller Verweis auf den »Roman de la Rose« und die Allegorie Raison in der Rede der Dame unterstreicht die poetologische Dimension der Szenerie:

Bien en parla le Rommant de la Rose  
A grant proces, et auques ainsi glose  
Ycelle amour, com vous avez desclose  
En ceste place,  
Ou chapitre Raison, qui moult menace,  
Le fol amant, qui tel amour enlace,  
Et trop bien dit que pou vault et tost passe  
La plus grant joye.  
(»Débat«, V. 961–967)

Gut und umfassend sprach davon der Rosenroman  
und er kommentierte ungefähr auf diese Weise  
diese Liebe, wie ihr sie beschrieben habt  
an diesem Ort,  
wo Raison, die äußerst bedrohlich ist,  
den törichten Liebenden, der eine solche Liebe umarmt, tadelt  
und nur zu gut erklärt, dass diese wenig wert sei und bald vergehen lasse  
die größte Freude.

Für Altmann zeigt sich in dieser Referenz eine gewisse Ironie, die etwas über Christines Position hinsichtlich der höfischen Liebe aussagt:

Adopting the voice of reason, she praises Dame Raison of the *Roman de la Rose* [...], a nice irony in the face of Christine's major offensive [...] against that work [...]. [...] Her disquisition is, in fact, a jewel of a *mise en abyme* of Christine's own position on love as it emerges from her corpus as a whole. (Altmann 1998, S. 82)

Die rätselhafte Dame ist Teil der Geschichte und scheint die Szene zugleich auf eine andere Ebene hin zu öffnen. Womöglich soll sie die Figurenebene, auf der die den Männern und der Liebe gegenüber kritische Haltung kein Echo findet, durchsichtig machen auf die zwar anwesende, aber hier schweigende Autorin Christine. Die Dame bewegt sich auf der Grenze zwischen *histoire* und *discours* und ließe sich als eine Figur mit doppelter Funktion betrachten, in diesem Sinne vielleicht auch als latent allegorische Figur (vor allem im Kontext der Textfamilie). Indem die Dame die Argumente der Dame Raison verteidigt, könnte sie auf Christines Position verweisen, ohne dass Christine sich selbst in die Debatte einmischen muss. Durch sie könnte Christine sich indirekt an der Debatte und der Handlung beteiligen, ohne dabei die Rolle der Geliebten oder der Allegorie einnehmen zu müssen – beides Rollen, die normalerweise Frauen in höfischen Erzählungen in der ersten Person zugewiesen werden. Vielmehr reflektiert sich in ihr Christine als die Autorin, die die Erzählung im Hintergrund kontrolliert.

Während bei Machaut das Ich die Dame und den Ritter zum König von Böhmen führt, der nach Beratung mit mehreren allegorischen Figuren – Jeunesse, Amour, Loyalité und Raison – über den Fall das Urteil verkündet, spart Christine die Urteilsszene oder eine klar erkennbare Allegorie auf der Handlungsebene aus. Womöglich aber hat Christine mit der enigmatischen Dame eine Art allegorische Figur in das Streitgespräch hineingeschrieben und durch diese bereits selbst ein Urteil über den Liebeskasus fällt, dessen Beurteilung sie mit ihrem Text eigentlich ihrem Mäzen und Schutzherrn, dem Herzog von Orléans, übergibt.

Dem Dispositiv entsprechend zeichnet sich bei Machaut eine größere Involviertheit des Ichs in die Liebe und gleichzeitig in die Geschichte ab. Auch seine Rolle als Dichter rückt er selbstbewusst und explizit in den Vordergrund (V. 2053f.; vgl. Altmann/Palmer 2006, S. 16). Christine hingegen wählt zumindest vordergründig den Bescheidenheitstopos, insofern als sie sich von der Gesellschaft auffordern lässt, einen auf den Ereignissen basierenden Text zu verfassen:<sup>12</sup>

›Si vous prions, puis que tant vous souvient  
De notre bien, que vous, a qui avient  
Et bien et bel faire dis [...]  
Faciés un dit du fait et de l'espace  
De no debat [...].‹  
(›Débat‹, V. 1985–1991)

›Wir bitten euch, da ihr immer an unser Wohlbefinden denkt,  
dass ihr, die ihr es gewohnt seid,  
gute und schöne Geschichten zu dichten,  
ein Dit aus dem Inhalt und und dem Umfang  
unserer Debatte zu machen [...].‹

Adont respons: ›Je ne suis pas maistresse  
De faire dis; non pour tant, sans paree  
Je le feray, pour la haulte noblece  
Du bon vaillant  
Prince royal, qui nul temps n'est faillant

De bien juger [...].  
(>Débat<, V. 1993–1998)

Somit antwortete ich: ›Ich bin keine Meisterin darin, Geschichten zu schreiben, jedoch mache ich mich sogleich daran, um des hohen Adels des guten mächtigen königlichen Prinzen willen, der sich niemals in seinem Urteil irrt [...].‹

Christine de Pizan macht sich die allegorische Ich-Erzählung über Liebe auf subtile Art und Weise zu eigen. Sie fokussiert ihre Rolle als Autorin in Texten über die Liebe. Auch spricht sie teilweise gleichsam aus der Position der Allegorie und nimmt dann ihr ›Ich‹ zurück. In anderen Fällen sind lediglich Anspielungen auf Allegorien zu erkennen kann oder es rücken primär die Liebesgeschichte der anderen in den Vordergrund, insbesondere in Streitgedichten.<sup>13</sup>

Im Gegenzug dazu greift sie ganz wesentlich und ausdrücklich auf die Form der Allegorie zurück, wenn sie von ihrem intellektuellen und literarischen Werdegang berichtet, also persönlich involviert ist (vgl. Strubel 1995, S. 358; vgl. ebenso Paupert 2002 sowie Maupeu 2009, S. 401, 473), etwa im ›Livre du chemin de longue estude‹, einem Bericht in der ersten Person über ihre Reise mit der kumäischen Sybille durch kosmisch-allegorische Sphären, in denen sie Sapience, Sagesse, Noblesse, Chevalerie, Richesse und Raison begegnen. ›L'Avision Christine‹ schildert Christines Reise durch eine allegorische Traumlandschaft, in der sie u.a. auf die fünf Allegorien Chaos, Nature, France, Opinion sowie Philosophie trifft. France und Philosophie fordern Christine auf, ihre Geschichten aufzuschreiben. Anschließend lässt Christine ihre eigene Geschichte als Schriftstellerin in diese Erzählung einfließen. Im ›Livre de la Cité des dames‹ stehen Christine die drei Tugenden Raison, Droiture und Justice beim Bau der Stadt der Frauen zur Seite, einem Ort, an dem berühmte und ehrenwerte Frauen Zuflucht vor misogynen Anfeindungen finden sollen.

Während die Verwendung der Allegorie in diesen Texten also enger mit Christines Ich verquickt ist, bleibt diese Verbindung lose, wenn ihre Texte von Liebe handeln. Daraus lässt sich nicht zuletzt ableiten, dass die Allegorie nicht nur die Exemplarität einer Erfahrung anzeigt, durch sich das Ich eine Form von Wissen aneignet, sondern ebenso die Involviertheit des Ichs bzw. eine Form der Erfahrungshaftigkeit zum Ausdruck bringt (vgl. Blank 1970, S. 241; Zink 1985, S. 134f.; Rüthemann 2024, S. 153).<sup>14</sup> Die Art und Weise, wie sich Christine allegorische Erzählungen in der ersten Person aneignet, deutet darauf hin, dass das ›Ich‹ im weltlichen Liebesdiskurs keineswegs neutral und bedeutungsleer ist, sondern im Gegenteil Repräsentant einer Diskursordnung und Träger einer Bedeutung. Dichtung wird hier mit einer *agency* in der Liebe verbunden, einer *agency*, die in weltlichen Texten dem männlichen Ich vorbehalten ist.

Christines Fall wirft gleichwohl eine Reihe von Fragen hinsichtlich des Dispositivbegriffs auf. Inwiefern ist Christines Position repräsentativ für ein ›weibliches Ich‹? Oder anders formuliert: Lassen sich die Verschiebungen im Gefüge zwischen Ich, Minne und Allegorie bei Christine als Hinweis auf das Dispositiv deuten, im Sinne einer Geschlechtsspezifik in der Systematik der Verschiebungen, oder hängen diese Verschiebungen womöglich eher mit ihrer spezifischen Situation, ja, mit ihrer historischen Singularität, auch generell hinsichtlich ihrer Autorschaft, zusammen? Ich denke, dass sich beide Aspekte nicht gegenseitig ausschließen, sondern vielmehr konvergieren: Weil sie sich autobiographisch bedingt als Witwe identifiziert, verortet sie sich auf andere Weise als ihre männlichen Zeitgenossen im literarischen Liebesdiskurs. Gleichzeitig könnte Christines Distanz zu einem begehrenden Ich in ihren Texten über Liebe nicht nur mit ihrer eigenen Geschichte zu tun haben, sondern dadurch begründet sein, dass die Schilderung einer Liebeswerbung aus einer weiblichen Ich-Perspektive aus historischen Gründen nahezu unmöglich ist. Ein weibliches Ich, das sein Begehr zu befriedigen sucht und mittels Dichtung um einen Mann wirbt, ja, sich als Autorin präsentiert, würde moralische Grenzen überschreiten (vgl.

Delale/Dugaz 2023, S. 22). Frauen sind im poetischen Liebesdiskurs in der Regel Geliebte, eher Objekt, denn Subjekt, nicht Dichterin bzw. *acteur*, ein Begriff aus dem Bedeutungsspektrum von ›Autor‹. Hinzu kommt, dass sich Frauen potentiell mit der Allegorie überschneiden können, mit dem, was die männlichen Dichter inspiriert bzw. was sie zur Projektion ihrer Autorschaft benötigen: ein Gegenüber, das sie durch die Macht der Liebe unterwirft und zugleich autorisiert – ohne selbst Autorin zu sein.

Dass es offenbar keine andere Autorin dieser Zeit gibt, die sich derart erfolgreich in den öffentlichen Diskurs einmischt, könnte gerade als Ausdruck soziokultureller Gegebenheiten bzw. wirkmächtiger Ausschlussmechanismen gegenüber der intellektuellen und literarischen Aktivität von Frauen verstanden werden. Im höfischen Kontext bilden einzig die Trobairitz insofern eine Ausnahme, als sie ihre Tätigkeit als Dichterinnen mit dem Ausdruck von Liebe und Begehrten aus einer weiblichen Perspektive verknüpfen. Doch anders als im Falle der Troubadoure und Minnesänger – deutschsprachige Minnesängerinnen sind weitgehend unbekannt und bestätigen damit das Dispositiv – entwickeln sich aus ihrer Liebeslyrik keine allegorischen Ich-Erzählungen aus weiblicher Perspektive, die der Werbung um einen Geliebten dienen und zur Inszenierung einer namentlichen verbürgten Autorschaft eingesetzt wurden – es sei denn, man erweitert den Liebesbegriff um religiöse Dimensionen. Dann kehren sich die Verhältnisse gar um, und die weibliche Ich-Perspektive vermag teilweise sogar zu dominieren, wie nun das zweite Beispiel verdeutlichen soll.

### 3. Hadewijch

Neben dieser großen Ausnahme im Kontext weltlicher Liebesdichtungen finden wir die Kombination der drei Elemente Erzählung in der ersten Person, Minnethematik und Allegorie in einem Feld vor, in dem weibliche Ichs gerade nicht die Ausnahme bilden, nämlich in der mystischen Visionsschrift. Dass dabei in Korrelation zur weiblichen

Identität des Ichs sowohl der Bezugsrahmen der Minne als auch der Allegorie im Vergleich zu den weltlichen Minnedichtungen ein anderer, nämlich ein geistlicher ist, stellt aus meiner Sicht keinen Zufall dar.

In vielen Fällen sind es oftmals nicht die Visionärinnen selbst, die ihre Texte niederschreiben, sondern Beichtväter oder geistliche Brüder, die von den Visionen der Mystikerinnen berichten. Die Mystikerin Hadewijch jedoch ist für ihre Texte selbst verantwortlich. Verfasst hat sie Lieder, Briefe und 14 Visionen sowie die sogenannte ›Liste der Vollkommenen‹. Hadewijch gibt in ihren Texten nur wenige Hinweise auf ihre Lebensumstände, aber es wird deutlich, dass sie mit Hilfe ihrer verschriftlichten Erfahrungen eine Lehre vermitteln möchte, die vor allem ein Thema hat: die Minne. Was Hadewijch für unseren Kontext ebenfalls interessant macht, ist dass sie die höfische Literatur offenbar gut kannte. Insbesondere für ihre Lyrik konnte die Forschung eine Prägung durch die höfische Minnelyrik nachweisen (vgl. Fraeters 2016, S. 31, S. 37). Ihre Visionen jedoch wurden bislang primär im Kontext der religiösen Visionsliteratur verortet und weniger mit den weltlichen Minneallegorien in Verbindung gebracht, die aber ja ihrerseits stark von der Lyrik geprägt sind (vgl. Braun 2017; Glauch 2017). Ein Vergleich der Visionen mit allegorischen Ich-Erzählungen könnte sich somit als fruchtbar erweisen, auch wenn es mir in diesem Rahmen nicht darum gehen wird, etwaige genetische Beziehungen zwischen ihren Visionen und weltlichen Minnereden nachzuweisen.<sup>15</sup>

Das Buch der Visionen enthält 14 Visionen, die eine sukzessive Entwicklung Hadewijchs nachzeichnen, von der Unwissenden, die einem Kind gleicht, in Vision 1, zur Mutter der Liebe in Vision 13. Vision 14 schließt die Sammlung ab und lässt Hadewijch nach der *unio mystica* die zweite Forderung erfüllen, die Gott ihr anfangs aufträgt, nämlich die *imitatio Christi*.<sup>16</sup> In Form einer Erzählung in der ersten Person berichten die Visionen von Hadewijchs Erlebnissen und vermitteln gleichzeitig Wissen über spirituelle Inhalte, insbesondere durch Redeeinschübe, die verschie-

denen Engeln, der personifizierten Minne oder auch Gott in den Mund gelegt sind. Teilweise geht das erzählende Ich auch selbst in ein redendes Ich über, insbesondere wenn allgemeine Aussagen über die Liebe getroffen werden oder eine Ansprache an die Rezipientin erfolgt.<sup>17</sup> Was besonders heraussticht, ist der Raum, den die Vereinigung mit Gott bzw. der Liebe einnimmt.

In der 13. Vision schildert Hadewijch ihre Begegnung mit der Königin Minne und die daraus erwachsene Erkenntnis:

Jc was tsondaghes vore cinxenen vore die dagheraet inden gheeste op ghenomen te gode /, die mi minne cont makede / die mi tote diere vren ye verborgen hadde gheweest/. (›Vision 13‹, Z. 1-4)

Am Sonntag vor Pfingsten wurde ich vor Tagesanbruch in den Geist zu Gott aufgenommen, der bewirkte, daß ich Kenntnis von der Liebe erlangte. Die war mir bis zu dieser Stunde noch immer verborgen gewesen.

(Übersetzung folgt Hofmann 1998)

Hadewijch beschreibt die Offenbarung eines Liedes und eines neuen Himmels, in dem sich das Angesicht Gottes allmählich zu erkennen gibt. Dieses trägt sechs versiegelte Flügel. Sie erzählt, wie Seraphim die Flügel öffnen und in diese eindringen. Schließlich beginnt Hadewijch, selbst stärker an diesen Ereignissen teilzunehmen:

Ende die seraphin die mine es / ende die mi daer brachte, hie hief mi op ende alte hant saghic in die oghe dies anschijns enen setel/, ende daer op sat de minne gheciert in die vorme van eenre coninghinnen/; ende die crone die op haer hoeft stoent was gheciert metten hoghen werken der oetmoedegher [...]. (›Vision 13‹, Z. 66-71)

Und der Seraph, der zu mir gehörte und mich dorthin geführt hatte, hob mich hinauf, und im selben Augenblick sah ich in den Augen des Angesichts einen Sessel, und darauf saß die Liebe, geschmückt nach Art einer Königin; und die Krone, die sich auf ihrem Haupt befand, war verziert mit den hohen Werken der Demütigen [...].

Sie kommt selbst in Berührung mit der Minne, als sie auf einen Sessel in unmittelbarer Nähe zur Liebe gesetzt wird: *Ende die seraphin die mi op hief/ Sette mi daer op ende hi sede te mi/: Sichhier, dits die minne die du sies in midden den anschine der naturen gods* (›Vision 13‹, Z. 97–99: »Und der Seraph, der mich hinaufgeschoben hatte, setzte mich darauf und sagte zu mir: ›Sieh hier, dieses ist die Liebe, die du inmitten des Angesichts der Natur Gottes siehst!‹«). Kurz darauf ruft Maria Hadewijch zum Erleben der Minne auf. Diese privilegierte Beziehung zur Liebe sei durch Hadewijchs mächtige Treue bedingt:

Ende maria [...] si seide te mi/: Sich hier eest al ghedaen; comt dore alle dese wesene ende dore smake die minne die du in oetmoedecheiden soeghets / ende met ghetrouwter redenen cierets ende berechtes ende met diere hogher trouwen ende met diere gheheelre ghewout dwonghes / ende een makets/. (›Vision 13‹, Z. 218–224)

Und Maria [...] sagte zu mir: ›Siehe, hier ist alles vollbracht. Durchdringe alle diese Seinsweisen und schmecke durch und durch die Liebe, die du in Demut aufzogst, die du mit getreuer Verständigkeit schmücktest und rechtmäßig führtest, und die du mit deiner hohen Treue und mit deiner ganzen Kraft unterwarfst und (dir) eins machtest.‹

Die Vision schließt mit der Schilderung intensivsten Liebeserlebens, dessen Intensität jenseits von dem bleibt, was Sprache auszudrücken vermag:

Ende dat anschijn ontdede hem al dat was / ende minne die daer ghecieret sat/: Dat anschijn daer ic alle dinc in bekinde ende sach, daer saghic in hoghede wijdde diepte. Doe ghinc mi ghebruken als te voren ende ic viel in die grondelose diepte, ende quam buten den gheeste op die vre daer men nemmermeer af segghen en mach/. (›Vision 13‹, Z. 252–258)

Und das Angesicht öffnete sich mit allem, was war, und mit der Liebe, die da geschmückt saß. In dem Angesicht, in welchem ich alle Dinge erkannte und betrachtete, erblickte ich die Höhe, die Weite und die Tiefe. Dann überkam mich ein Genießen wie zuvor, und ich stürzte in die grundlose Tiefe und kam

zur Stunde (in den Zustand) außerhalb des Geistes, worüber irgendetwas auszusagen man niemals imstande sein wird.

Die Erzählung über die Erfahrung der Vereinigung und des Liebesgenusses bleibt zum Teil unsagbar bzw. wird verschwiegen – ein Topos, der sich in der höfischen Dichtung und auch in weltlichen Texten unserer Familie findet (vgl. Braun/Müller 2019, S. 8f.), wie etwa in der ›Minnelehre‹ von Johann von Konstanz (vgl. Wallmann 1985, S. 268f.).

Die ›Minnelehre‹ weist einige Parallelen zu Hadewijchs Vision auf, unterscheidet sich aber in wichtigen Aspekten, insbesondere hinsichtlich der Beziehung des Ichs zur Allegorie und der Darstellung der Erfahrung. In einem allegorischen Traum trifft das ›Ich‹ der ›Minnelehre‹ auf Frau Minne und Cupido. Dieser führt das Ich nicht nur in die Liebe und ihre exemplarischen Begriffe und Situationen ein, sondern auch in eine Form allegoretischer Ich-Rede. Als Frau Minne dann auf ihrem Wagen heranfährt, ist es nun das Ich selbst, das die Allegorese übernimmt, indem es Frau Minne und ihre Attribute beschreibt und erklärt, vergleichbar mit Hadewijch in ihrer Vision. Während Hadewijch jedoch die Annäherung und die Liebe und die Vereinigung mit ihr detailliert schildert, berichtet das Ich der ›Minnelehre‹ lediglich, wie es ein Abbild seiner selbst auf dem allegorischen Wagen der Frau Minne entdeckt, was kurzzeitiges Erschrecken bei ihm auslöst.

›der trostes ane‹, suz hiez ich.  
daz waz ob mir schon ergraben  
in daz golt mit büchstaben;  
vnde do ich an geblicket  
die gescriphte, ich erschricket,  
daz mir wart von klupfen we.  
(›ML‹, V. 774–779)

›Derjenige, der ohne Trost ist‹, so hieß ich. Das war oberhalb von mir fein eingraviert in das Gold mit Buchstaben; und als ich die Schrift erblickte, erschrak ich derart, dass mir vom Schrecken ganz weh zumute wurde. (Übersetzung der Verf.)

Am Ende des Traums wird das Ich von Frau Minnes Pfeil in seinem Herzen getroffen und mit der Liebe – und gewissermaßen mit der Allegorie – infiziert (vgl. Rüthemann 2024b, S. 144). Tatsächlich erscheint die Allegorie nach dem Erwachen als ein Teil von ihm selbst: Frau Minne verwandelt sich in eine innere Stimme, die den Liebenden aus dem Herzen heraus bei der Liebeswerbung anleitet: Liebesbriefe schreiben und sich seiner Geliebten nähern. Dabei nähert sich der Liebende auch ›sich selbst‹: Als er die Dame körperlich überwältigen kann, verwirklicht er und bringt zum Ausdruck, ja verkörpert, was sich in seinem Herzen befindet: die Minne und die *herzen gir*, ein Leitmotiv des Textes, das ursprünglich auf Cupido verweist. So ließe sich auch der Akt des Überwältigens der Dame erklären: die gewaltvolle Handlung des Ichs entspricht der Gewalt der Minne, die widerstrebende Liebende unterwirft und bezwingt. Die *agency* von Frau Minne und Cupido überträgt sich gewissermaßen auf das Ich. Seine Handlung assoziiert das Ich dabei eindeutig mit dem Ausdruck von Männlichkeit:

›daz var, als got welle‹,  
sprach ich vnd underwant mich ir  
lieplich nah mins hertzen gir.  
Waz da beschehe, daz wil ich  
nieman sagen sicher,  
wan nieman do von reden sol.  
ders aber tüt, daz zimet nit wol.  
man verstat sich wol hie bi,  
ich wart aller sorgen fri  
vnde wart nie manne baz,  
swie ich het verschult ir haz.  
(›ML‹, V. 2350–2360)

›So geschehe es, wie Gott es wolle‘, sagte ich und nahm mich ihrer an, auf liebevolle Weise dem Verlangen meines Herzens entsprechend. Was da geschah, das will ich bestimmt niemandem sagen, denn niemand soll davon sprechen. Der es dennoch tut, das ziemt ihm nicht. Es versteht sich von allein, dass ich von allen Sorgen befreit wurde und nie ein besserer Mann war als in dem Moment, in dem ich ihren Hass verschuldete.‘

Auch in anderer Hinsicht zeigen sich Unterschiede zu Hadewijchs Vision. Die *unio* zwischen dem Ich und seiner Geliebten bzw. der Minne bleibt eher im Bereich der Allusion bzw. erscheint hier reduziert auf einen kurzen Augenblick. Die Allegorie ist weniger dynamisch und stärker ausgerichtet auf die Didaxe. Auch die Reziprozität zwischen dem Ich und der Allegorie scheint eher vermittelt auf – gefasst im Traummotiv, in Überblendungen auf Ebene einzelner Motive oder angedeutet im Prolog –, während Hadewijch nicht nur dem Liebeserleben mehr Raum gibt, sondern explizit eine Identitätsrelation zwischen sich und Gott bzw. der Minne etabliert. Nachdem Hadewijch bereits in Vision 13 als Minne inthronisiert worden ist, wird sie in Vision 14 eines neuen Thrones angesichtig, der zum Ausdruck ihrer Identität mit Gott wird, ein Zustand, den sie einmal mehr mit der Formel ›außerhalb des Geistes‹ beschreibt:

te wetene hoe hi sijns selues daer pleghet, dat verwent al datmen van hem hebben mach / ende dat hi selue gheleisten mach buten den gheeste in hem te sine, ende dan en es men niet min dan hi es/. Sonder dat te sine / buten den gheeste/, sone waren alle die andere vertoenessen niet teghen dat anschijn / dat ic inden nuwen troen sach / van onsen lieue: want elc haddic ghesien / na dat ic was ende een deel na miere vercorenheit ; maer nu saghic dit / ende was gheraect oec te minen coere/, daer ic toe gehe coren was / dat ic mensche ende god in eenre const smaken soude/, dat nie mensche doen ne mochte hine ware al also god ende altemale was die onse minne es. ([Vision 14](#), Z. 153–165)

Zu wissen, wie Er da mit sich selbst verkehrt –: Außerhalb des Geistes zu sein, das übertrifft alles, was man von Ihm haben kann, und was Er selbst vollbringen kann. Und dann ist man nicht weniger, als Er ist. Außer dem Zustand, außerhalb des Geistes zu sein, waren all die anderen Offenbarungen nichts im Vergleich mit dem Angesicht, das ich in dem neuen Thron unseres Geliebten sah. Denn jede hatte ich geschaut entsprechend dem, was ich war, und zum Teil auch entsprechend meiner Auserwähltheit. Jetzt aber sah ich dieses (Angesicht) und war tatsächlich zu meinem Chor gelangt, zu dem ich auserwählt war: Ich sollte das Mensch- und das Gottsein als ein einziges Vermögen schmecken, was ein Mensch niemals zu tun vermöchte, es sei denn, er wäre ganz und gar wie Gott und gänzlich so, wie der war, der unsere Liebe ist.

Diese Inthronisierung, gleichbedeutend mit der Erkenntnis Gottes, drückt eine Form der Autorisierung Hadewijchs aus, die sie selbst als Auserwählt-heit thematisiert und die es ihr erlaubt, eine Lehre von der Liebe Gottes zu vermitteln. Heszler hebt den Konnex von Allegorie und Erfahrungshaf-tigkeit hervor:

Nur weil es der Begine gelingt, sich selbst im Hohen Lied zu lesen, weil sie, wie es Haas ausdrückt, das Hohe Lied nicht mehr ›interpretiert‹, sondern ›experi-mentiert‹, ist ihr Sprechen legitim. Sie wird darin selbst zur allegorischen Figur, die über dem Literalsinn erscheint, oder besser: zum Ort einer Alle-gorese [...]. (1994, S. 279)

Hadewijch vermag es, gerade aus dieser Position der Allegorie heraus, eine exemplarische Subjektivität und eine Autorität zu entwickeln, die in der weltlichen Dichtung männlichen Autoren vorbehalten ist oder von einer Autorin wie Christine erst dekonstruiert und neu angeeignet werden muss.

In dieser triangulären Konstellation ändert sich nicht zuletzt die Dimen-sion der Minne. Hadewijch bringt am Anfang der Vision 14 ihr Verlangen klar zum Ausdruck: *Jc was ende ben noch in groter begherten ende in oerewoede* (›Vision 14‹, Z. 1-2: »Ich war und bin noch immer in einem Zustand starken Verlangens und in leidenschaftlichem Liebeswahn [...]\«). Hadewijch gelingt es, eine Liebeserfahrung zu erzählen und die Position des begehrenden Ichs im Dreieck Ich – Liebe – Allegorie – durch den Prozess der Identifikation mit der als Königin repräsentierten Allegorie der Liebe – einzunehmen. Wie Patricia Dailey (2013) zeigt, dient die Minne den Mystikern und insbesondere Hadewijch in gewisser Weise als Code für die Inkarnation Gottes in Jesus bzw. die Dreifaltigkeit und steht damit für eine religiöse Wirklichkeit. Die Minne stellt einerseits den Weg zu Gott und gleichzeitig das Ziel dar: »Minne is both the means (through love) and the end (unity), the teleological (and theological) pursuit and goal« (Dai-ley 2013, S. 145; vgl. auch Boon 2003, S. 490). Durch ihre Identifikation

mit der Minne kann Hadewijch an Gottes Wirklichkeit und Wahrheit teilhaben.<sup>18</sup> Zimbalist hebt die performative Dimension dieser Identifikation hervor:

Finally, because Hadewijch's spiritual progress takes place primarily through speech that grows increasingly Christ-like, her speaking persona gradually performs a rhetorical *imitatio Christi*. In this way, Hadewijch's visionary translation places her in a position of spiritual and literary authority usually reserved for male *auctores*. Through dialogue, quotation, and imitation, Hadewijch represents Christ's speech and her own verbal responses as a model of rhetorically imitative devotion (Zimbalist 2022, S. 123; vgl. auch Emmelius 2017, S. 387).

#### 4. Historische Dimensionen

Begreift man das Ich-Erzählen als Dispositiv, können historische Aspekte und insbesondere Machtrelationen, die das Ich-Erzählen mitbedingen, in der Analyse Berücksichtigung finden. Abschließend stelle ich dazu nun einige Überlegungen an, die an anderer Stelle zu erweitern sein werden.

##### Rezeption und Exemplarität

Hadewijch scheint nicht einen großen Personenkreis adressiert zu haben, was vielleicht die Kühnheit ihrer Schriften über ihre privilegierte Beziehung zu Gott erklären kann. Könnte diese Kühnheit damit zusammenhängen, dass Hadewijch ihre Texte selbst niederschreibt und diese anders als im Fall vieler anderer Mystikerinnen nicht von einem Beichtvater oder geistlichen Bruder vermittelt wurden?<sup>19</sup> Trotz ihrer explizit thematisierten Auserwähltheit vermittelt sich in ihren Visionen auch eine Exemplarität des Ichs, das wie in höfischen Texten offen für die Aneignung hier durch die Leserinnen ist, die mithilfe der ›Visionen‹ das Wesen der göttlichen Liebe kennenlernen und erfahren können.

By attending the specifically rhetorical nature of Hadewijch's exemplary *imitatio*, we can see that Hadewijch's text invites readers to imitate her and, by

extension, to imitate Christ (Zimbalist 2022, S. 128; vgl. auch Fraeters 2009b, S. 361).

Der Rezeptionskontext erweist sich ebenso für Christine de Pizan als determinierend. Als Witwe und Mutter von drei Kindern, die mit dem Schreiben ihren Lebensunterhalt bestreiten musste, war sie stärker auf die Rezeption ihrer Bücher angewiesen. Christine bezog im ersten Literaturstreit der europäischen Geschichte mutig Stellung zur Frauenfrage, jedoch nicht, indem sie eine Freiheit der Frauen propagierte, die ihr Begehren äußern können sollten, sondern indem sie die christlichen Tugenden und die moralische Vorbildlichkeit der Frauen ins Zentrum rückte. Auf diese bezieht sich bei Christine Exemplarität, und aus dieser dürfte sich vermutlich auch ihr Anspruch auf Autorschaft ableiten. Vor der Folie dieser Exemplarität erscheint die ›historische Singularität‹ Christines nicht mehr so singulär; vielmehr zeigt Christine, dass sie sich in guter Gesellschaft befindet und Frauen daher an ihrem ›Ich‹ partizipieren können. Nicht zuletzt wohnt dem Bezug zur Witwenschaft eine exemplarische Dimension inne, wie K. Brownlee verdeutlicht. Eine in der dritten Person verfassten Ballade in Christines Avision »functions to remotivate standard courtly discourse within the register of widowhood. It thus involves a rhetorical strategy which presents the specific case of Christine de Pizan, widow, as exemplarity« (1995, S. 348).

### **Agency in der Liebe, Agency im Dichten**

Das männliche Ich impliziert eine Position der *agency* im weltlichen (Liebes-)Diskurs, die jedoch von den Allegorien (der Liebe) inspiriert wird und sowohl eine Unterwerfung als auch eine Autorisierung und Erhöhung impliziert. Christine zeigt sich bezüglich einer solchen *agency* distanziert und fokussiert ihre Autorrolle, die sie teilweise aus der Position der Allegorie heraus entwickelt und nicht mit einem Liebesverlangen einhergeht. Wenn sie eine eigene Erfahrung ausdrückt, rückt sie eher andere Allegorien in den Vordergrund.

Die Machtdynamik scheint im weltlichen Minnediskurs dabei stärker gendercodiert zu sein als im mystischen Minnediskurs. Während Christine lediglich aus der Position der Witwe heraus über eine Liebeserfahrung schreiben kann, stellt der mystische Minnediskurs mit der Brautmystik bzw. der Vorstellung einer weiblichen, mit Christus vermählten Seele ein Dispositiv zur Verfügung, das Hadewijch den Ausdruck einer *agency*, d.h. eines Liebesbegehrens bzw. die Schilderung einer exemplarischen Liebeserfahrung ermöglicht, und zwar ähnlich wie bei Christine teilweise in Überschneidung mit der Position der Allegorie.

Die spirituelle Liebeserfahrung Hadewijchs kollidiert nicht mit dem Verhaltenskodex, der für Frauen in der höfischen und weltlichen Liebe vorgesehen war.<sup>20</sup> Tatsächlich dominierte in der mystischen visionären Literatur des 13. Jahrhunderts die weibliche Perspektive sogar, auch wenn diese oftmals von einer männlichen Autorität vermittelt wurde:<sup>21</sup> »Thirteenth-century religious visionary literature is gender-specific. Significantly more visionary testimonies of religious women – nuns, beguines, anchoresses – have survived than of men« (Fraeters 2004, S. 57). Fraeters begründet diese Geschlechtsspezifität mit Theorien, denen zufolge Frauen aufgrund der ihr zugeschriebenen Schwäche besonders empfänglich seien (vgl. auch Spanily 2002, S. 102, 121f.).<sup>22</sup> Umgekehrt hat die Brautmystik Männer nicht am Zugang zur Literaturproduktion gehindert, ja, Theologen und Mystiker nehmen diese ›weibliche‹ Perspektive teilweise selbst ein.<sup>23</sup>

### **Allegorie und Wirklichkeit**

Diese ›Genderfluidität‹ in der mystischen Liebe geht mit einem anderen Bezug und einer anderen Form der Allegorie einher – diese ist wie die Liebe auf Gott bezogen und weist damit eine andere Wirklichkeit auf. Im weltlichen Kontext wird die Liebe durch den Gott der Liebe oder Frau Minne repräsentiert, nicht durch Gott selbst. Hier tritt das ›Ich‹ in eine neue Beziehung zu dieser weltlichen Liebesallegorie, in eine vielleicht distanzier-

tere und zugleich wechselseitigere Beziehung. Das Ich geht nicht mehr vollständig in der Rede des seine Seele besetzenden Gottes auf; es beginnt, sich als solches bzw. als Autor und Akteur einer Liebe zu konstituieren, eine Doppelrolle, die Christine nur schwer ausfüllen kann. Mit anderen Worten, das weltliche – und männliche – ›Ich‹ könnte sich gewissermaßen mehr auf der Seite der Funktion Gottes bzw. des Autors oder auch des primären Akteurs befinden, was den aktiven Aspekt der Liebe bei ihm erklären könnte, und weniger auf der Seite ihrer Manifestationen, der Allegorie oder des Prozesses, der den Zugang zu Liebe und Autorität ermöglicht. Christine dagegen trennt ihre Identität als Autorin vom Liebesbegehrten und findet wie gezeigt andere Wege, die Autorfunktion zu besetzen oder über Liebe zu sprechen – insbesondere als Witwe und Gelehrte.

In Hadewijchs Ich kommt im Verhältnis zur göttlichen Realität ein größeres Hierarchiegefälle zum Ausdruck; das Ich ist also gewissermaßen ›niedriger‹ bzw. stärker unterworfen als ein poetisches Ich im Angesicht der höfischen Minne. Im Umkehrschluss bedeutet die Relation zu Gott, dass sich durch das visionäre Ich eine im Vergleich zum höfischen Ich ›wirkmächtigere‹ Realität bzw. Wahrheit manifestiert, die entsprechend auf das Ich zurückwirkt.<sup>24</sup> Es wird ›existenziell autorisiert‹ (Klinger 2006, S. 91).

Viele Mystikerinnen beziehen aus der Selbstpreisgabe und Auslöschung des Selbst ihre Autorität, wie Judith Klinger am Beispiel der Caterina von Siena darlegt.<sup>25</sup> Ich habe den Eindruck, dass Hadewijch nicht so sehr eine Selbstpreisgabe oder Auslöschung ihres Ichs in den Vordergrund rückt, sondern ihr scheint es vielmehr um die Darstellung einer Fülle durch die Identität mit der göttlichen Minne zu gehen, das Erreichen eines Zustandes jenseits von menschlicher Sprache, außerhalb des Geistes, die ihre Auserwähltheit begründet. Nicht zuletzt entwickelt Hadewijch durchaus eine selbstbewusste, durch ihre privilegierte Relation zu Gott und der Liebe legitimierte Autorität:

Jc maect te lanc om dat ghijt gherne hoert in wat gheualle dat was dat soe scone was ochte soe onmenscheleec / ende der menscheit gods soe ghelijc/; van allen bleuic ie seder onuerwandeleec/. Ende ic plach also god dede/, die al sine werke sinen vader op gaf daer hise af hadde/; ende dat ic hebbe van heme/, dat ontfinghic van diere transfiguratiens/, ende van anderen siene, in anderen manieren van anschinen / daer ic v lest af screef ende v eer ghescreuen hebbe, ende vele meer daer ic v niet af ghescreuen en hebbe [...].  
(>Vision 14<, Z. 110–120)

Ich führe es so weit aus, weil du es gerne hörst, was das für ein Vorfall war, der so schön war oder so übermenschlich und (gleichzeitig) der Menschheit Gottes so gleich. In allem blieb ich seither unverändert. Und ich handelte, wie es Gott tat, der alle seine Werke seinem Vater überlieferte, von dem Er sie hatte. Und was ich von Ihm habe, das empfing ich aus der Transfiguration und aus anderen Visionen durch andere Erscheinungsweisen des Angesichts, über die ich dir neulich schrieb und früher geschrieben habe, und aus vielen weiteren (Visionen), über die ich dir nicht geschrieben habe [...].

### **Dispositiv und Allegorie**

Das Ich scheint in der Textfamilie weltlicher allegorischer Ich-Erzählungen also keineswegs hohl, bedeutungsleer zu sein, sondern im Gegenteil Repräsentant einer Machtordnung, eines Dispositivs. Die Texte selbst erzählen von Machtrelationen, die sich zwischen dem Ich, der Liebe, der Allegorie, der Dame bzw. Gott entfalten; die Annäherung des Ichs an die Allegorie ist geradezu der Kern des Geschehens. Durch die ›Infektion‹ mit der Allegorie wird es vielleicht selbst ›als Ich‹ allegorisch aufgeladen, und das heißt mit einer spezifischen ›Bedeutung‹ versehen: das von der eigenen Liebeswerbung und dem eigenen Begehrten in poetischer und allegorischer Form erzählende und dadurch autorisierte Ich ist ein männliches.

Auch wenn es nach diesen Ausführungen den Anschein haben mag, dass sich die Texte von Christine und Hadewijch aus einer Art ›männlichen Modells‹ bzw. als ›weibliche‹ Antworten auf dieses Modell, als Abweichungen entwickelt hätten, sollte man bis zu einem gewissen Grad auch umgekehrte

Bewegungen in Betracht ziehen, vor allem aus dem mystischen Kontext heraus. Tatsächlich existieren Texte wie Tibauts *›Roman de la Poire‹* oder Hadamars *›Die Jagd‹*, in denen der Einfluss des religiösen Diskurses deutlich erkennbar ist, nicht nur hinsichtlich der Vorstellung von Liebe und Motivik (schon Mechthild verwendet das Jagdmotiv), sondern bis in die allegorische Form und sogar in die Gestaltung der Handschrift hinein, wie im Fall des *›Roman de la Poire‹*, der in der Art eines Psalters überliefert ist (vgl. Huot 1987, S. 187f.). Und während Autoren wie Tibaut, Jean de Meun oder Johann von Konstanz sich durch eine Form der poetischen Exemplarität als Autor konstruieren und dabei auf eine Erfahrung abzielen, die alle Liebenden machen, könnte man sich fragen, ob die von Christine zum Ausdruck gebrachte Historizität nicht maßgeblich zu einer subjektiveren Auffassung des literarischen Ichs, wie sie besonders seit Machaut in der Textfamilie spürbar wird, beiträgt.

## Anmerkungen

- 1 Der Begriff der Textfamilie meint, dass sich Texte über Gattungsgrenzen hinweg aufgrund gemeinsamer Merkmale gruppieren lassen; in diesem Fall zeichnen sich die Texte durch folgende gemeinsame Merkmale aus: a) sie weisen eine Erzählung in der ersten Person auf; b) sie nutzen allegorische Formen – oftmals begegnet das Ich Personifikationsallegorien, etwa in einem Traum, einer Vision oder während eines Spaziergangs; möglich ist aber ebenso eine Handlungsallegorie wie in Hadamars von Laber *›Die Jagd‹* –, c) sie thematisieren Minne; d) sie schwanken zwischen Narrativität und Diskursivität (vgl. Glauch/Philipowski 2017b, S. 11).
- 2 Vgl. Régnier-Bohler (2002) für eine vergleichende Studie mittelalterlicher Texte, die ein weibliches Aussagesubjekt haben.
- 3 Uhl (2010) analysiert anonym überlieferte Minnereden, die aus der Perspektive eines weiblichen Ichs verfasst sind. Diese Minnereden lassen keine Unterschiede zu anonymen Minnereden aus einer männlichen Perspektive erkennen (S. 278, 290). »Erst aus der Darstellung durch einen und aus der Gegenüberstellung mit einem männlichen Erzähler resultiert ein anderer Modus der weiblichen Rede

und ändert sich auch ihre Rolle. Erst vor diesem Hintergrund werden Erzählstrategien sichtbar, die auf eine Hierarchisierung und Differenzierung des Geschlechtsverhältnisses hinweisen« (S. 279). In Texten mit narrativer Struktur sieht sie ebenfalls Unterschiede gegenüber den Texten mit einem männlichen Ich: die Betonung der Opferhaltung und Einsamkeit, die Anklage gegenüber dem Verhalten von Männern, die Passivität im Geschehen sowie die Adressierung an andere Frauen (S. 283). Auch von männlichen Autoren verfasste Texte aus der Perspektive einer weiblichen Liebenden stellen diese zumeist als Leidende, über den Verlust des Geliebten Klagende dar, so etwa Boccaccios *Elegia di Madonna Fiammetta* und Machauts *Lai de Plour*.

- 4 Uhl (2010) betrachtet die Geschlechterrollen und deren »Konstitution und Hierarchisierung« (S. 270) in ausgewählten Minnereden auf einer rein textlichen Ebene (S. 260–274).
- 5 Ein von Hartmut Bleumer 2017 organisierter Workshop trug den Titel »Dispositive des Ichs« und hat indirekt zu dieser Konzeptualisierung beigetragen. Bleumer diskutiert den Dispositivbegriff für mediale Aspekte des vormodernen Spiels (2020).
- 6 Foucault betont die Verbindung und Dynamik zwischen heterogenen Elementen: »Kurz, zwischen diesen diskursiven oder nicht diskursiven Elementen gibt es gleichsam ein Spiel, gibt es Positionswechsel und Veränderungen in den Funktionen, die ebenfalls sehr unterschiedlich sein können« (2003, S. 393).
- 7 Zu dieser Dynamik schreibt Gnosa mit Bezug auf Foucault (2018, S. 352): »Und auch das Subjekt dynamischer diskursiver Ordnungen hat einen prekären Status inne. Seine Autorschaft kann bestritten werden; es erscheint als *entmächtigtes*, durch die Positionen, die in einem diskursiven Feld eröffnet werden, immer schon angelegtes, beschränktes Element des Diskurses, der es als Subjekt allererst konstituiert [...]. [...] der zu berücksichtigende *Grund*, der Platz, von dem aus gesprochen werden kann, sind die vorliegenden Wissensverhältnisse, ist ein *historisches Apriori*. Auch dieser Grund stellt keine anthropologische Transzendentiale dar, er ist ebenso dynamisch und historisch kontingent wie die Diskurse, die er zu bilden erlaubt und von denen er seinerseits (mit-)konstituiert und transformiert wird – aber er geht dem Einzelnen je voraus. Das Subjekt allerdings ist auch *ermächtigtes*, es nimmt, so Foucault, im Rahmen der Diskurse eine *theoretische Wahl* vor und stiftet deren Transformationen so *mit*, weil seine Praktiken sich auch in den Zwischenräumen, auf den Grenzen oder Schwellen zwischen den bereits erschienenen, archivierten Elementen formieren können,

weil also im Vergleich zu den sedimentierten Aussagen *alternative* Aussagepraktiken aufscheinen bzw. aus neuartigen Konfigurationen archivierter Monamente mit archivierten Praktiken innovative Diskurse emergieren können, die ihrerseits immer wieder andersartige Subjektivierungsprozesse initiieren« [Hervorhebungen im Original]. Auch Agamben thematisiert diese innere Dynamik: »Ein Moment der Desubjektivierung wohnt freilich jedem Subjektivierungsprozess inne« (2008, S. 36). Gnosa sieht in Agambens Dispositivverständnis außerdem eine stärkere Berücksichtigung medialer Aspekte gegeben (2008, S. 13; 187).

- 8 Mit Bezug zum christlichen Subjekt spricht J.C. Schmitt von einer »*sujétion à l'égard du Créateur*« (2021, S. 270).
- 9 Vgl. zur Bedeutung der Nennung des Verfassernamens in diesem Zusammenhang Zimmermann (2001, S. 14). In Bezug auf das moderne Individuum hebt Deleuze die Prozesshaftigkeit der Subjektivierung hervor: »Es ist ein Individuierungsprozeß, der sich auf Gruppen oder Personen bezieht und sich den etablierten Kräfteverhältnissen sowie den konstituierten Wissensarten entzieht: eine Art Mehrwert« (1991, S. 155f.). Bleumer erkennt lediglich ein »Subjektivierungs- und Individualisierungsversprechen« der Moderne: »In der individuellen Erfahrung ästhetischer Freiheit, in der das Ich souverän auf das Bild als Objekt zu blicken meint, täuscht die moderne Kunst aber letztlich wieder über ihr eigenes Dispositiv hinweg« (2020, S. 392).
- 10 Glauch/Philipowski (2017b, S. 60–61), beobachten ebenfalls eine Distanznahme Christines. Willard (1981) erkennt darin eine Kritik des höfischen Liebesdiskurses.
- 11 Altmann (1995, S. 333) sieht diesen autobiographischen Bezug speziell in Christines Gedichten. Darüber hinaus verdeutlichte Christine, dass Liebe für sie in erster Linie ein poetisches Thema, nicht zwangsläufig der Ausdruck von Gefühlen sei (S. 332). Die ›Objektivierung‹ der Liebesthematik ist laut Attwood jedoch eine allgemeine Tendenz im 14. und 15. Jahrhundert (vgl. Attwood 1999, p. 36).
- 12 Laut Altmann/Palmer (2006, S. 256) geht es ihr vor allem darum, ihre Eloquenz als Schriftstellerin zu zeigen, um ihr Publikum zu unterhalten, aber auch, um Abstand von der Liebesthematik zu gewinnen.
- 13 Auch in anderen, von Autoren verfassten höfischen Streitgedichten über Liebe kommen nicht immer Allegorien der Liebe vor (vgl. dazu bald K. Philipowskis Artikel »Allegorische und narrative Transgressivität. Die Geschichte einer erfolgreichen Allianz«), etwa in Ulrichs von Liechtenstein ›Frauenbuch‹ oder in Alain Chartiers ›Livre des quatre dames‹. Die Rücknahme der Allegorie kann zum einen durchaus für die Stärkung der auktorialen Position stehen, wie etwa

Cerquiglini-Toulets Beitrag zu Machaut in diesem Band verdeutlicht. Zum andern scheinen die Funktion der Allegorie bis zu einem gewissen Teil im Text präsente Damen zu übernehmen, ähnlich wie die enigmatische Dame bei Christine.

- 14 Dass Christine im ›Livre de la Mutacion de Fortune‹ ferner von ihrer Verwandlung in einen Mann erzählt, ist mit Blick auf meine Fragestellung besonders virulent. Ohne in diesem Rahmen eine detaillierte Analyse vorlegen zu können, dürfte diese Transformation auf das Ideal der Männlichkeit bei den Kirchenvätern verweisen: Demnach muss die Frau ihre Weiblichkeit transzendieren. Christine nimmt die Vorstellung wörtlich und beschreibt ihre körperliche Verwandlung in einen *vray homme*, einen ›wahren Mann‹ (V. 1361). Foehr-Janssens schreibt diesbezüglich: »Christine exploite la figure traditionnelle de la forte femme et celle de la veuve chaste pour procurer à sa persona d'auteur une autorité virile et bienséante à la fois.« (2000, S. 266). Gleichzeitig passt Christine die Rolle der Fortuna an, die bei den Dichtern im 14. und 15. Jahrhundert nach und nach in das semantische Feld der Liebe eintritt (Attwood 1999, S. 36). Führt die Nähe zum Thema der Liebe dazu, dass Christine als weibliches Ich erneut versucht, sich von ihr zu distanzieren, diesmal durch diese unglaubliche Verwandlung in einen Mann? Brownlee erkennt gleichwohl eine De-Erotisierung: »Indeed, her transformation into a man may be seen as a gender change that does not involve a sex change, that, rather, puts the newly widowed Christine outside of the economy of sexual desire« (1995, S. 341). Gleichzeitig modifiziert sie auch die die Rolle der Fortune, die nicht länger als boshafte Schicksalsgöttin erscheint, sondern Christine ihr Mitgefühl ausdrückt (vgl. Attwood 1999, S. 31).
- 15 Uhl (2010) argumentiert, dass »die den Minnereden eigene narrative Struktur in einigen Punkten eine Parallele zu derjenigen der brautmystischen Visions- und *unio*-Schilderungen aufweist, ohne dass damit eine bewusste Übernahme suggeriert werden soll« (S. 69).
- 16 Fraeters schreibt dazu: Die »ecstatic fruitful union so intensely depicted in vision 13 is not the culmination of the mystical life. It is the *imitatio Christi*, life in exile as a representative of God on earth with a saving task for other human beings« (2004, S. 74). Gott offenbart sich durch sein *anschijn*, sein Angesicht, das Hadewijch als Spiegel dient. Was Hadewijch in diesem Gesicht sieht, realisiert sie immer mehr als Teil von sich selbst, bis es in der Gemeinschaft mit Gott vollendet ist (vgl. Hofmann 1998, S. 21–22).
- 17 Zum visionären Ich und den häufigen Wechsel von Sprechhaltungen in mystischen Texten vgl. grundlegend Emmelius (2017).

- 18 Ruh betont: »Die Struktur der erfahrenen Minne der Hadewijch, [...] ermöglicht und gerechtfertigt durch die Menschwerdung des Wortes und – transitorisch – überstiegen vom Liebesgenuß ohnegleichen in der Einigkeit, hat ihren Grund in der Struktur der göttlichen Liebe, die sich selber ist in der Einheit der Personen und die sich hingibt in der Inkarnation (*jenem werc*) des Sohnes. Die Strukturgleichheit der von Hadewijch erfahrenen Minne und derjenigen Gottes macht sie zu einem Modellfall für ein christliches ›Leben in Gott‹« (1985, S. 246).
- 19 »There's no trace of clerical intervention, whether it be supportive or restrictive, unlike in the case of other female mystics such as Hildegard of Bingen, Mechthild of Magdeburg, Marguerite Porete, Elisabeth of Schönau, Margery Kempe who found, or actively sought, clerical backing before spreading their writings. Women who wanted their voices to be heard outside the private circle, whether out of personal vocation or through the encouragement of a religious mentor, needed clerical authorization. It would seem that Hadewijch herself abstained from preaching publicly by means of voice or text, and that she intended her texts to be consumed only within the small circle of elected souls of whom she was the mistress. This allowed her to freely and directly transfer her experiential and intellectual knowledge directly to the women of her circle« (Fraeters 2009a, S. 162).
- 20 Gleichwohl konnten die Visionen der Mystikerinnen aus anderen Gründen, nämlich im Hinblick auf einen möglichen Häresieverdacht, verfänglich sein und bedurften in der Regel der Autorisierung durch den männlichen Klerus (– was jedoch ebenso für männliche Mystiker gilt).
- 21 »Cases in which the female visionary personally relates her own ecstatic experiences are rather rare« (Fraeters 2004, S. 57).
- 22 »This gender-specificity is rooted in contemporary biological views on sex and in the social norms and practices that these views incur. Because of her inferior bodily constitution – the female body is moist and cold rather than dry and hot – the rational soul cannot assert itself optimally and the *imago Dei* which resides in the rational soul can shine less brightly. For that reason women are excluded from priesthood – it was no accident that Christ assumed a perfect masculine body rather than an imperfect female one – and from public preaching. [...] Their bodily constitution makes them susceptible for ecstatic experiences and for visitations, in their body or their soul, of spiritual entities« (Fraeters 2004, S. 58).
- 23 Für Dailey sind solche »gender reversals« (2013, p. 53–54) typisch für religiöse Schriften etwa Bernards von Clairvaux. An anderer Stelle wäre zu prüfen, ob dort, wo in den höfischen Texten das Herz als Alter Ego des Ichs in Erscheinung

tritt (vgl. Rüthemann 2022), in den mystischen Schriften vielmehr die (weibliche) Seele und/oder einfach das weibliche Ich zu finden ist, wie etwa im ›Miroir des Ames Simples et anéanties‹ der Marguerite Porete.

- 24 Der Referent des Ichs »ist vielmehr unwandelbar stabil und trägt das System alter Zeichen und Bedeutungen: Gott als Ursprung der Schöpfung, der Liebe und der Rede, in der dies Subjekt sich hervorbringt« (Klinger 2006, S. 89).
- 25 »Selbsterkenntnis führt also nicht zur gesteigerten Verwirklichung eines inneren ›Ich‹, sondern trifft in ihrem Kern auf Gott, den gänzlich Anderen. Als Autorin gibt Caterina damit zu erkennen, dass sie den Prozess der Selbstpreisgabe bereits hinter sich hat, der in Augustinus' *Bekenntnissen* das alte, biographische vom neuen Selbst in Gott trennt: die mühsame Ablösung von weltlichen Bedürfnissen, von der Sinnlichkeit des Leibes, von der Eigenliebe. Dieses konventionalisierte Conversio-Modell trägt eine ›existenzielle Autorisierung‹, die zudem eine Vermittlung von Individualität und Autorschaftsrolle leistet.« (Klinger 2006, S. 90f.).

## Bibliographie

### Primärliteratur

- Agamben, Giorgio: Was ist ein Dispositiv?, aus dem Italienischen von Andreas Hiepko, Zürich/Berlin 2008.
- An Anthology of Medieval Love Debate Poetry, hrsg. von Barbara K. Altmann/R. Barton Palmer, Gainesville 2006.
- Deleuze, Gilles: Was ist ein Dispositiv?, in: François Ewald/Bernhard Waldenfels (Hrsg.): Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken, Frankfurt/M. 1991, S. 153–162.
- Die Minnelehre des Johann von Konstanz. Nach der Weingartner Liederhandschrift unter Berücksichtigung der übrigen Überlieferung, hrsg. von Dietrich Huschenbett, Wiesbaden 2002.
- Foucault, Michel: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Bd. III, 1976–1979, hrsg. von Daniel Defert/François Ewald, unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Aus dem Frz. von Michael Bischoff [et al.], Frankfurt/M. 2003.
- Hadewijch: Das Buch der Visionen. Teil 1. Einleitung, Text und Übersetzung von Gerald Hofmann, Stuttgart-Bad Cannstatt 1998.
- The Love Debates of Christine de Pizan: ›Le Livre du Debat de deux amans‹, ›Le Livre des Trois Jugemens‹, ›Le Livre du Dit de Poissy‹, hrsg. von Barbara K. Altmann, Gainesville 1998.

## Sekundärliteratur

- Altmann, Barbara K.: L'art de l'autoportrait littéraire dans les *Cent balades* de Christine de Pizan, in: Dulac, Liliane/Ribémont, Bernard (Hrsg.): *Une femme de lettres au Moyen Âge. Études autour de Christine de Pizan*, Orléans 1995, S. 327–336.
- Altmann, Barbara K.: *Trop peu en sçay: The Reluctant Narrator in Christine de Pizan's Works on Love*, in: Palmer, R. Barton [Hrsg.]: *Chaucer's French Contemporaries: The Poetry-Poetics of Self and Tradition*, New York 1999, S. 217–249.
- Altmann, Barbara K.: Hearing the Text, Reading the Image: Christine de Pizan's *Li-vre du debat de deux amans*, in: Hicks, Erick C. [et al.] (Hrsg.): *Au champ des escriptures*. III<sup>e</sup> Colloque international sur Christine de Pizan (Lausanne, 18–22 juillet 1998), Paris 2000, S. 693–708.
- Attwood, Catherine: Fortune et le ›moi‹ écrivant à la fin du Moyen Âge: autour de la *Mutacion de Fortune* de Christine de Pizan, in: King, Russell (Hrsg.): *Le moi: essais sur la littérature française et francophone*, Nottingham 1999, S. 25–43.
- Blank, Walter: *Die deutsche Minneallegorie. Gestalt und Funktion einer spätmittelalterlichen Dichtungsform*, Stuttgart 1970.
- Bleumer, Hartmut: Dramatische Dispositive. Zum Ort des Spiels vor der Zeit des Theaters, in: LiLi 50 (2020), S. 373–395 ([online](#)).
- Boon, Jessica A.: Trinitarian Love Mysticism: Ruusbroec, Hadewijch, and the Gendered Experience of the Divine, in: Church history 72 (2003), S. 484–503.
- Braun, Lea/Müller, Felix Florian: Sprachlose Liebe. Dimensionen der Unsagbarkeit von Intimität und ihre Transformation, in: Braun, Lea/Müller Felix Florian (Hrsg.): *Unsagbarkeit – Sprachen der Liebe in der Literatur der Vormoderne*, Berlin/Boston 2019, S. 1–14.
- Braun, Manuel: »Anfänge bedingter Art«. Zur Entstehung der mittelhochdeutschen Ich-Erzählung aus der lyrischen Ich-Rede, in: Glauch/Philipowski 2017a, S. 159–203.
- Brownlee, Kevin: Discourses of the Self: Christine de Pizan and the *Romance of the Rose*, in: Brownlee, Kevin/Huot, Sylvia (Hrsg.): *Rethinking the Romance of the Rose: Text, Image, Reception*, Philadelphia 1992, S. 234–261.
- Brownlee, Kevin: Widowhood, Sexuality and Gender in Christine de Pizan, in: The Romanic Review 86/2 (1995), S. 339–353.
- Case, Mary Anne C.: Christine de Pizan and the Authority of Experience, in: Desmond, Marilynn (Hrsg.): *Christine de Pizan and the Categories of Difference*, Minneapolis 1998, S. 71–87.
- Dailey, Patricia: Promised Bodies: Time, Language, and Corporeality in Medieval Women's Mystical Texts, New York 2013.

- Delale, Sarah/Dugaz, Lucien: Introduction littéraire, in: Christine de Pizan: Écrire d'amour. Parler de soi: »La Mutacion de Fortune«, »Le Dit de Poissy«, »Le Dit de la rose«, »Le Dit de la pastoure«, avec une anthologie de ballades, virelais et rondeaux, hrsg. und übers. von Sarah Delale und Lucien Dugaz, Paris 2023, S. 7–59.
- Emmelius, Caroline: Das visionäre Ich. Ich-Stimmen in der Viten- und Offenbarungsliteratur zwischen Selbstthematisierung und Heterologie, in: Glauch/Philipowski 2017a, S. 361–388.
- Fraeters, Veerle: Gender and Genre: The Design of Hadewijch's *Book of Visions*, in: de Hemptinne, Thérèse/Gongora, María Eugenia (Hrsg.): The Voice of Silence: Women's Literacy in a Men's Church, Turnhout 2004, S. 57–81.
- Fraeters, Veerle: Handing on Wisdom and Knowledge in Hadewijch of Brabant's *Book of Visions*, in: Mulder-Bakker, Anneke Beitske/ Herbert McAvoy, Liz (Hrsg.): Women and Experience in Later Medieval Writing: Reading the Book of Life, New York 2009, S. 149–168. [2009a]
- Fraeters, Veerle: »O amour, sois tout à moi!« Le desir comme agent de deification chez Hadewijch de Brabant, in: Boquet, Damien/Nagy, Piroska (Hrsg.): Le sujet des émotions au Moyen âge, Paris 2009, S. 353–374. [2009b]
- Fraeters, Veerle/Willaert, Frank: Einleitung, in: Hadewijch: Lieder. Originaltext, Kommentar, Übersetzung und Melodien. Hrsg., eing., übers. und komm. von Veerle Fraeters und Frank Willaert. Mit einer Rekonstruktion der Melodien von Louis Peter Grijp. Aus dem Niederländischen übers. von Rita Schlusemann, Berlin/Boston 2016, S. 13–95.
- Glauch, Sonja/Philipowski, Katharina (Hrsg.): Von sich selbst erzählen. Historische Dimensionen des Ich-Erzählens, Heidelberg 2017. [2017a]
- Glauch, Sonja/Philipowski, Katharina: Vorarbeiten zur Literaturgeschichte und Systematik vormodernen Ich-Erzählens, in: Glauch/Philipowski 2017a, S. 1–61. [2017b]
- Glier, Ingeborg: *Artes amandi*. Untersuchungen zu Geschichte, Überlieferung und Typologie der deutschen Minnereden, München 1971.
- Gnosa, Tanja: Im Dispositiv. Zur Reziproken Genese von Wissen, Macht und Medien, Bielefeld 2018.
- Heszler, Esther: Der mystische Prozeß im Werk Hadewijchs. Aspekte der Erfahrung – Aspekte der Darstellung, Ulm 1994.
- Huot, Sylvia: From Song to Book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry, Ithaca/London 1987.
- Klinger, Judith: »Als sei Ich ein Anderer«: Mystisches Subjekt, Geschlecht und Autorisierung bei Caterina von Siena, in: Klinger, Judith/Thiemann, Susanne (Hrsg.): Geschlechtervariationen. Gender-Konzepte im Übergang zur Neuzeit, Potsdam 2006, S. 83–129.

- Maupeu, Philippe: *Pèlerins de vie humaine: autobiographie et allégorie narrative*, de Guillaume de Deguileville à Octovien de Saint-Gelais, Paris 2009.
- Nelson, Deborah H.: Christine de Pizan and Courtly Love, in: *Fifteenth-Century Studies* 17 (1990), S. 281–289.
- Paupert, Anne: *Soubz figure de methaphore: théorie et pratique de l'allégorie chez Christine de Pizan*, ou: Une ›Poetria Nova‹ du début du XVème siècle, in: Collet, Oliver [et al.] (Hrsg.): *Ce est li fruis selonc la letre: mélanges offerts à Charles Méla*, Paris 2002.
- Philipowski, Katharina: Autodiegetisches Erzählen in der mittelhochdeutschen Literatur oder: Warum mittelalterliche Erzähler singen müssen, um von sich erzählen zu können, in: *ZfdPh* 132/3 (2013), S. 321–351.
- Philipowski, Katharina: Exemplarik und Erfahrung in allegorischen Ich-Erzählungen (am Beispiel von Konrads von Würzburg ›Klage der Kunst‹), in: *PBB* 139/3 (2017), S. 377–410.
- Philipowski, Katharina: Allegorische und narrative Transgressivität. Die Geschichte einer erfolgreichen Allianz, in: Philipowski, Katharina/Klinger, Judith (Hrsg.): *Allegorie – Sondierungen zu einer transgressiven Figur im mittelalterlichen Erzählen*, Heidelberg (bevorstehende Publikation).
- Régnier-Bohler, Danielle: Voix littéraires, voix mystiques, in: Klapisch-Zuber, Christiane (Hrsg.): *Histoire des femmes en Occident. II. Le Moyen Âge*. Paris 2002, S. 525–599.
- Ruh, Kurt: Gottesliebe bei Hadewijch. Mechthild von Magdeburg und Marguerite Poretti, in: San Miguel, Angel [et al.] (Hrsg.): *Romanische Literaturbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert: Festschrift für Franz Rauhut zum 85. Geburtstag*, Tübingen 1985, S. 243–254.
- Rüthemann, Julia: Die Geburt der Dichtung im Herzen. Untersuchungen zu Autorschaft, Personifikation und Geschlecht im Minnesang, im ›Parzival‹, in ›Der Welt Lohn‹ und im ›Roman de Silence‹, Berlin 2021 (Philologische Studien und Quellen 283).
- Rüthemann, Julia: The Heart in the ›Minnelehre‹, the ›Roman de la Poire‹ and the ›Livre du Coeur d'amour épris‹, in: Palmer [et al.] (Hrsg.): *Allegory and the Poetic Self. First Person Narration in the Late Middle Ages*, Gainesville 2022, S. 158–178.
- Rüthemann, Julia: Écrire (de) l'amour à la première personne: Hadewijch d'Anvers et Christine de Pizan, in: Lousada, Isabel [et al.] (Org.): *Primavera das mulheres medievais: espiritualidades, saberes e autoridade / Le printemps des femmes médiévaless: spiritualités, savoirs et autorité*. Madeira 2024, S. 43–67 (online). [2024a]
- Rüthemann, Julia: Allégorie et narrativité dans la ›Minnelehre‹, la ›Jagd‹ et le ›Roman de la Poire‹, in: Grimaldi, Marco [et al.] (Hrsg.): *Medieval Forms of First-*

- Person Narration: Narrativity and Discoursivity (Villa Vigoni Talks II). BmE Special Issue 14 (2024), S. 129–163 ([online](#)). [2024b]
- Schade, Sigrid [et al.] (Hrsg.): Allegorien und Geschlechterdifferenz, Köln [et al.] 1994.
- Schmitt, Jean-Claude: Le cloître des ombres. Suivi de la traduction française du Livre des révélations de Richalm de Schöntal, avec la collab. de Gisèle Besson, Paris 2021.
- Smith, Sydney E.: The Opposing Voice: Christine de Pisan's Criticism of Courtly Love, Stanford 1990.
- Spanily, Claudia: Autorschaft und Geschlechterrolle. Möglichkeiten weiblichen Literatentums im Mittelalter, Frankfurt/M. 2002 (Tradition – Reform – Innovation 5).
- Spearing, Anthony C.: Medieval Autographies. The »I« of the Text, Notre Dame 2012.
- Strubel, Armand: Le style allégorique de Christine, in: Dulac, Liliane/Ribémont, Bernard (Hrsg.): Une femme de lettres au Moyen Âge. Études autour de Christine de Pizan, Orléans 1995, S. 357–372.
- Uhl, Susanne: Der Erzählraum als Reflexionsraum. Eine Untersuchung zur *Minnelehre* Johanns von Konstanz und weiteren mittelhochdeutschen Minnereden, Bern [et al.] 2010.
- Wallmann, Katharina: Minnebedingtes Schweigen in Minnesang, Lied und Minnerede des 12. bis 16. Jahrhunderts, Frankfurt/M. [et al.] 1985.
- Walters, Lori J.: Chivalry and the (En)Gendered Poetic Self. Petrarchan Models in the *Cent Balades*, in: Zimmermann, Margarete/De Rentiis, Dina (Hrsg.): The City of Scholars: New Approaches to Christine de Pizan, Berlin/New York 1994, S. 43–66.
- Warner, Marina: In weiblicher Gestalt. Die Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen, Reinbek bei Hamburg 1989.
- Willard, Charity Cannon: Christine de Pizan's *Cent balades d'amant et de dame*: Criticism of Courtly Love, in: Burgess, Glyn S. [et al.] (Hrsg.): Court and Poet: Selected Proceedings of the Third Congress of the International Courtly Literature Society (Liverpool 1980), Liverpool 1981, S. 357–364.
- Zimbalist, Barbara: Translating Christ in the Middle Ages. Gender, Authorship, and the Visionary Text, Notre Dame 2022.
- Zimmermann, Michel: Ouverture du colloque, in: Zimmermann, Michel (Hrsg.): *Auctor et auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale*. Actes du colloque tenu à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines (14–16 juin 1999), Paris 2001 (Mémoires et documents de l'École des Chartes 59), p. 7–14.

Zink, Michel: La subjectivité littéraire: autour du siècle de saint Louis, 1. éd., Paris 1985.

### **Adresse der Autorin**

Prof. Dr. Julia Rüthemann

Université de Genève

Département de langue et de littératures allemandes

Bd des Philosophes 12

CH-1205 Genève

E-Mail: [julia.ruethemann@unige.ch](mailto:julia.ruethemann@unige.ch)

*R. Barton Palmer*

## The ›Historical-I‹ in Guillaume de Machaut's ›Livre du Voir Dit‹

*Abstract.* ›Le Livre du Voir Dit‹ (›The Book of the True Poem‹), likely composed in the early 1360s, is Guillaume de Machaut's summative work in the *dit amoureux* tradition that he had done so much to advance for more than two decades. The ›LVD‹ is a massive work, consisting of a lengthy verse narrative, a substantial portfolio of love letters exchanged between the narrator, who reveals himself as an intratextual version of the poet and a much younger woman whom he names *Toute-Belle*, a number of lyrics in the various *formes fixes* that are generated by this epistolary exchange, as well as the musical settings for many of these. This present essay addresses the most striking formal, and also referential, element of the ›LVD‹, Machaut's deployment of a historical-I, a speaking/composing voice who references his authorial activities and the real-life romance. These are presented with a wealth of detail that with some investigation reveals itself to be genuine, not fabulized. This ›I‹ narrates the story, but also connects it to his actual experiences, offering a text that, as he avers, is both true AND a *dit*. Such an ›I‹, the narrating source of the story and its subject, becomes, of course, a not uncommon feature of modern fiction, and Machaut must be counted as one, perhaps the most important of the late medieval writers who made their own experiences the subject of the stories they would tell. He is both in the text as an ›I‹ that refers obsessively and accurately to his existential self, as well as a storytelling consciousness that is equally comfortable with narrating mundane events and describing the doings of a celestial goddess who descends to earth in order to chastise Machaut's fictional alter ego for his inattention. In organizing the multi-layered pastiche that is the ›LVD‹, this ›I‹ anticipates the incorporative rhetorics of both modern and postmodern fiction.

## 1. Writing the anti-Romance Romance

Guillaume de Machaut's life was lived in the service of both his noble patrons and also the artistic traditions to which, as he recounts in the autobiographical ›Prologue‹, he had been summoned to serve by following a career in text-making that perpetuated established artistic forms while making them new. In fact, during his long and amazingly productive career he introduced startling innovations that proved influential on his contemporaries and those of the generation to follow. These innovations in content find their apotheosis in the ›Livre du Voir Dit‹ (›The Book of the True Poem‹, c. 1362), a massive work that offers a somewhat fictionalized and complexly aestheticized version of the poet's late-in life romance with a much younger admirer, a story affirmed to be true and confirmed as such by many details in the text, which ostensibly includes a complete inventory of the correspondence and poetry that passed between them.<sup>1</sup>

The lady in question, as the poet is informed by her two trusted messengers, is eager to learn the art of lyric composition from the man whom she has never met, but whose beautiful lyrics, filled with amorous sentiments, have caused her to fall in love with their creator. Her intentions, then, complexly involve both discipleship and romance, and they depend on her ability to submit to her master's teaching, even as in their love affair she has the right to issue commands that he must obey. As befits the connection between a would-be writer and an established author, their romance is largely epistolary and writerly, involving much reading and commenting. The text of the ›LVD‹ includes not only the letters the lady sends to the poet and he to her, but also the lyrics she composes to express her affection and demonstrate her talent, submitting them as well for the master's comment and corrections as needed. His response to those submissions is usually a work or two of his own; these express the love he has come to feel even as they offer her a constant stream of examples in the standard genres, the so-

called *formes fixes*. The ›LVD‹ makes room for several texts of his and others that do not respond to any effort on her part, as well as a series of what the narrator calls »beautiful fictions« drawn from various sources:

Car ores vient le fort et les beles et subtives fictions dont je le pense a parfaire,  
par quoy vous et li autre le veés volentiers, et qu'il en soit bon memoire a tous  
jours mais, et sachiez que il n'i faut mais a mettre que les lettres que vous  
m'avez envoiee et je a vous puis que vous partisites.

(›LVD‹, Letter XXXV, Leech-Wilkinson/Palmer, forthcoming 2025)

»Now it's time for the difficult, the beautiful, and the subtle fictions with which  
I intend to perfect it, and because of these you and others will willingly look it  
over, and may it attain a worthy reputation for all days to come.«

(trans. Leech-Wilkinson/Palmer, forthcoming 2025)

These are intended to ornament the telling the romance at its center once the lady decides that their exchange of letters and lyrics be made into a book that would declare such literaricizing to be acceptable as a proper text. Interestingly, narrated in the first person, a position that belongs to Guillaume, these ›fictions‹ are a mark only of his authorship, not hers, and they bear mostly on his state of mind as he tries to think through his thoughts about her unfaithfulness, as reported to him.

To be sure, with its allegorical cadre the work gestures toward literary tradition, including the *dit amoureux*, the form of love narrative that Machaut had earlier in his career done so much to promote. But for the main part, it presents events, themes, and characters that only the poet (and sometimes the lady) can access through the peculiarity and particularity of the individual life. This aesthetic change, complexly connected to a shift toward realism, will in time result in the understanding of the literary text as property owned by its author, even as what it says often, as here, asks to be understood as in some fashion containing the truth of his experience, as the poet himself claims. He is both in the text as an ›I‹ that refers obsessively and accurately to his existential self, as well as a storytelling consciousness that is equally comfortable with narrating mundane events and describing

the doings of a celestial goddess who descends to earth in order to chastise Machaut's fictional avatar for disrespecting her.

The ›LVD‹ is best described as a carefully integrated and chronologically ordered *pastiche*, with the events, exemplified by supporting documents, of actual authorial experience re-framed in part as a traditional love allegory that features the appearance of the goddess Venus and a heavenly figure named Lady Esperence (›Hope‹) as intercessors. The experience it recounts departs in many ways from the tradition of *fin'amor* that it otherwise continues, signaling a revision of theme every bit as radical as Machaut's most important structural innovation: his development and use of what can best be called the ›historical-I‹, a first-person narrator who references his own life as both author and lover, telling a story whose truth is there to be established by a careful examination of details, but also by how this story it tells diverges radically from what literary tradition has long represented as ›romance‹ (edition, English translation and extensive commentary in Leech-Wilkinson/Palmer, forthcoming 2025).

As a musician, Machaut made important contributions to the development of the medieval polyphonic tradition. And yet, though in ways only in recent years appreciated by the critical establishment, he is equally as important in the history of literature. It would be fair to say that that his place in literary developments of *longue durée* is in many ways unrivaled. It was Machaut who opened up the narrative *dit* to the incorporation of authorial experience, and this proved to be an important early step in the shaping of the modern novel and its growing propensity to depict the ever-changing real through the screen of writerly experience. In the course of Machaut's career, the authorial self *in vivo* becomes the subject of poetry, not merely an element (i.e. first-person narration) challenging the hitherto regular focus on inherited themes and genres as presented by a non-character extra-diegetic narrator. Here the twists and turns of the I as producer of powerful love texts occupies center stage.

After a dedication of the work to the poet's lady, whom he calls Toute-Belle, the ›LVD‹ opens with the narrator, soon to be revealed as Guillaume himself, reporting that a young lady he does not know has been bold enough to send him a messenger. The man presents him with a *rondel*, composed in the poet's honor. Her hope is that the famous poet will give the work two readings: judging the artistic value of her effort, but, more important, appreciating the love it offers him. The messenger describes at some length her beauty and spotless moral character, in part, it seems, as an explanation for this bold and unconventional approach, which breaks every rule of *fin'amor*. This is an affection, moreover, that has a strange origin since it attests to the power not of sight, but of the literary text and the authorship that is its ground of being. The love she has come to feel is inspired not by the true archer eye, but by the poet's reputation and the power of his art in expressing emotion. The lyrics have done seductive work even if they were not written for the lady in order to further his suit.

Surprisingly, perhaps, Guillaume immediately matches the lady's boldness and impetuosity. He tells the messenger that, after reading the *rondel* she sent in order to gain his love, he has spontaneously requited her deep feelings. He then gets down on his knees to worship the text that represents the unknown woman who is now the object of his love. He christens her Toute-Belle in tribute to beauty he has yet to gaze upon. She is referred to by this *nom d'amour* throughout the work, her name only near the end of the work to be revealed as Péronne. These conventional gestures of the true lover unfold in a strange atmosphere of deferral given the absence of the participants. As a sign of his developing passion, Guillaume composes on the spot a *rondel* of his own, proclaiming his love. A second messenger soon arrives with much the same mission. He too brims with praise for the lady even as he affirms the deep affection she feels for the poet. Her offer of love is made a second time, expressed not only in what the messenger has to say (he too is privy to her most private feelings), but in a letter she has written and yet another lyric. The poet responds with a poem of his own, composed

extempore, even as he answers the emotional confession in her letter with a heartfelt account of his own sudden experience with love. These two exchanges set the pattern for the ›LVD‹, which will be the collective work embodying their correspondence, the textual result of a relationship established and confirmed by texts whose origin is referenced metafictionally and whose compilation and refinement is detailed by Guillaume, the narrator of the frame story written to contain the documents that tell their story.<sup>2</sup>

## 2. Péronne as Author, Lover, and Love Object

Of course, the work actually has two authors though Guillaume, who writes the framing narrative, is granted final control over the form of what the two lovers have jointly created. His is the voice that the reader hears throughout; the words he speaks in response to her words express feelings that have their origin in the lyrics he composes. And so he rightly, and conventionally, presents the completed text to her after, in an anagram, revealing their names and thus affirming the truth of the story the book has to tell. This gift of the text containing their story responds to the opening dedication of the work to Toute-Belle, as dedication that interestingly ignores the lady's role in its fashioning. Even though Guillaume acts the author, in another overturning of convention it is the lady, not the man she convinces to be her lover, who envisions the composition of the ›LVD‹ and names it in a way that emphasizes the truth of the story it tells. To be sure, the several tasks involved in the compositional project she conceives fall to Guillaume to complete. The whole will be assembled to honor the lady as the object of love. And yet one of the most remarkable aspects of the work is that Péronne's voice is heard loud and clear in her letters and lyrics, even if as we read them we are reminded that we are able to do so because everything in the ›LVD‹, regardless of its source, has been re-voiced by Guillaume, to whom all the words in the text, even those that are hers, ultimately belong. He is the dominating, authorizing presence in the work even if, or so the

evidence compels us to think, she authored the letters and the lyrics identified as hers.

That the impulse to publicize their affair is the lady's must have struck many of the work's first readers as nothing less than remarkable. The request to the poet to make sure that their love affair in all its details be revealed to the public violates in the most extreme fashion the secrecy that love doctrine prescribes for such relationships. Guillaume is bound to honor her command, which must have precedence; and he is interested in continuing his authorship; so he agrees to do the project in order to honor the lady. All of this he explains in the framing narrative, which becomes a *mise-en-abîme* for both the narrative as story and the letters/texts, which provided evidence for the events in question. These become objects of explanation and contextualization in the revelatory framing narrative. In yet another metafictional avowal of authenticity, the twists and turns of their epistolary connection are frequently discussed in letters that refer to one another.

### 3. The ›Prologue‹

Celebrated and imitated by the other literary lights of the age, including Jean Froissart, Christine de Pizan, Eustache Deschamps, and Geoffrey Chaucer, Machaut was so determined to forge an artistic identity that, in the last decade or so of his life, he took great pains to commission prepare for production complete works manuscripts (**A** is one, **F-G** is the other) that provide a carefully curated and organized inventory of his poetical and musical oeuvre. For these manuscripts, Machaut composed an untitled hybrid text (part lyric and part narrative in octosyllabic couplets, designated by modern scholars as the ›Prologue‹. Connected to the first work of the *dit* section, ›Dit dou Vergier‹ (›Tale of the Orchard‹) this introduction asks the reader to understand the various works that follow as resulting from a

call to compose issued by the allegorical divinities *Sens* (»Meaning«) *Musique*, and *Rhetorique* (see Palmer 2022a for further discussion and Palmer 1993 for texts/translations of the ›Vergier‹ and ›Prologue‹).

The dramatic encounter at the center of the ›Prologue‹ invites figural readings, most obviously as a way of explaining how what modern aesthetics mystifies as the innate capacity of ›talent‹ comes to reside and then animate a creative career. Though composed at the end of that career, the ›Prologue‹ re-imagines him as a neophyte who will compose new works in honor of love and ladies, living out a creative life whose contours are determined from the outset by cultural (we might even say spiritual) forces that ›announce‹ their intention to him in an undefined moment that is represented as somehow in time (at the beginning) but not of it. The religious resonance of this encounter is unmistakable, as is its unapologetic grandiosity, which is not disguised by the fiction's attempt to make Guillaume the object rather than the subject of a universal creative impulse.

Unlike earlier medieval poets, Machaut was very much concerned to establish a ›poetic identity‹ for himself, first, by often making a fictional alter ego into a main character, whose experience becomes the subject of the work; this figure, who, as his career progresses, becomes more closely identified with the author himself is, formally speaking, a first-person narrator whose most important source seems to be Boethius, who serves as the main character, as well as the focus and source of the narration in the ›Consolation of Philosophy‹ (see Brownlee 1984; Palmer 2022b). The ›I‹ in Boethius is both a formal device (derived in terms of literary history from the dialogues of Plato) but, also like ›Plato‹ in such works as the ›Symposium‹ a textual presence that refers to and represents the author, who is thus placed in the text even as he is ›historical‹ in the sense of evoking and standing in for the existential author. The author who in this way guarantees the authenticity of the text that contains his representation *in vivo*.

Machaut thus sees himself as set apart from others by virtue of his being called to the cultural mission of helping an artistic tradition survive through

its continued appropriate practice. The ›Prologue‹ offers what in the fiction is best thought of as imagined autobiography, but in terms of the history of this ›I‹ an indisputably real set of experiences: whatever these are they led the young man to embrace a commitment to composition as part of a lifetime of self-actualization and humble service to the forces that enable and control the production of art.

By re-visiting a moment that must be counted as part of his life's trajectory, the ›Prologue‹ thus offers an indisputable historical truth, that is, expressed in the allegorical style Machaut, following tradition, adopts for his other literary works. The ›I‹ of the ›Prologue‹ references the existential poet whose actual works follow it materially in the codex that contains them all; or to put this another way, the ›Prologue‹ metafictionally imagines not only itself as a text, but *in potentia* all the other texts with which it is there materially present (in the folios that follow it in the codex the reader is presumably holding), as texts-to-be written that have in fact been written and whose inclusion will complete an interesting circuit of becoming, bridging the twin facts of textual and historical (existential) presence. In the complete works manuscripts, the ›historical-I‹ is present both textually and metatextually in ways that reference the personal impersonality of such a codex. What Guillaume has had produced is both ›a‹ book and ›his‹ book in a fashion that the Gutenberg Revolution with its promotion of impersonal, repetitive reproduction will in the next century preclude through the suppression of the original from which all copies have been made. His ›I‹ developed as a rhetorical device, and as a means for presencing himself in the *dits* he writes becomes at the end of his life a self that is ineluctably connected to the material objects that contain those texts—the products of both his authorship and his attempt—which was quite successful of course—in conferring an immorality on him.

#### 4. Toute-Belle and Esperence

Often referred to in the letters, the lyrics exemplify the relationship of pupil to teacher, demonstrating for the reader well-versed in this tradition her evolving mastery of the complexities (in terms of content, structure, stanza length, and metrics) of a narrowly defined and thoroughly traditional practice, even as she manages to hold her literary own with a man with years of experience in the *métier* who is widely acknowledged for his ingenuity and refinement. In its presentation of authorship, the ›LVD‹ uniquely, and forcefully, configures the lady, normally by definition the receptive object of her lover's praise and admiration, as the one who initiates a relationship that both transgresses and confirms the customary gender protocols operating in love narrative. In the course of the work, she claims by virtue of her manifest abilities a place as a subject who may speak her desire in the fashion normally reserved for the lover, even as his agreement to love her in return acknowledges the persuasive power of her commitment to him. Correspondingly, Guillaume, shown initially as lacking the *matere* and the energy for further composition, is constituted by her approach as a love object, even as he finds himself inspired once again to write and thereby affirms his dedication to love as a transcendent experience that finds them sharing equally, at least to some degree, as both objects and subjects.

However, it is only Guillaume who is called upon to perform at the highest level his devotion to his craft as he is required to confect an appropriately elaborate text, a *lai*, which is the most difficult of all the standard forms to compose because of its length and demanding formal requirements. It is his ›I‹ that matters most. The *lai* connects only obliquely to the romantic intrigue at the center of the work. It comes into being instead through a significant failing of his authorship. As acknowledged in one of the work's beautiful fictions that dramatizes an artful metafictional moment, Guillaume finds himself stopped on his way back from a tryst with Toute-Belle by the allegorical personage Esperence (already introduced

into the fictional Machaldian world in the ›Remede de Fortune‹ or »Remedy for Fortune« some years before). She is yet another woman of high estate requiring Guillaume's attention and devotion, but his respect more than his love. Hope is angry that the poet/lover, so dependent on her to stave off the depredations of Desire, has failed to honor her appropriately in the work he is now composing because he has been preoccupied with Toute-Belle.

His *lai* is a worthy homage to a traditional, transcendent figure. Toute-Belle does not merit the same, nor can she be understood as having the ability to compose such a work in return were Guillaume to honor her with one. This moment then is interestingly disjunctive, as the metafictional cadre of the work requiring that Guillaume for a time serve a master different from Toute-Belle. The episode is contained between the real world concerns of the narrative that precedes and follows it, marking it off as belonging to a different ontological order, heightening its fictionality, but increasing the sense of the importance of Guillaume's ›I‹ in the view of one of the most august personages of this literary and cultural tradition, the divinity responsible for both the success of any lover's suit and that of every creative project he undertakes.

## 5. The Question of Truth

If the Esperence episode is playfully fictional, the positioning of revelatory anagrams toward the end of the text can be seen as a strong gesture toward the real, an unmasking of both the narrator and his beloved as characters in order to uncover, or in the case of Guillaume to confirm, their ostensible existential identities. This is not the only time that Machaut makes a similar gesture toward extratextual truth. In first section of the ›Prise d'Alixandre‹, Machaut reveals in an anagram his own name and that of the nobleman to whom the work is dedicated, and who is its main character, explaining he will repeat it at the end if he lives to complete the poem, which he so does

(›PA‹, v. 229–258). The reference is, of course, to undoubtedly real persons, the poet and Pierre II, the late king of Cyprus. The poem is true in that sense that all crusading chronicles, despite their exaggerated, chauvinistic accounts of brave accomplishments, are true.

The revelations of the anagram in the ›LVD‹ provocatively prompt the question of the story's authenticity and all that entails. The beloved previously referred to by a generalizing pseudonym suddenly is provided with a name with no reason to be considered fictional. Is the figure of profound desire and appreciation denoted by the narrator's label for her as *Toute-Belle* also a particular flesh and blood woman, with whom the narrator had physical intimacies he is not reluctant to recount, even if such descriptions offend against the cardinal principals of courtly love? In any event, with this unmasking conclusion, the ›LVD‹ strengthens the aura of truth that the narrator from the outset claims for his story once he affirms that in his account he will include all he did for and said to her, and all that she said and did for him:

Car celle pour qui amour veille  
 Wet que je mette en ce voir dit  
 Tout ce qu'ay pour li fait et dit,  
 Et tout ce qu'elle a pour moy fait  
 Sans riens celer qui face au fait  
 (›LVD‹, v. 512–516)

Since she for whom Love is vigilant  
 Wishes included in this true work  
 All that I composed and wrote for her,  
 And all she has written for me;  
 Nothing pertaining is to be left out.

But we must emphasize that even with this teasing revelation, the story of Péronne and Guillaume is only claimed as true, not established as such even if a huge volume of correspondence and exchanged lyrics argues in favor because it is filled with a profusion of details and dates, including as if to

confirm the importance to what Roland Barthes calls *l'effet de réel* a substantial infusion of specific details, many of which are never explained or shown to be relevant (Palmer et al. 2016). This undecidable claim for Péronne as historical person fits perfectly with what in contemporary parlance we would call the truthiness that hangs over the ›LVD‹, as the poet encourages but cannot solidify the reader's belief in the referential truth he so fervently claims for it. My view is that a detailed analysis, including more evidence than can be mentioned here, establishes that this truthiness is a carefully constructed affect, the arousing of which Machaut first attempted in his debate poem, ›Jugement du roi de Navarre‹ (»The Judgment of the King of Navarre«), composed more than a decade earlier. The contrasting forms of truthiness in the two works contribute to their metafictionality, the ways in which they manage to constitute their versions of the narrating ›I‹ as, in complex ways, an authorial presence both in the text as well as outside it. The ›Navarre‹ constructs its intense self-reflexiveness by appropriating as its subject the supposed antifeminism of an earlier Machaut work, the ›Jugement du roi de Behaingne‹ (»The Judgment of the King of Bohemia«). The offended reader is his patroness Bonneürté (»Good Fortune«), and nothing less than the poet's continued literary career is at stake in the debate he foolishly engages with her over the doctrinal correctness of the work. An extratextuality including the author and one of his works is thus appropriated for inclusion in yet another text, making the ›Navarre‹ a fiction of the second degree.

In the text, the previous works of the narrating ›I‹, as well as the reputation they created for him are what inspires the love of the woman he calls Toute-Belle, who has never laid eyes on him. And of course, his authorship constitutes the means through which, in both letters and further lyric production, he carries on the affair. This ›I‹ is thus both a function, in the letters, lyrics, and narrative, of the complex text, but also a constant and unignorable extratextual presence, the Guillaume de Machaut whose authorship is beyond any doubt ›true‹, because one of its effects is to inspire

admiration and even love. The first-person voice is in this sense a ›historical I‹, radically distinct from the anonymous and universalized fictional ›I‹, the *amant* of the ›Rose‹ and of most texts in the tradition it inaugurates, including some works by Machaut.

No reader of the ›LVD‹ can help noticing that the narrator is himself vexed by precisely the issue of belief when reports reach him of his lady's infidelity and indifference. The value of truth-telling and of truth itself becomes a principal theme of the ›LVD‹, not only in the ›story‹ but also in the ›beautiful‹ fictions, most prominently the fable of the raven and the crow, which is meant by its narrator to illustrate the danger involved in revealing the truth to someone who might be deeply wounded by it. In the context of this fable, the unmasking of Péronne might seem problematic indeed. But it is the vexed issue of belief, a movement of the will influenced by reason and emotion, that lies behind the effect of truth that the text produces for its readers.

Consider the dream that precedes the narrator's account of the elaborately layered dream in which the portrait of his beloved, Toute-Belle, complains of the narrator's mistreatment and sets in motion a chain of embedded narratives. The narrator affirms that the dream is fact, but then admits he does not know if the reader can believe it. Is the ›I‹ of the text here wondering if the reader or listener believes in the revelatory value of dreams? Or is the ›I‹ eager to know if the reader can invest belief in the dream as an element of the story? Or is the ›I‹ interested in learning if the reader can believe in the dream as part of the sequence of events here presented as referencing an actual experience of the historical character and author, Guillaume de Machaut?

The narrator's question is hopelessly ambivalent, but provocative in its truthiness, and thus the dilemma created for the reader. Fiction requires a limited (and self-conscious) investment of belief (not the suspension of disbelief as is commonly said). Similarly, truth-telling requires the listener to trust his informant, as the narrator muses when assessing the value of the

reports of Toute-Belle's infidelity he receives. The work offers the reader an ›I‹ that is uncertainly, liminally suspended between the extradiegetic world shared by the author with readers and the fiction in which it is a device that earns only that limited investment of provisional belief that is required by all fiction, even as it points also at an extratextual reality of a world of facts and relations beyond those made part of the diegesis.

The ›LVD‹ is not the only Machaut *dit* in which truthiness is important—this was an effect that the poet explored in depth in the earlier ›Navarre‹ (it is a carefully crafted truthiness, in fact, that distinguishes this text from its prequel, the ›Behaingne‹). It is in the ›Navarre‹ that Machaut first deploys the historical ›I‹, the ›I‹ who straddles the fiction of which he is the organizing principle and his extratextual existence as author, of which the existence of this text itself is one proof. This work traces the journey of the historical ›I‹ from the authentically realistic social space of a plague ridden 1349 France to the familiar idealized world of love narrative and personification allegory, an atopia beyond the reach of history and its discontents. In particular, the ›Navarre‹ anticipates the ways in which text production and reception (two aspects of authorship) are deployed in the ›LVD‹ to further the truthiness of the narrator.

Critics (and I am one of them) have usually followed the indications of the poet himself by linking the ›Navarre‹ with the ›Behaingne‹, to which it is a sequel of sorts. It is the extratextuality reality of that work that is incorporated into the ›Navarre‹, connecting the fictionality of that work's second section most directly to Guillaume's own history as a poet. What I now suggest is that the ›Navarre‹ is also connected interestingly to promoting a version of the historical ›I‹, the narrating self, named as Guillaume de Machaut. This ›I‹ presents himself not only as an element of the text requiring a limited investment of belief (in the manner of all fiction), but which also, in this case implicitly, claims to refer to extratextual truth, specifically to the existential author, his experiences, including those of textmaking.

Furthermore, such a connection between the two *dits* is suggested, by the fact that a major episode in the ›LVD‹, Guillaume's meeting up with the allegorical personage Lady Esperence (›LVD‹, v. 4316–4225) is a self-allusion to that earlier poem since it is obviously modeled closely on a similar encounter of Guillaume in the ›Navarre‹ with the allegorical personage lady Bonneürté, Guillaume's offended patroness (›LVD‹, v. 545–4194). This episode is crucial because it takes the poet away from the world of everyday experience to a place of delightful fiction where this ill-sorted pair debate the doctrinal correctness of the decision rendered in the earlier judgment poem. This encounter banishes completely any realistic account of the real Guillaume and becomes the work's main focus of the ›Navarre‹, with faux humiliating consequences for the only supposedly chagrined narrator. In the ›LVD‹ the accused poet has apparently learned his lesson. This time he humbly apologizes for his failure to honor Esperence as promised. Without any debate, he begins working immediately on his penitential lyric, whose theme is the importance of hope for lovers.

In the ›Navarre‹, the encounter with his patroness breaks with the historical narrative of the poem's initial section, including its inclusion of many facts that are true beyond any dispute. This historical ›I‹ who inhabits both the world of a fictionalized story and the world itself in the ›Navarre‹ first appears in its so-called historical ›Prologue‹, which tells the story of the Black death that ends with the grateful escape of that ›I‹ into a realm of the fantasy made possible by personification. The first section of the poem is ›accepted‹ as more or less true – true enough for the English translation I published years ago to be quoted from recently in the *New York Times* as an authentic description of the disease and its aftermath. By the end of the poem, the horrific events of 1349, in which the poet was lucky to escape a miserable death, are completely forgotten, displaced in favor of a fictional realm where, perhaps paradoxically, Guillaume's real activity as a poet is detailed and debated.

This allegorical drama is further dialogized by the presence of another ›real‹ character, Charles II of Navarre, at the time one of the poet's patrons, who, fictionally, becomes part of the company of judges and advisors, just as the narrator, named as Guillaume de Machaut in that section, is ostensibly ›real‹. This is an ontologically mixed group, then, includes two patrons, one fictional (if perhaps à clef if scholars are correct in identifying her with Bonne of Luxembourg), and the other present under his true name, as well as a survivor of the epidemic just recently passed. Along with a court full of allegorical personages, the cast of characters perfectly reflects the bi-partite division of the text into two quite distinct worlds, however seamlessly connected. The ›Navarre‹ focusses on the reputation and practice of Guillaume, and so doing explores the complex meanings of the ›I‹ who moves from the sorrows and joys of this world to the court of love of familiar fantasy. This metafictional journey, with its echoes of the *avantures* of courtly romance, also evokes the imaginative passage of the writer from the world he writes in to the world he creates. This journey is the same one that carries readers along, as they are transported by fiction from a real world still suffering from the effects of massive death to a fictional space from which all such gruesome realities have been banished, and where the only serious question raised is that of authorial incompetence.

The two parts of the ›Navarre‹ thus find an unstable, liminal unity in the co-presence of the historical ›I‹, revealed (but only when history is left behind) as the poet Guillaume de Machaut, whose real work, the ›Behaingne‹, plays a role as the supposed evidence of an authorial anti-feminism of which the ›I‹ protests his innocence, but then is brought around to the position of supporting the view that men are superior in love. Guillaume is found guilty of promoting bad doctrine and of presuming to argue with this exalted personage. However, he is required by way of amends only to produce three penitential lyrics, and the text ends with his agreement to do so.

The judgment thus takes us beyond the boundaries of this work into the real world of production and, more problematically, reception since his

penance will also call for judgment. Moreover, Guillaume's charge can only be fulfilled when, as it were, he resumes his existential self; one of the poems was completed, the ›Lay de Plour‹ (»Lay of Weeping«), becomes one of the more than twenty of such complex works in the Machaut oeuvre. In the ms tradition, this lay is sometimes linked physically to the ›Navarre‹, whose last lines serve as a kind of introductory rubric. The ›Lay de Plour‹ is the only text whose creation is imagined in the fictional world of a *dit* but then composed in the world the poet shares with his readers, a link that is strengthened by the fact that the lay is structured by a female ›I‹, a transvestite performance that signals Guillaume's contrition at having offended lady Bonneürté, or, in other words, his presence as a character of sorts in the performance. The ›Navarre‹ is thus linked to both the text that prompts it and the text that will follow. Its author is that historical ›I‹ who occupies a space within and between these other texts, as well as in the real world where they are composed and where a final judgment on the penitential appropriateness of the ›Lay de Plour‹ will be made.

Consider the truthiness of the ›Navarre‹'s conclusion, which anticipates a space beyond that of the text. The narrator says that because of his condemnation he intends without delaying to begin work on a lay about love. Guillaume as character thus hands the responsibility off to his existential self, who is, as it happens, not satisfied just to do what the court demands. It is the existential self who seems to speak when he adds a further requirement, saying: *Pour miex congnoistre mon meffait ay ce livre rime et fait* (›Navarre‹, v. 4200–4201: »in order to better acknowledge my wrongdoing I have composed and rhymed this little book«). This additional penance, imposed by the poet upon himself, shifts the level of literary contrition from the diegetic to the extradiegetic. However, this Guillaume does not claim explicitly that the story he already has composed and rhymed (he uses the *passé composé*) is in any sense true though it details what he has experienced. If the action of the ›Navarre‹ is initiated by the irritation that his patroness feels as the doctrinal content of the ›Behaingne‹, the action here

is initiated by the pleasure of another reader, who has fallen in love with Machaut's work and reputation. From these materials, so he says, he will construct the *livret* she requests, which is dedicated to her, and it is, of course, *mutatis mutandis*, the book readers hold in their hands.

The historical ›I‹, as I am understanding the term here, is the reporting/reported ›I‹ and ›me‹ that makes ›ostensible‹ reference to actual events outside the diegesis (including the act of reading) in the world that is occupied by both author and readers. It is ›we‹ the readers who are the addressees of this explanation of the genesis of the work. This referentiality, I hasten to add, is a textual effect; it is a series of events, and they constitute a resolve to create a text to contain them staked out as ›true‹ but not proved to be so despite the evident materiality and presence of precisely the text that it anticipates.

The historical ›I‹ thus suggests a continuity between the story world and the ›real‹ world. We might say then that the story can be, unstably and undecidably, ›true‹ and fictional all at once, which is perhaps what Machaut's title signifies. Within the larger history of what we now call fiction, Machaut anticipates the move toward the now prominent tradition of fictional writing that values connections established between authorial experience and its slant, oblique transformation into that customary form of novelistic writing that balances fabulation with the recasting of authorial experience.

## Notes

- 1 The only complete modern edition, prepared by Daniel Leech-Wilkinson, with English translation by R. Barton Palmer, art historical commentary by Dominic Leo, and musical commentary by Uri Smilansky, is currently in production at Medieval Institute Publications, in cooperation with the Medieval Text Series sponsored by the University of Rochester, and will be published in 2025 as Volume 4 (of a planned 14) of *Guillaume de Machaut: The Complete Poetry and Music*, series editors Yolanda Plumley and R. Barton Palmer.

- 2 Metafictional elements are those aspects of the diegesis that point beyond the work to its contexts of production or reception. They are frame-breaking elements. See Waugh (2010). Here the work contains an account of its own fashioning.

## Bibliography

### Manuscripts

- A Paris, Bibliothèque nationale de France, français, 1584.  
F-GParis, Bibliothèque nationale de France, français, 22545–22546.

### Primary Sources

- Guillaume de Machaut: The Complete Poetry and Music: Volume 1: The Debate Poems. Ed. Palmer, R. Barton [et al.], Kalamazoo 2016.
- Guillaume de Machaut: The Complete Poetry and Music: Volume 2: The Boethian Poems. Ed. Palmer, R. Barton [et al.], Kalamazoo 2019.
- Guillaume de Machaut: The Complete Poetry: Volume 4: The True Tale (Livre du Voir Dit). Ed. Leech-Wilkinson, Daniel/Palmer, R. Barton, Kalamazoo, forthcoming 2025.
- Guillaume de Machaut: The Fountain of Love and Two Love Vision Poems. Ed. and trans. Palmer, R. Barton, New York 1993.
- La Prise d'Alixandre (The Taking of Alexandria). Ed. and trans. Palmer, R. Barton [et al.], London 2001.

### Secondary Sources

- Brownlee, Kevin: Poetic Identity in Guillaume de Machaut, Madison 1984.
- Palmer, R. Barton: Narration and Personification Allegory in Machaut's *Vergier*, in: Palmer, R. Barton [et al.] (eds.): Allegory and the Poetic Self: First-Person Narration in Late Medieval Literature, Gainesville 2022, p. 117–140. [2022a]
- Palmer, R. Barton: Postscript, in: Palmer, R. Barton [et al.] (eds.): Allegory and the Poetic Self: First-Person Narration in Late Medieval Literature, Gainesville 2022, p. 287–298. [2022b]
- Waugh, Patricia: Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction, London [et al.] 2010.

**Author's address:**

R. Barton Palmer  
Calhoun Lemon Professor Emeritus at Clemson University  
E-Mail: [ppalmer@clemson.edu](mailto:ppalmer@clemson.edu)



*Matthias Bürgel*

## Appunti sulla fisionomia del Cavalca – autore

*Abstract.* An analysis of the technical terminology used by Domenico Cavalca with respect to his activity of translating Latin texts in vernacular language demonstrates that the Preacher friar's linguistic choices are extremely well pondered. Indeed, the author's voice emerges in characteristic wordings such as *'tutto dì veggiamo'* and *'per esperienza veggiamo'*, which refer to a concrete factual experience and hence to the everyday reality of his audience. The use of this kind of expression, which presents ties to the period's scientific and rhetoric literature, and which appears also in Dante's and Boccaccio's prose, is particularly frequent in Cavalca's last work, the *'Esposizione del Credo'*. In fact, this treatise proves to be of crucial importance for his self-constitution as a Dominican author.

Domenico Cavalca<sup>1</sup> è sicuramente uno dei rappresentanti paradigmatici di quei primi frati predicatori attivi in ambito letterario che si possono definire *'domenicani scrittori'* (Fumagalli 2016), cioè membri dell'*Ordo Praedicatorum* per cui la composizione di testi è soltanto »un aspetto del loro essere Domenicani« e non »un'attività sostanzialmente indipendente« (p. 390).<sup>2</sup> Tuttavia sappiamo che il frate di Vicopisano gode già presso i suoi contemporanei di una fama notevole anche proprio in quanto autore di volgarizzamenti e trattati didattico-religiosi. Basti ricordare, a tale proposito, un passo del ritratto che di lui traccia Domenico da Peccioli nell'antica *'Cronica'* del convento di S. Caterina:

Non otiosus, multos libros ad vulgare reduxit, multa opera in vulgari compo-  
suit pro personis Deo devotis que aduch cum magna devotione leguntur, ut est

libellus de *Patientia*, utilis valde. Item *Disciplina spiritualium* super epistolam *Si spiritu vivimus*. Item *Stolti(tie) spiritualium*, prosa et metro composite. Item *Speculum crucis*, et plura alia.

([Cronica di S. Caterina](#))<sup>3</sup>

Risulta evidente, quindi che la popolarità di Cavalca nella Pisa trecentesca non è basata soltanto sul valore delle iniziative pastorali e spirituali da lui intraprese, ma anche sulle sue opere letterarie. Di più: come dimostra il preambolo, con cui il copista Niccolao di Agostino Bonaventura introduce il prologo del volgarizzamento dell'»Epistola ad Eustochio», per i lettori basso-medievali del Nostro è del tutto ovvia la dimensione caritativa di tali scritti (Verlato 2017, p. 184; Bürgel 2021a, p. 51), aspetto, quest'ultimo, che rispecchia sul versante intellettuale la stessa cura per il bene del prossimo che su quello più pratico viene espresso dall'impegno per i poveri e bisognosi:

Qui comincia il Prologo d'una Pistola, la quale s. Girolamo fece, e mandolla a una sua divota vergine; e frate Domenico Cavalca da Pisa, dell'ordine de' Frati Predicatori volgarizzò, perché era valente uomo, acciocché molte persone n'avessero consolazione [...].<sup>4</sup>

([Epistola ad Eustochio](#), Prol., p. 355)

Si stabilisce, dunque, un nesso causale: Cavalca scrive e volgarizza perché è una personalità esemplare. Benché l'attività letteraria venga allora effettivamente percepita come una parte intrinseca della sua vocazione domenicana, la qualità di tali scritti contribuisce a conferirgli una reputazione straordinaria all'interno degli esponenti dell'*Ordo Praedicatorum*.<sup>5</sup>

A tale fama e fortuna fuori dal comune corrisponde, da parte di Cavalca, una ben definita percezione di se stesso in quanto autore, individuabile non da ultimo nella rivendicazione aperta della paternità dei volgarizzamenti, la cui stesura risulta anteriore a quella dei trattati.<sup>6</sup> Infatti, nelle opere più mature aumentano i rimandi alla propria produzione letteraria, come

dimostrano i passi seguenti, tratti dai ›Frutti della lingua‹ e dall'›Esposizione del Credo‹,<sup>7</sup> in cui Cavalca non esita a impiegare la prima persona per riferirsi alle sue opere precedenti:

(1) Or qui arebbe assai copiosa materia a parlare del pericolo dell'ira, e del bene della mansuetudine, ma perché ne parlai più pienamente nel libro, che io feci della Pazienza, basti qui questo poco, che detto n'è in breve per mostrare, che la correzione si dee fare con dolcezza, e senza indegnazione.

(›Frutti della lingua‹, cap. XXX, p. 275)

(2) E questo poco basti aver detto qui contro la scusazione del peccato: massimamente perché nel precedente libro, cioè dell'i peccati della lingua feci capitolo proprio e singolare della confessione ed escusazione del peccato ed anco di sotto nel seguente capitolo diremo più pienamente della virtù e della necessità della confessione.

(›Frutti della lingua‹, cap. XXXII, p. 295)

(3) Ma chi vuole più copiosamente sapere delle utilità delle tribolazioni, e come ci danno speranza in Dio, legga il Trattato il quale feci della Pazienza, dove ne parlai più pienamente. (›Esposizione‹, lib. I, cap. XXVIII, vol. I, p. 245)<sup>8</sup>

(4) A provar le predette cose, cioè, che Dio spesse volte per grazia ci si corrucchia, e per ira ci fa grazia, molti esempi si trovano *in vita Patrum* e nel Dialogo di s. Gregorio, li quali, perché nelli suoi luoghi recati in volgare, ora qui non li pongo per non essere troppo prolioso. (›Esposizione‹, lib. I, cap. XXIX, vol. I, p. 259)<sup>9</sup>)

(5) Or di questa materia, cioè, come Cristo ci amasse, e come noi per suo esempio insieme amar ci dobbiamo, molto dir si potrebbe, e dovrebbe; ma perché molto pienamente ne parlai in quel trattato, lo qual chiamai Specchio di Croce, passomene ora qui più brevemente. (›Esposizione‹, lib. I, cap. XXXI, vol. I, p. 293)

(6) Molte altre cose si potrebbero dire contra questa vanagloria, ma per non essere troppo prolioso me ne passo così leggermente; massimamente che in quella opera, la quale feci contra li spirituali vani, prolissamente ne trattai sopra quella epistola, che incomincia: *Si spiritu vivimus, spiritu, et ambulemus.* (›Esposizione‹, lib. I, cap. XLII, vol. II, p. 60)

Tali esempi dimostrano una chiara consapevolezza della fortuna delle proprie opere, che, anche in virtù del modo in cui vengono rappresentate da Cavalca stesso, assumono la fattispecie di un corpus letterario omogeneo e coeso, concepito da un autore attento ai criteri di complementarità e di equilibrio. Simili rimandi, infatti, sono del tutto assenti presso scrittori a Cavalca contemporanei e tematicamente affini che si rivolgono a un pubblico simile se non identico, quali Bartolomeo da San Concordio, Iacopo Passavanti o Zucchero Bencivenni, sebbene pure quest'ultimo non esiti a intervenire in modo originale sui testi da lui volgarizzati.<sup>[10]</sup> Effettivamente cercando di individuare un caso analogo nella letteratura volgare precedente, non resta che rivolgersi a Dante, il quale sostiene nel ›Convivio‹:<sup>[11]</sup> *Di questo si parlerà altrove più compiutamente in uno libello ch'io intendo di fare, Dio concedente, di Volgare Eloquenza [...] (I, V).*

Allo stesso tempo, i passi sopra riportati testimoniano la precisione delle scelte linguistiche<sup>[12]</sup> effettuate da Cavalca nonché la sua dimestichezza con la cultura retorica formatasi nella Toscana duecentesca.<sup>[13]</sup> Così, ›parlare/dire pienamente‹, che occorre negli esempi (1), (2) e (5), è un *terminus tecnicus* a tutti gli effetti, in cui l'avverbio assume il significato ben circoscritto di »esaurientemente, dettagliatamente, con ordine completo e sistematico, nel concatenarsi logico degli argomenti« (GDLI, s.v., 2). Infatti, è proprio questa l'espressione di cui si serve Brunetto Latini (nel volgarizzamento del ›De inventione‹ ciceroniano) per definire l'arte della retorica stessa:

Rettorica è scienza d'usare piena e perfetta eloquenzia nelle publiche cause e nelle private; ciò viene a dire scienza per la quale noi sapemo parlare pienamente e perfettamente nelle publiche e nelle private questioni; e certo quelli parla pienamente e perfettamente che nella sua diceria mette parole adorne, piene di buone sentenze.

(›La Rettorica‹, V, 5)

Di conseguenza, non può stupire che ritroviamo la stessa formula di nuovo nel ›Convivio‹, riferita all’opera *in fieri: E di questo vocabulo*, cioè «*mara-viglia*», *nel seguente trattato più pienamente si parlerà* (›Convivio‹, II, 15), ma si possono citare anche le occorrenze presso altri autori come il volgarizzamento di Pietro de’ Crescenzi (*Nei libri passati s’è pienamente e distesamente trattato e detto di tutte quelle cose, che si deon fare nella Villa [...]* [volg. ›Trattato d’Agricoltura‹]) o Guglielmo Maramauro (*De questo fiume e de li altri fiumi infernali io dirò pienamente al capitulo xiiii.o de questo Inferno* [›Expositione sopra l’Inferno di Dante‹, III]).

Inoltre, l’alto tasso di precisione inherente alle scelte linguistiche cavalchiane si riflette nell’uso della nota locuzione ›recare in volgare‹, presente nell’esempio (4). Com’è stato messo in rilievo dal celebre saggio di Gianfranco Folena (2021)<sup>14</sup>, si tratta di una delle varie costruzioni perifrastiche, »corrispondenti a quelle francesi ›mettere + en romanç‹ e a quelle analoghe spagnole, per esprimere la trasposizione in volgare« (p. 42), cioè di un’espressione concettualmente diversa dal tecnicismo ›volga-rizzare‹, »che rappresentava il punto di vista dell’utente laico incolto« (p. 46).<sup>15</sup> Sebbene la tipologia di testi affrontati da Cavalca sia ovviamente molto diversa da quella che Brunetto Latini sottopone alla sua iniziativa di trasposizione linguistica, anche il domenicano pisano sembra evitare in modo deliberato i termini tecnici ›traslatare‹ e, appunto, ›volgarizzare‹ (p. 43–46). È senza dubbio significativo il fatto che le presenze eccezionali di quest’ultimo lemma presso entrambi gli autori si riscontrino in co-occorrenza con un’altra espressione verbale, formando così una specie di dittologia sinonimica:

Piacque al valoroso tuo cuore [...] che lla diceria la quale fece Marco Tullio davanti a Iulio Cesare, pregando per Quinto Ligario, [...] io la dovesse volgarizzare e recare in nostra comune parladura, sì cch’ella fosse intesa per te, che non sè letterato né usato in istrani paesi.

(›Pro Ligario‹)

Or sopra ciò, e contra questa superbia sono molte autorità di santi, li quali mi taccio, perché questa verità è molto chiara, e molti esempi si trovano nella ›Vita de' Santi Padri‹, e in molti altri libri, di molti, che sono laidamente caduti per questo riputarsi, e vanagloriarsi, li quali qui non pongo, perché volgarizzza i lo detto libro, e recailo a palese.

(›Esposizione‹, lib. II, cap. X, vol. II, pp. 216–217)

Non risulta difficile scorgere dietro a tale adesione alle nuove modalità retoriche di traduzione affermatesi nel tardo Duecento la mediazione di Bartolomeo da San Concordio. Attraverso il contatto con quest'ultimo confratello, volgarizzatore di Sallustio e autore degli ›Ammaestramenti degli antichi‹, Cavalca può senza dubbio accedere al repertorio espressivo nonché alla precisione terminologica che caratterizzano tale operazione culturale avviata nello stesso convento di ›S. Caterina‹.<sup>16</sup> Così, trasponendo in volgare il ›Dialogo‹ di s. Gregorio Magno, il frate predicatore rende propria anche »la poetica della ›chiarezza‹ come attributo della prosa nell'›enciclopedista‹ Brunetto« (Folena 2021, p. 91). Infatti, agli annunci programmatici nel poemetto encicopedico del maestro fiorentino *ma per piano volgare / ti fie detto l'affare* (›Il Tesoretto‹, vv. 913–941) e *ma 'n bel volgare e puro, / tal che non sia oscuro / vi dicerò per prosa* (›Il Tesoretto‹, vv. 1119–1120; entrambi i passi sono ricordati anche da Folena 2021, p. 43) corrispondono perfettamente le parole tramite cui Cavalca descrive la natura del suo volgarizzamento patristico: *E così io volendo recare in volgare il predetto libro, pongo lo volgare più chiaro e ordinato che posso [...]* (›Dialogo‹, Prol.). In effetti le accezioni in cui i due autori utilizzano rispettivamente ›chiaro‹, cioè ›in modo facilmente comprensibile‹ (cfr. TLIO, s.v., 6) e ›piano‹, ossia ›chiaro, facilmente intellegibile‹ (GDLI, s.v., 5), risultano identiche dal punto di vista semantico.

Si può osservare la stessa attenzione rivolta a un uso terminologico corretto e preciso anche nell'altro tecnicismo a cuiabbiamo già accennato, cioè ›traslatare‹, che nel Trecento prende il posto di ›volgarizzare‹ (Folena 2021, p. 42). Cavalca lo utilizza in un'unica occasione, nelle ›Vite de' santi

Padri<: *Compiesi la vita di sancto Antonio, la qual compiloe Athanasio vescovo d'Alexandria, ma credo che traslatasse in nostra lingua san Ieronimo* (I, cap. 23, § 27, p. 601). Significativamente ›traslatare‹ si riferisce quindi nell'unica sua occorrenza cavalchiana a una traduzione dal greco in latino. Pertanto si mostra che per Cavalca il latino è nostra lingua, cioè anche quella del suo pubblico, in senso culturale, ma dal momento che agli illetterati mancano gli strumenti per comprenderne le espressioni letterarie, bisogna ›recarle in volgare‹, ovvero, per utilizzare l'espressione di Brunetto, nella ›nostra comune parladura‹.<sup>17</sup> Infatti, più di cento anni dopo, in un contesto culturalmente del tutto cambiato, la perifrasi verbale ›traslatare in nostra lingua‹ non risulta più comprensibile e perciò Pietro di Moco, il copista del codice siglato S<sup>18</sup>, databile all'anno 1458, la sostituisce tramite la variante esplicita »traslatò di greco in latino« (cfr. l'apparato nell'ed. Delcorno ad loc.), confermando in tale maniera il sostanziale cambiamento rispetto all'approccio e agli obiettivi con cui tradurre i testi latini che si realizza con l'avvento della concezione letteraria umanistica. Invero,

la riscoperta e illustrazione di testi rari o da lungo tempo smarriti, che il Petrarca proponeva alla nuova generazione e allo stesso Boccaccio, non mirava alla divulgazione. Mirava ad arricchire una letteratura che fosse sfida al presente e privilegio d'una casta di uomini superiori. (Dionisotti 1967, p. 142)

A tale idea di letteratura si contrappone in maniera molto netta la solidarietà fra autore e pubblico, fondata su una comune identità culturale, che si è potuta osservare nelle opere cavalchiane.<sup>19</sup> Lo stesso atteggiamento di vicinanza ai destinatari del testo si manifesta anche nell'uso frequente di una formula che mette in evidenza ulteriormente quanto sia importante la presenza della voce dell'autore nei trattati cavalchiani in generale e in particolare nella tarda ›Esposizione del Credo‹. Si tratta della locuzione verbale ›tutto dì veggiamo‹ / ›veggiamo tutto dì‹, tramite cui Cavalca cerca di conferire una specie di autorità empirica al suo testo, sottolineando il fatto

che le situazioni e gli stati d'animo da lui descritti siano verificabili nella vita quotidiana. L'autore, quindi, parla in virtù di un'esperienza diretta e concreta che lo accomuna, appunto, al suo pubblico. Così, il frate di Vicopisano può affiancare le proprie osservazioni a quelle delle *auctoritates* scritturali, patristiche e scolastiche: è proprio lui, Domenico Cavalca, a garantire la veridicità dell'enunciato in quanto autore – conosciuto e stimato –, la cui conoscenza della realtà coincide con quella dei suoi lettori.

Basti, in questo luogo, riportare i tre seguenti esempi per gettare luce sulle modalità dell'uso della locuzione in oggetto:

Possiamo anco dire, che ci si mostra in alcun modo la eccellenza di Dio per li soprannomi, li quali la Scrittura gli pone; come veggiamo tutto dì per esperienza, che li soprannomi si pongono agli uomini per dimostrare o loro alcun difetto, o virtù per alcuna opera, la quale hanno fatto, o per lo luogo dove abitano, o per alcuno cibo, del quale son vaghi, o per alcuno altro loro costume.  
(*Esposizione*, I, cap. 25, vol. I, p. 195)

E così anco massimamente si dimostrò nel figliuolo Prodigio, al quale, essendo anco da lungi, il padre andò incontra, e gittossegli al collo, e, come detto è, e tosto, e volentieri, e perfettamente li perdonò. Lo contrario veggiamo tutto dì in molti, che sono sì duri a perdonare, che non ve li puote indurre l'uomo per nessuna ragione, massimamente quando le ingiurie sono fresche.

(*Esposizione*, I, cap. 29, vol. I, p. 255)

La quinta buona condizione, che l'uomo vuole, e cerca nel suo Signore, si è potenza, sicché possa difendere chi se gli appoggia. Ma comunemente, chi ben mira, li signori del mondo sono infermi, e deboli, e piuttosto hanno bisogno, che li sudditi gli difendano, e facciano forti, ché non ponno essi difendere loro. Anzi, veggiamo tutto dì, che li sudditi sono guasti, e morti per le guerre, che li lor signori incominciano, sicché non solamente non sono da lor difesi dagl'inimici invisibili, e dall'ira di Dio, ma eziandio mondanamente ne sono offesi.

(*Esposizione*, II, cap. 4, vol. II, pp. 166–167)

Di primo acchito, si potrebbe pensare di trovarsi di fronte a un'espressione dal carattere fortemente formulare. Tuttavia, una ricerca sul corpus OVI

dimostra che le occorrenze precedenti o coeve a quelle cavalchiane sono piuttosto rare, mentre queste ultime risultano quantitativamente di gran lunga maggioritarie. Infatti, per ›tutto dì veggiamo‹ si contano 28 attestazioni nel corpus, di cui 18 nelle opere di Cavalca e 15 nella sola ›Esposizione‹. Per ›veggiamo tutto dì‹, sono 12 su 17 le occorrenze cavalchiane, di cui 11 nell’›Esposizione‹. Anche sostituendo ›dì con ›giorno‹ e ›veggiamo‹ con ›vediamo‹ / ›vedemo‹ oppure con ›si vede‹, la percentuale di presenze della locuzione in altri testi sale soltanto in maniera poco significativa. Si può inoltre aggiungere che il sintagma occorre anche diverse volte nel ›Pungilingua‹, non ancora lemmatizzato per il corpus OVI:

Massimamente per la incertitudine del fine non dobbiam l’uno l’altro giudicare e dispregiare, però che tutto dì veggiamo che quelli ch’è buono fa mala fine e quelli che pare rio la fa buona, come leggiamo che la Maddalena peccatrice tornò a grazia e Iuda apostolo, poi che tradì Cristo, si disperoe.

(›Pungilingua‹, cap. 5.13, p. 52)

Risulta evidente, quindi, che si tratta di un’espressione non semplicemente riconducibile al mero impiego di una formula comune al linguaggio dei predicatori e trattatisti. Effettivamente è senza dubbio degno d’interesse osservare che le prime occorrenze appartengono di nuovo alla cultura retorica fiorentina duecentesca. Così se ne legge la prima attestazione in assoluto nel ›Fiore di rettorica‹ di Bono Giamboni: *E però le cose che tutto dì veggiamo o udiamo ci dimentichiamo; e delle cose che nella nostra gioventudine ci avvengono, spesse volte ce ne ricordiamo e bene [...]* (LXXXII). Seguono occorrenze presso l’›Epistola bella‹ pseudo-guittoniana,<sup>20</sup> il ›Libro della natura degli animali‹ (un bestiario pisano del sec. XIII<sup>ex</sup>: [...] e questo vedemo paleze tucto giorno [cap. XXXIII]) la ›Fisiognomia‹ (un volgarizzamento dal francese, databile all’anno 1320)<sup>21</sup>, e nella ›Storia di Troia‹ di Binduccio dello Scelto (ca. 1320, dove si trovano due attestazioni del sintagma in oggetto)<sup>22</sup>, che sembrano aver preparato il terreno per l’impiego numericamente molto più consistente dell’espressione

nelle opere di Cavalca. Infatti, quest'ultimo se ne avvale già nel volgarizzamento del *›Dialogo‹ gregoriano* (parlando delle [...] *imaginazioni dell'i sogni* [...]. *Ma li primi due modi tutti dì vediamo per esperienza*; lib. IV, cap. 44, p. 298) e nello *›Specchio de' peccati‹* (*Unde tutto dì veggiamo che de piccolo rio ditto e fatto esce o cresce poi infinito male* [...], cap. 12; par. 8, p. 295), cioè rispettivamente negli anni 1330 e 1333 (Delcorno 1979, p. 578). Negli anni immediatamente successivi, la locuzione occorre anche nelle *›Chiose alla Commedia‹* (XXV, 50) di Andrea Lancia (a *›Inf.‹* XXV, 50: [...] *come vedemo tutto dì nelle cose della natura: vedemo di legno usciro frutto, vedemo d'acqua e dell'i[g]neo elemento convertirsi in altro e* *›Par.‹* XXX, 46: *Come subito lampo ecc.: Pone una superlatione che si vede tutto dì*) nonché nel *›Teseida‹* (XII, 30: [...] *però che l simil tutto dì veggiamo / dell' un fratel la sposa a l' altro darsi, / se morte quel pre-vien*). Invero, Boccaccio se ne servirà di nuovo nel *›Decameron‹*: [...] *andò verso una scala la quale assai vicina n'era, sotto la quale era un chioso di tavole vicino al piè della scala, da riporvi, chi avesse voluto, alcuna cosa, come tutto dì veggiamo coloro che fanno far coloro che le lor case accociano* (*›Decameron‹*, V, 10).

Si vede, dunque, che le occorrenze dell'espressione estranee al corpus cavalchiano provengono tutti da testi non collegati alla cultura religiosa, bensì spesso appartenenti al genere dei trattati scientifici. Pertanto, con *›tutto dì veggiamo‹* e affini ci si riferisce evidentemente a un'esperienza reale e concreta, verificabile tramite l'osservazione della natura oppure del comportamento quotidiano degli uomini. Così non sorprende il fatto che si possa individuare un'ulteriore variante della locuzione tramite cui si esprime in modo ancora più immediato la nozione di un'esperienza concreta della vita quotidiana, cioè *›per esperienza veggiamo‹* / *›veggiamo per esperienza‹*.<sup>23</sup> Anche quest'ultima sequenza fraseologica, infatti, si rivela caratteristica delle opere di Cavalca in generale e dell'*›Esposizione‹* in particolare: sono 25 le occorrenze nel corpus OVI, di cui 15 quelle all'interno degli scritti cavalchiani e 12 nell'ultimo suo trattato. Basti citarne una in

qualità di esempio: *...onde per esperienza veggiamo, che l'uomo mormora, quando gli vengono falliti li suoi desiderj; e per li desiderj, che l'uomo ha, cade in invidia, o in odio contra coloro, che hanno quel che egli desidera, o che lo impediscono* (»Esposizione«, lib. II, cap. XVII, vol. II, p. 288).

Per trovare riscontri precedenti di tale locuzione, bisogna ricorrere un'altra volta a due luoghi del »Convivio«:

Amore, secondo la concorde sentenza degli savi da lui radunati, e secondo quello che per esperienza continuamente vedemo, è che congiunge e unisce l'amante colla persona amata. (»Convivio«, IV, 1)

Onde, con ciò sia cosa che l'animo umano in terminata possessione di terra non si quieti, ma sempre desideri gloria d'acquistare, sì come per esperienza vedemo, discordie e guerre conviene surgere intra regno e regno [...].

(»Convivio«, IV, 4)

Le attestazioni successive a quelle cavalchiane, invece, rimandano in ben cinque casi a opere di Boccaccio,<sup>24</sup> il che dimostra ulteriormente che il sintagma in oggetto appartiene alle modalità espressive di autori che si servono di uno stile dotato di connotati individuali e chiaramente identificabili.<sup>25</sup> Così, il numero e la fisionomia delle presenze di »tutto dì veggiamo« ecc. registrate nel corpus OVI fanno pensare che il valore formulare dell'espressione sia comunque piuttosto limitato. Soprattutto sarà opportuno mettere in rilievo che anche in questo caso non si tratta di un tassello linguistico che faccia parte del repertorio basilare del linguaggio dei predicatori, ma di una locuzione semanticamente ben definita che, invece, presenta legami con la letteratura retorica e scientifica nonché con la prosa dantesca e boccacciana. Ci troviamo dunque di fronte a una sequenza verbale davvero utilizzata per riferirsi alla realtà quotidiana: i concetti così evocati corrispondono giocoforza a esperienze almeno potenzialmente verificabili,

in modo concreto e reale, dal pubblico dei testi. L’uso frequente della locuzione da parte di Cavalca manifesta la sua volontà di mettersi, proprio in quanto autore, in un rapporto diretto con i suoi lettori, accennando a esperienze della vita quotidiana condivise con questi ultimi. In effetti, com’è stato segnalato da Alfredo Troiano, »Cavalca può parlare ai laici [...] perché conosce e riconosce le diverse passioni che li muovono, e, coniugando sapere psicologico e dottrina morale, è in grado di plasmare la propria parola dosandone i toni e calibrandone i contenuti« (Troiano 2022, p. 72).

Come si è già osservato, le occorrenze di ›tutto dì veggiamo‹ ecc. si infittiscono notevolmente all’interno dell’›Esposizione‹. In tal modo, l’ultimo trattato cavalchiano si rivela una delle opere che il domenicano pisano compone con maggiore coinvolgimento ›personale‹, il che si evince anche dalla maniera del tutto innovativa in cui vi si compilano *auctoritates* piuttosto eterogenee: basti pensare alle presenze di volgarizzamenti parziali del ›Soliloquium‹ agostiniano e del ›De arrha animae‹ di Ugo di S. Vittore (Bürgel 2017b e 2022). Tuttavia, la spia più evidente di tale carattere fortemente personale del ponderoso commento al ›Credo‹ si trova nel prologo, quando Cavalca ne indica la *raison d’être*:

Ed a ciò me induce non solamente la carità di Dio, per la quale sono lieto che ello sia amato e conosciuto. E non solamente la carità del prossimo per la quale procuro che ello Iddio conosca ed ami, ma principalmente paura per considerazione del mio stato e della mia vocazione. Ché, conciòsiacosa ché io sia frate predicatore, lo quale ordine massimamente e principalmente fu ordinato da santo Domenico per estirpare li errori, a predicare la verità della fede, temo che se io a ciò non faccio, o rendo alcuno frutto o ajuto, sia da Dio e da lui come servo inutile cacciato e reprovato.

(›Esposizione‹, lib. I, Prologo, vol. I, p. xxvi)<sup>26</sup>

L’ultima opera di Cavalca nasce dunque anche da un senso del dovere che l’autore avverte proprio in quanto frate predicatore. Nel passo appena citato risulta del tutto evidente che è l’autore stesso a rivolgersi al suo pubblico; e non si tratta di un anonimo volgarizzatore, ma di Domenico Cavalca

di Vicopisano, domenicano-scrittore, la cui produzione letteraria è sì soltanto una delle attività legate al suo essere Predicatore, ma che è noto e stimato proprio in virtù dei suoi scritti in lingua volgare. Tuttavia il Nostro sottace il proprio nome anche quando si accinge a spiegare i contenuti del ›Credo‹, ossia dell'essenza stessa della fede cattolica, identificando tale compito come quello principale del suo Ordine, rispetto a cui l'identità dell'autore non dovrebbe avere nessuna importanza. Poiché il frate del convento di S. Caterina adempie tale dovere, però, prestando particolare attenzione ai fenomeni legati alla realtà quotidiana che lo circonda, la sua personalità assume ciononostante presso il pubblico dei connotati precisi e ben riconoscibili.

## Note

- 1 Sulla biografia cavalchiana cfr. Delcorno (1979), Bastianetto (1986), Salvadori (2004) e Giltri (2018). Per una collocazione storico-letteraria e la bibliografia filologica recente cfr. l'eccellente lavoro di Troiano (2022). Sull'apporto originale delle opere di Cavalca si vedano Cicchella (2014), Volpi (2015), Bürgel (2017a), Radhadkrishnan (2018) e Menichetti (2022). Va ricordato inoltre la recente edizione critica del volgarizzamento degli ›Atti degli apostoli‹ a cura di Attilio Cicchella. Per una panoramica generale sulla letteratura religiosa coeva cfr. Librandi (2012, pp. 33–41 e 47–51).
- 2 Per quanto riguarda la fortuna, soprattutto quattrocentesca, delle opere cavalchiane in virtù della loro impostazione spirituale mi permetto di rinviare a Bürgel (2021a) e (2021b).
- 3 Sul testo della ›Cronica‹ e le carenze ecdotiche dell'edizione ottocentesca cfr. Pannella (1996).
- 4 Il codice vergato da Niccolao e posseduto successivamente da Pietro del Nero è quello di cui si avvalse Giovanni Gaetano Bottari per l'edizione del 1764: »Questo codice è più scorretto, ma ritiene, e sente più dell'antico, tanto nelle parole, che nelle frasi, per lo che l'ho seguitato il più, che ho potuto« (Bottari 1764, p. xxxi). Il ms. giunse a Bottari dalla biblioteca del senatore Filippo Guadagni (ivi, pp. xxix–xxx) e corrisponde all'odierno Palat. 41 della BNCF (Gregori 1988, pp. 330–332).

- 5 Anche il numero molto elevato dei testimoni cavalchiani pervenutici ci dimostra lo stato eccezionale del frate predicatore del convento pisano in quanto scrittore; in questo luogo basti rimandare al censimento (integrabile tramite le accezioni apportate dalle edizioni cavalchiane degli ultimi anni) di Kaeppler-Panella (1970–1993, vol. I, pp. 304–314, vol. IV, pp. 67–69).
- 6 Per la cronologia dei testi cavalchiani cfr. Delcorno (1979, p. 578), a cui si aggiunge ora la retrodatazione (al 1308) del volgarizzamento dell'*Epistola ad Eustochio*; cfr. Lorenzi Biondi (2017, p. 354).
- 7 Tale titolo, ovvero *Esposizione del Credo in unum Deum*, corrisponde a quello trasmesso dalla tradizione del testo ed è pertanto da preferire a quello introdotto da Bottari per l'edizione del 1763, ovvero 'Esposizione del Simbolo degli Apostoli'; cfr. Bürgel (2018, p. 10).
- 8 Si cita dall'edizione approntata da Fortunato Federici nel 1842, di seguito siglata (Fe). Tuttavia, mi riservo di correggere in alcuni casi sulla base della tradizione del testo, segnalando tali interventi (a cui, nell'edizione critica *in fieri* se ne aggiungeranno altri anche per i passi qui citati) in nota.
- 9 Correggo la lezione *recali*, esclusiva di (Fe), con *recai*, attestata dall'intera tradizione.
- 10 Volgarizzando, per esempio, la 'Somme le roi' di frère Laurent, Zucchero inserisce sezioni del 'Libro dei vizi e delle virtudi' di Bono Giamboni; cfr. Segre (1968, p. xxvi).
- 11 Le seguenti citazioni sono tutte (tranne che per quanto riguarda i testi cavalchiani) state tratte direttamente dal corpus OVI. Per le edizioni di riferimento cfr. la BTV.
- 12 A tal proposito risulta anche molto interessante l'espressione 'fecì capitolo' nell'esempio (2), visto che si tratta dell'unica occorrenza nel corpus OVI in cui la locuzione 'fare capitolo' si riferisca alla suddivisione di un'opera letteraria e non all'»[a]ssemblea in cui si discute di questioni di interesse comune« (TLIO, s.v. *capitolo*, 4). Data l'assenza di un testo critico affidabile dei 'Frutti della lingua', ci si astiene però, almeno per ora, da un'analisi approfondita.
- 13 Su tale argomento cfr. perlomeno l'eccellente sintesi di Bartuschat (2020). Si vedano inoltre i vari contributi di Enrico Artifoni (di cui si cita qui a titolo d'esempio quello del 2012) nonché l'importante volume di Barański et al. (2019).
- 14 Stampato per la prima volta nel 1973 negli Atti di un convegno triestino, a cui seguì la pubblicazione in forma di volume presso Einaudi (Torino 1991).
- 15 Non è questo il luogo di soffermarsi sul pubblico di Cavalca, effettivamente composto in grandi parti da laici illetterati. Osservazioni importanti a tale proposito

si trovano in Barbieri (1998), Delcorno (2016) e (2017) nonché Troiano (2018, pp. 14–22).

- 16 Per l'influsso diretto di Bartolomeo su Cavalca cfr. Verlato (2017, pp. 187–189), le cui conclusioni vengono pienamente confermate tramite le presenti osservazioni; per gli ›Ammaestramenti degli antichi‹ cfr. Conte (2021). Più in generale, si vedano sui volgarizzamenti toscani dei classici e la cultura retorica perlomeno Folena (2021, pp. 48–55) nonché i quadri recenti di Frosini (2014) e Vaccaro (2018).
- 17 Si noti che l'espressione impiegata da Brunetto comporta un riferimento diretto alla lingua parlata.
- 18 Per una descrizione del codice cfr. Delcorno (2000, pp. 407–408).
- 19 Si vedano a tale proposito anche le osservazioni di Troiano (2022, pp. 70–72).
- 20 Cfr. ora il testo di Finazzi (2017, p. 165): »Ché, se bene consideriamo, questo chonosciamo e vedemo tutto giorno in noj e in altruj travenire«.
- 21 Segnalo che il testo dell'originale francese non è latoressa di una forma oitanica esattamente analoga all'espressione qui analizzata, dato che vi si impiegano la seconda persona plurale del *verbum videndi* e il plurale ›iors‹: »Car vous deves savoir que nourture passe nature souvent, si comme vous veez tous iors en homes et en bestes« / »Ma voi dovete sapere che nodritura passa natura molte volte, siccome noi vedemo tutto giorno a uomini ed a bestie« (›Fisiognomia‹, Prol., pp. 20–22).
- 22 Per il testo di Binduccio si vedano gli emendamenti proposti da Cappi (2008, pp. 318–343), che comunque non riguardano i due luoghi in oggetto.
- 23 Ovviamente, le varie espressioni possono anche essere liberamente combinate, come si è già visto nell'occasione del passo tratto dal ›Dialogo‹ di s. Gregorio.
- 24 Tre nelle ›Esposizioni sopra la Commedia di Dante‹ e due nelle Chiose al ›Te-seida‹.
- 25 Le ulteriori tre occorrenze risalgono alle Chiose dette del falso Boccaccio e al commento dantesco di Francesco da Buti.
- 26 Introduco due correzioni rispetto a (Fe): induce non solamente] induce solamente (Fe); paura] pure (Fe). Il passo contiene altri luoghi su cui sarà doveroso intervenire per l'edizione critica dell'›Esposizione‹, ma dal momento che si tratta di elementi meno rilevanti dal punto di vista semantico, mi limito in questa sede ai due emendamenti appena riportati.

## Bibliografia

### Manoscritti

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palat. 41

Siena, Biblioteca degli Intronati, I.II. I

### Fonti primarie

- Andrea Lancia: Chiose alla ‘Commedia’, a cura di Luca Azzetta, 2 voll., Roma 2012.
- Binduccio dello Scelto: La storia di Troia, a cura di Maria Gozzi, Milano-Trento 2000.
- Bono Giamboni: Fiore di rettorica, a cura di Gian Battista Speroni, Pavia 1994.
- Brunetto Latini: Il Tesoretto, in: Poeti del Duecento, a cura di Gianfranco Contini, Milano-Napoli 1960, t. II, p. 175-277.
- Brunetto Latini: La Rettorica, testo critico di Francesco Maggini, prefazione di Cesare Segre, Firenze 1968.
- Cicerone: Pro Ligario, Pro Marcello, Pro rege Deiotaro (Orazioni cesarie). Volgarizzamento di Brunetto Latini, a cura di Cristiano Lorenzi, Pisa 2018, p. 161-201.
- Cronica di Santa Caterina in Pisa, estratto (Biblioteca Cateriniana di Pisa, ms. 78, ff. 22v-23r) pubblicato da Emilio Panella: Domenico Cavalca da Vicopisano OP († dicembre 1341 = dicembre 1342 in stile pisano). Note documentarie in corso [<https://www.e-theca.net/emiliopanella/nomen2/cavalca.htm>]
- Dante Alighieri: Convivio, a cura di Franca Brambilla Ageno, Firenze 1995.
- Domenico Cavalca: Dialogo di santo Gregorio volgarizzato, testo di lingua ridotto alla vera lezione da Carlo Baudi di Vesme, Torino 1851.
- Domenico Cavalca: Epistola di san Girolamo ad Eustochio volgarizzata, in: Volgarizzamento del Dialogo di san Gregorio e dell’Epistola di san Girolamo ad Eustochio, a cura di Giovanni Gaetano Bottari, Roma 1764, p. 356-438.
- Domenico Cavalca: Frutti della lingua..., a cura di Giovanni Gaetano Bottari, Roma 1754.
- Domenico Cavalca: Il Pungilingua, a cura di Mauro Zanchetta, tesi dottorato in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie. Indirizzo di Italianistica, XXXIII ciclo (2011), rel. Ginetta Auzzas, Università degli Studi di Padova.
- Domenico Cavalca: La Esposizione del Simbolo degli Apostoli ..., a cura di Fortunato Federici, 2 voll., Milano 1842.
- Domenico Cavalca: Le vite dei santi Padri, a cura di Carlo Delcorno, Firenze 2009.
- Domenico Cavalca: Specchio de’ peccati, a cura di Mauro Zanchetta, Firenze 2015.
- Domenico Cavalca: Volgarizzamento degli Atti degli Apostoli, a cura di Attilio Cicchella, Firenze 2019.

- Giovanni Boccaccio: Decameron. Edizione critica secondo l'autografo hamiltoniano, a cura di Vittore Branca, Firenze 1976.
- Giovanni Boccaccio: Teseida delle nozze d'Emilia, in: Tutte le opere di Giovanni Boccaccio, a cura di Vittore Branca, vol. II, Milano 1964, pp. 253-664 [a cura di Alberto Limentani].
- Guglielmo Maramauro: Expositione sopra l'Inferno di Dante Alligieri, a cura di Pier Giacomo Pisoni e Saverio Bellomo, Padova 1998.
- La Fisiognomia, trattatello in francese antico colla versione italiana del Trecento..., a cura di Emilio Teza, Bologna 1864.
- Libro della natura degli animali. Bestiario toscano del secolo XIII, edizione critica a cura di Davide Checchi, Firenze 2020.
- Trattato della Agricoltura di Piero de' Crescenzi, [...] ridotto a migliore lezione da Bartolomeo Sorio, 3 voll., Verona 1851-52.

### Fonti secondarie

- Artifoni, Enrico: Preistorie del bene comune. Tre prospettive sulla cultura retorica e didattica del Duecento, in: Il Bene Comune: forme di governo e gerarchie sociali nel Basso Medioevo. Atti del XLVIII Convegno storico internazionale del Centro Italiano di Studi sul Basso medioevo, Todi, 9-12 ottobre 2011, Spoleto 2012, p. 63-87.
- Barański [et al.] (a cura di): Dante e la cultura fiorentina. Bono Giamboni, Brunetto Latini e la formazione intellettuale dei laici, Roma 2019.
- Barbieri, Edoardo: Cavalca volgarizzatore degli *'Actus apostolorum'*, in: Leonardi, Lino (a cura di): La Bibbia in italiano tra Medioevo e Rinascimento / La Bible italienne au Moyen Âge et à la Renaissance. Atti del Convegno internazionale di Firenze, 8-9 novembre 1996, Firenze 1998, p. 291-328.
- Bartuschat, Johannes: La parole dans la cité : Rhétorique, littérature et politique dans la Toscane du XIII<sup>e</sup> siècle, in: Philosophical Readings XII/1 (2020), p. 52-60.
- Bastianetto, Sebastiano: Cavalca, Domenico, in: Dizionario critico della letteratura italiana, vol. I, Torino 1986, p. 561-563.
- Bottari, Giovanni Gaetano: Al pio, ed eruditissimo lettore, in: Volgarizzamento del Dialogo di san Gregorio e dell'Epistola di san Girolamo ad Eustochio, a cura di Giovanni Gaetano Bottari, Roma 1764, p. ix-xxxviii.
- BTV: Bibliografia dei testi volgari. Opera del Vocabolario Italiano (online: <http://pluto.ovi.cnr.it/btv>).
- Bürgel, Matthias: Il bene comune tra fede, etica ed idolatria: l'originalità del Cavalca volgarizzatore, in: Medioevo Romanzo XLI/2 (2017a), p. 364-389.

- Bürgel, Matthias: L’innesto di una preghiera agostiniana nell’*Esposizione del Simbolo degli apostoli* di Domenico Cavalca, in: Barbieri, Alvaro/Gregori, Elisa (a cura di): *Commixtio. Formi e generi misti in letteratura. Atti del XLIV Convegno Interuniversitario di Bressanone*, Padova 2017b, p. 67–78.
- Bürgel, Matthias: Per l’edizione dell’*Esposizione del Credo* di Domenico Cavalca, in: *Studi e Problemi di Critica Testuale XCVII/2* (2018), p. 9–65.
- Bürgel, Matthias: Letture benedettine di domenicani scrittori, in: Pioletti, Antonio [et al.] (a cura di): *Filologia romanza e interdisciplinarietà. Atti del XII Convegno della Società italiana di Filologia Romanza »La Filologia Romanza e i saperi umanistici«* (Roma, 3–6 ottobre 2018), Roma 2021, p. 51–63.
- Bürgel, Matthias: La storia della tradizione dell’*Esposizione del Credo* di Domenico Cavalca, in: *Medioevo Letterario d’Italia XVIII* (2021), p. 119–154.
- Bürgel, Matthias: Un volgarizzamento del *Soliloquium de arrha animae* di ambito domenicano, in: Cappi, Davide [et al.] (a cura di): *Ragionando dilettevoli cose. Miscellanea in onore di Ginetta Auzzas*, Roma 2022, p. 69–84.
- Cappi, Davide: Quale Binduccio? Analisi delle due edizioni del *Libro della Storia di Troia*, *Studi sul Boccaccio XXXVI* (2008), p. 275–343.
- Cicchella, Attilio: »Volendo a pitizione per devozione...«. Gli *Atti degli Apostoli* volgarizzati da Domenico Cavalca: storia e stile, in: *Rivista di Letteratura Italiana XXXII/1* (2014), p. 9–29.
- Conte, Maria: Gli *Ammaestramenti degli Antichi* di Bartolomeo da San Concordio. Prime osservazioni in vista dell’edizione critica, in: Bartuschat, Johannes [et al.] (a cura di): *The Dominicans and the Making of Florentine Cultural Identity (13th–14th centuries). I domenicani e la costruzione dell’identità culturale fiorentina (secoli XIII–XIV)*, Firenze 2020, p. 157–191.
- Delcorno, Carlo: Cavalca, Domenico, in: *DBI*, vol. XIII, Roma 1979, p. 577–586.
- Delcorno, Carlo: La tradizione delle *Vite dei Santi Padri*, Venezia 2000.
- Delcorno, Carlo: Un modello per laici e religiosi, in: Delcorno, Carlo (a cura di): *Città e deserto. Studi sulle Vite dei Santi Padri* di Domenico Cavalca, Spoleto 2016, p. 53–80.
- Delcorno, Carlo: Domenico Cavalca traduttore di testi religiosi: il volgarizzamento delle *Vitae patrum*, in: Leonardi, Lino/Cerullo, Speranza (a cura di): *Tradurre dal latino nel Medioevo italiano: »translatio studii« e procedure linguistiche*, Firenze 2017 (MediEVI 13), p. 3–36.
- Dionisotti, Carlo: Tradizione classica e volgarizzamenti, in: Idem, *Geografia e Storia della letteratura italiana*, Torino 1999<sup>2</sup> [1967], p. 125–78.
- Finazzi, Silvia: Il Guittone morale delle lettere in versi, in: Suitner, Franco (a cura di): *La poesia in Italia prima di Dante. Atti del colloquio internazionale di Italiastica di Roma, Università degli Studi Roma Tre (10–12 giugno 2015)*, Ravenna 2017, p. 155–170.

- Folena, Gianfranco: *Volgarizzare e tradurre, con altri scritti sulla traduzione*. Edizione riveduta e ampliata in occasione del centenario della nascita di Gianfranco Folena, a cura di Gianfelice Peron (prima edizione: Torino 1991), Firenze 2021.
- Frosini, Giovanna: *Volgarizzamenti*, in: Antonelli, Giuseppe [et al.] (a cura di): *Storia dell’italiano scritto*, vol. II, Roma 2014 (Frecce 177), p. 17–72.
- Fumagalli, Edoardo: *I domenicani nella letteratura italiana*, in: Festa, Gianni/Rainini, Marco (a cura di): *L’Ordine dei Predicatori. I Domenicani: storia, figure e istituzioni (1216–2016)*, Bari 2016, p. 389–413.
- GDLI: *Grande dizionario della lingua italiana*, I–XXI (con 2 supplementi, a cura di Sanguineti, Edoardo, 2004 e 2009), dir. Battaglia, Salvatore (poi Bärberi Squarotti, Giorgio), Torino 1961–2002.
- Giltri, Andrea: *Cavalca Domenico*, in: Ballarini, Marco (a cura di): *Dizionario Biblico della Letteratura Italiana*, Milano 2018, p. 237–341.
- Gregori, Liliana: *Pietro del Nero tra bibliofilia e filologia*, in: *Aevum LXII/2* (1988), p. 316–361.
- Kaepeli, Thomas/Panella, Emilio: *Scriptores Ordinis Praedicatorum Medii Aevi*, 4 voll., Roma 1970–1993.
- Leonardi, Lino/Cerullo, Speranza (a cura di): *Tradurre dal latino nel Medioevo italiano. »Translatio studii« e procedure linguistiche*, Firenze 2017.
- Librandi, Rita: *La letteratura religiosa*, Bologna 2012.
- Lorenzi Biondi, Cristiano: *Le traduzioni di Bartolomeo da San Concordio*, in: Leonardi/Cerullo 2017, p. 353–388.
- Menichetti, Caterina: *Per Domenico Cavalea traduttore degli Atti degli apostoli (tra filologia e interpretazione)*, in: *TransScript I/1* (2022), p. 105–182.
- OVI: *Corpus OVI dell’Italiano antico. Istituto Opera del Vocabolario Italiano* (online: <http://gattoweb.ovи.cnri.it>).
- Panella, Emilio: *Cronica di Santa Caterina in Pisa. Copisti autori modelli*, in: *Memorie Domenicane n.s. XXVII* (1996), p. 211–291.
- Radhadkrishnan, Manu: *An Egyptian Hermit and Italian Laity: Domenico Cavalca, OP (d. 1341) and the Cult of the Desert Father Onuphrius*, in: *Aevum XCII/2* (2018), p. 309–392.
- Salvadori, Elisabetta: *Fra Domenico Cavalca nelle fonti documentarie pisane del secolo XIV*, in: *Memorie Domenicane n.s. XXXV* (2004), p. 101–135.
- Segre, Cesare: *Bono Giamboni e la cultura fiorentina del Duecento. Introduzione a Bono Giamboni, Il libro dei vizî e delle virtudi e Il trattato di virtù e di vizî*, a cura di Cesare Segre, Torino 1968, p. 13–29.
- TLIO: *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini. Istituto Opera del Vocabolario Italiano* (online: <http://tlio.ovи.cnri.it/TLIO/>).
- Troiano, Alfredo: *Lo »Specchio di Croce« di Domenico Cavalca. La tradizione manoscritta*, Canterano (RM) 2018.

- Troiano, Alfredo: *Lo ›Specchio di Croce‹ di Domenico Cavalca. Il compendio in versi, Roma 2022.*
- Vaccaro, Giulio: I volgarizzamenti italiani, in: Borsari, Elisa (coord.): *La traducción en Europa durante la Edad Media*, San Millán de la Cogolla 2018, p. 235–266.
- Verlato, Zeno: Le traduzioni italiane dei ›Dialogi‹ di Gregorio Magno, in: Leonardi/Cerullo 2017, p. 181–224.
- Volpi, Mirko: »Diremmo comme li pone Frà Thomaxe d'Aquino«. Appunti linguistici su due volgarizzamenti trecenteschi del ›De articulis fidei‹, in: *Medioevo letterario d'Italia XII* (2015), p. 139–72.

**Indirizzo dell'autore:**

Dr. Matthias Bürgel  
Friedrich-Alexander-Universität  
Institut für Romanistik  
Werner-von-Siemens-Str. 61  
D-91052 Erlangen  
E-Mail: [matthias.buergel@fau.de](mailto:matthias.buergel@fau.de)

*Mireille Demaules*

## «Le Temple de Bocace» de George Chastelain ou l'autorité problématique de l'historiographe

*Abstract.* Seen as a continuation of Boccaccio's «*De Casibus virorum illustrium*», «The Temple of Boccacio» was written by George Chastelain between 1463 and 1465 to console the Queen of England, Margaret of Anjou, who had been exiled to Burgundy following the deposition of her husband, Henry VI, in 1461 and the accession to the throne of Edward IV. In this treatise, George Chastelain's authority appears problematic in the face of Marguerite d'Anjou's power and the prestige of his predecessor, whom he intends to praise. The effacement of the author's «I» in the form of his passivity –the treatise is the result of a vision received between waking and sleeping– can be explained by his desire to speak under cover, in order to freely address a political and moral lesson to the queen and the great men of this world. The author thus succeeds in asserting his own authority in three ways: by inventing the dream setting, in which a voice invests him with the mission of continuator; by creating the metaphor of the temple; and finally by promoting the glory of the writer, capable of eclipsing that of the illustrious unfortunates whose fate he has recounted.

Composé entre 1463 et 1465, «Le Temple de Bocace» de George Chastelain a connu un vif succès, dont témoigne le nombre de manuscrits qui ont conservé l'œuvre, seize au total, ainsi que l'impression posthume de Galliot Du Pré en 1517. Comme le suggère le titre, l'œuvre se donne pour un monument érigé à la gloire de Boccace, dont l'historiographe entend continuer le «*De Casibus virorum illustrium*», composé vers 1355 et révisé en 1373, et qui a bénéficié d'une traduction en langue vulgaire par Laurent de Premierfait, dans une première version en 1400 et une seconde en 1409–1410. Dans son ouvrage, Boccace arrêtait l'exposition des cas à la biographie de

Jean II le Bon (né en 1319 et mort en 1364), suscitant ainsi par l'effet de suspension produit le projet de Chastelain de poursuivre le récit de destins funestes jusqu'à l'époque qui lui est contemporaine. Bien que ce projet ait germé dans son esprit quelques années auparavant, il a fallu un événement historique catalyseur et sa fermentation dans la psyché de l'auteur pour qu'il puisse devenir une création effective: il s'agit de l'arrivée à la cour de Bourgogne de la reine d'Angleterre, Marguerite d'Anjou, contrainte à l'exil en 1463, à la suite de la déposition de son époux, le roi Henri VI en 1461, et de l'avènement au trône d'Édouard IV. Éplorée, la reine exilée demande à l'historiographe de composer un petit traité consolatoire sur la fortune, sur son inconstance et sa nature trompeuse. Le projet de cet écrit prend forme à l'intérieur de la fiction-cadre d'un songe de l'auteur-narrateur, qui met ainsi en scène un traité à la vocation historique et politique sur des événements dynastiques contemporains. Donner un cadre subjectif à un traité historico-politique ne va pas de soi, et il faut s'interroger sur l'usage de cette fiction. Sert-elle à affirmer l'autorité de George Chastelain ou au contraire à la masquer? L'autorité de l'historiographe est certes problématique, en raison de la majesté des personnages à l'origine du traité, la reine et le maître florentin, derrière laquelle l'auteur tend à s'effacer. Cependant la fiction du songe lui permet d'affirmer sa propre autorité de manière ambiguë et de préparer ainsi sa gloire future.

## 1. Une autorité subie mais acceptée

Les circonstances de composition du traité fournissent de précieux renseignements sur la condition de l'historiographe, sur son état de dépendance vis-à-vis de ses protecteurs, comme sur son inspiration et la mise en œuvre de son écriture.

De manière la plus générale, l'autorité se définit comme le pouvoir de commander et d'être obéi, ce qui implique une relation asymétrique entre deux actants mis en relation: celui qui enjoint tente d'obtenir de l'autre ce

qu'il souhaite que ce dernier réalise. La parole de la reine est donc directive et dotée d'une puissance qui constraint son interlocuteur, placé dans une position d'infériorité et / ou de soumission. Désignée sous l'étiquette anonyme de *dame*, la reine apparaît dans le prologue narratif, ainsi qu'à l'intérieur du songe, et par un procédé de mise en abyme, elle réitère une demande à deux interlocuteurs différents avec un degré variable de force contraignante. Au début du récit, elle se confie à l'auteur-narrateur sur ses malheurs et le prie de composer: *Aucun petit traitié de fortune et prenant pié sur son inconstance et deceveuse nature*, («TdB», p. 5: «Quelque petit traité sur la fortune, s'appuyant sur son inconstance et sa nature trompeuse»). Nous traduisons. Id. citations suivantes) dont l'enseignement pourrait lui être profitable. Formulée sur le ton de la prière, la commande de l'ouvrage n'en est pas moins contraignante pour l'auteur, qui refuse tout d'abord de l'honorer arguant du *gros rude engin* («TdB», p. 5: «de l'esprit brut et grossier») qui est le sien, mais finit par l'accepter, touché par la détresse de la dame dont il est un familier de longue date. Dans cet échange, le narrateur dresse un autoportrait de lui-même dans sa relation au commanditaire et au livre. Humble, soumis à la dame dans un mode de relation courtoise, il insiste sur le fait que l'œuvre est le fruit de son obéissance au vœu de celle-ci:

Arguant toutesvoyes et debatant contre moy mesmes, en fin, par obeissance non par presumption, deliberay l'entreprendre et regardant comment requis avoye esté de une dame de luy faire aucun traitié sur fortune, jugay a cop de luy pouoir sattiffaire par ce mesmes comme par nulle riens plus propre.

(«TdB», p. 195)

Discutant toutefois et débattant avec moi-même, finalement, je décidai d'entreprendre la tâche par obéissance et non par présomption, et, considérant comment j'avais été sollicité par une dame pour lui composer quelque traité sur fortune, je jugeai tout à coup de pouvoir la satisfaire par cette entreprise plus appropriée qu'aucune autre.

Le manuscrit BnF ancien fonds 1226, richement enluminé, a représenté au f. VII l'échange préliminaire entre la reine Marguerite et l'auteur, à l'intérieur d'une pièce (voir image n°1). Celui-ci, vu de profil, s'adresse à la reine dont les mains repliées gracieusement sur la poitrine et les yeux baissés expriment le désarroi intérieur. À gauche de l'image, une porte et deux fenêtres s'ouvrent sur un paysage campagnard aux tons bleutés. Trois nobles dames, peut-être les vertus théologales qui apparaîtront à la fin du texte, se dirigent vers la salle en tournant leur visage vers l'auteur et la dame.<sup>1</sup> Leur présence à titre de témoins assure que l'entretien entre la dame et l'auteur, pour intime qu'il soit, n'est pas de nature amoureuse.



À l'intérieur du songe du narrateur, apparaît cette fois nommément désignée la reine d'Angleterre, qui demande à Boccace de ressusciter pour écouter sa lamentation et le prier de l'admettre au temple des malheureux: *Je te surquiers voirment et ne te cesseray a tempter, importune, jusques que j'aray tiré conseil de toy a aultruy resconfort, ou que je soye mise en ton livre par toy reciter ma cause.* («TdB», p. 89: «Je te prie instamment et ne cesserai de te solliciter, de te harceler, jusqu'à ce que j'aurai tiré de toi un conseil propre à réconforter autrui, ou que je figure dans ton livre par la relation que tu feras de ma cause»).

Cependant l'autorité du maître florentin, si violemment sorti de son repos éternel, lui permet de refuser à la reine l'accès au temple des illustres infortunés de son vivant: [...] et t'ay sattiffait et compleu en tout, sauf en ung point: que durant ta vie tu n'aras lieu en ce temple. («TdB», p. 191: «[...] et je t'ai satisfaite et ai répondu à toutes tes attentes, sauf sur un point: à savoir que durant ta vie, tu n'auras pas de place dans ce temple»). Si la dame anonyme du prologue n'est jamais explicitement identifiée avec la reine d'Angleterre apparaissant à l'intérieur de la vision onirique, l'identification s'opère néanmoins par le parallélisme des deux scènes et la similitude des requêtes: une dame de haut rang espère consolation et demande à un historiographe une «faveur sous forme d'œuvre littéraire» (Bliggenstorfer 1988, p. 17).

L'autorité n'est pas seulement représentée par la reine d'Angleterre dans cette œuvre. Elle l'est surtout par Boccace qui est à proprement parler un *auctor*, c'est-à-dire, pour suivre la définition donnée par Mariken Teeuwen (2003, p. 222): «An **auctor** was the author of not just any literary work, but a work with officially acknowledged authority, worthy of study and imitation». («Un *auctor* était l'auteur non pas d'une simple œuvre littéraire, mais d'une œuvre dotée officiellement d'une autorité reconnue, digne d'être étudiée et imitée»). Les termes *auctor* et *auctoritas* possèdent ainsi de fortes connotations de vérité et de sagesse. À ce titre, le maître florentin, qui est nommé par son nom et son prénom dans l'œuvre, bénéficie d'un vibrant

éloge destiné à lui assurer une gloire éternelle, en plusieurs endroits de l'œuvre et notamment dans le discours de la reine:

O homme de perpetuel los, glorieux historien Jehan Bocace, reciteur des fortunes du monde et des tristes, malheureuses materes collecteur veritable [...]. Tu es, ce me dist on, le docteur de pacience en adversité, le reciteur des tristes materes par maniere de compation, et en preadvisant les hommes des soudaines fortunes, tu incites les courages a vertu en delaissant les vices.

(*«TdB»*, p. 83)

Ô homme de perpétuelle renommée, glorieux historien Jehan Boccace, narrateur des fortunes et infortunes de la terre entière, compilateur fidèle des sujets malheureux [...]. Tu es, à ce que l'on me dit, le docteur d'endurance dans l'adversité, le narrateur des tristes sujets par compassion, et en avertissant les hommes de soudains revers de fortune, tu incites les cœurs à la vertu en leur faisant délaisser les vices.

De Boccace, Chastelain loue le travail de l'historien qui collecte les faits du passé pour en faire un récit véritable, et pour en tirer la substance d'un enseignement moral, dans le noble but de prévenir ses lecteurs de l'instabilité de la fortune et de les inciter à délaisser les vices et cultiver les vertus. Il incarne un idéal du travail historiographique dont l'autorité réside dans la valeur morale et philosophique. C'est pourquoi, il est paré des titres de *glorieux historien*, et *docteur de pacience*, la patience étant la vertu qui fait supporter dur labeur, peines et douleurs. Du *«De Casibus»*, l'auteur-narrateur admire la somme de travail qu'a requis l'ouvrage dont il souligne l'ambition de totaliser le temps historique, à la manière des histoires universelles, depuis la création jusqu'au temps du maître florentin:

En quoy certes avoit eu dure labeur a tout compiler ensemble et longue traitte de tempz, car commenchant sur le premier homme, Adam, jusques au roy Jehan de France, la ou il finoit, tout l'entredeux y estoit compris dedens et encore s'y treuve.

(*«TdB»*, p. 25)

En cela, assurément il avait travaillé dur pour tout compiler ensemble et cela lui avait demandé beaucoup de temps, car si l'ouvrage commençait au premier homme, Adam, et allait jusqu'à Jean de France, sur lequel il se terminait, tout l'entre-deux y était compris et s'y trouve encore.

Tant par son contenu philosophique et moral, car il implique une méditation sur la fortune, que par l'ampleur de sa matière historique, l'œuvre de Boccace représente donc une autorité, sous l'égide de laquelle Chastelain entend placer sa propre œuvre.

Ce traité sur Fortune ne se présente pas comme une création, et en cela il apparaît privé d'autorité, mais comme une continuation donnée à l'œuvre de Boccace, qui est première. Le motif de l'*insecution*, c'est-à-dire de la continuation imitative d'une œuvre modèle, définit le projet de Chastelain, dès l'orée du texte, au tout début du récit de rêve, par l'emploi du verbe *sievir* («suivre»). Une voix surnaturelle à l'origine indéfinie lui enjoint de se lever et de la suivre: *Sus, soyes isnel a me sievir, desvés toy de tous aultres encobres du monde pour donner lieu a nouvel ascout.* («TdB», p. 7: «Debout, sois prompt à me suivre, détourne-toi de tous les autres malheurs du monde pour prêter attention à un nouveau sujet.») Lui-même, après avoir décrit le temple de Boccace, après avoir résumé brièvement le «De Casibus», et avant d'entamer le récit des illustres malheureux de son temps, définit ainsi sa tâche: *Si en peut le reciter souffrir atant par ce qu'en aultre toute nouvelle matere ay a tourner mes yeux et laquelle, aveucques nouvelleté d'avenue, donra nouvelleté de fruit aussy aveucques doctrine.* («TdB», p. 25: «Et sur ce le résumé peut suffire parce que j'ai à tourner mon regard vers une nouvelle matière, laquelle, avec l'actualité des événements, donnera un nouveau profit, ainsi qu'un nouvel enseignement»).

La frontière entre continuation et imitation est en l'occurrence ténue (Frieden 2018, p. 205), et Chastelain s'applique à la définir dans ces quelques lignes. La continuation frôle l'imitation, en ce que d'une suite de biographies, sur le modèle de l'œuvre-source, l'historiographe tire une doctrine, un enseignement sur la fortune, à l'instar de Boccace. Cependant elle

ne saurait s'apparenter à un plagiat, en raison de la nouveauté de la matière, qui porte sur l'actualité des événements vécus par l'auteur, ce qu'il désigne par *nouvelleté d'avenue*. Débuter là où s'est arrêté Boccace permet à Chastelain d'apporter une nouvelle contribution à l'histoire (*nouvelleté de fruit*) et à sa philosophie (*aveucques doctrine*). Toutefois, l'autorité du modèle impose de reconnaître sa précellence et d'afficher à l'inverse sa propre modestie:

J'avoye bien vive memoire, mais neantmoins me reputoye tout indigne d'en estre reciteur, ne que moy, sy homme indoct et de sy gros engin, deusse aller jettter ma fauile en la messon ou sy glorieux homme avoit mis main.

(«TdB», p. 195)

J'avais une mémoire très vive, mais cependant je me considérais absolument indigne d'en être le narrateur, et jugeai inconcevable que moi, homme si ignorant et d'esprit si grossier, je dusse aller jeter ma fauille dans la moisson où un homme si glorieux avait mis la main.

La métaphore de la moisson utilisée par Chastelain renvoie poétiquement au thème de l'autorité. En effet, selon Émile Benveniste (1969, p. 148–151), le mot *autorité* a pour racine le verbe *augeo*, *augere* qui, dans ses emplois les plus anciens, signifie «faire naître, faire surgir», «faire pousser», et par suite, «accroître», «promouvoir». En l'occurrence, c'est Boccace qui détient l'autorité, car c'est lui qui a semé et permis la croissance du blé. L'acte créateur, que l'on pourrait définir comme l'acte de produire, de faire surgir du blé d'un milieu nourricier, lui revient sans conteste. À Chastelain appartient l'acte de récolter le fruit du travail du maître, de le moissonner et d'en exploiter la richesse. Son acte est celui d'un achèvement fructueux, mais les formules topiques d'humilité bien étudiées par Curtius (1956, p. 154–158) insistent sur l'élévation du maître et sur l'infériorité du continuateur.

## 2. Effacement du «je» et délégation de la parole

Face à l'autorité de la dame et de Boccace, le «je» de l'auteur-narrateur est marqué par une certaine passivité, due en particulier au cadre de la vision dont il est le siège et qu'il reçoit de l'extérieur. En effet, après avoir accepté de composer le petit traité sur la fortune demandé par la dame éplorée, une nuit, alors que l'aube approche et qu'il se repose sur un banc tout habillé, il *s'entroublie*, c'est-à-dire perd conscience de la réalité ambiante et de sa propre existence, pour entrer ensuite *en une misterieuse vision* débutant par l'audition d'une voix qui l'interpelle par son prénom: *George*. (p. 7). Le narrateur insiste sur son extrême passivité: bien que son corps soit inerte, il est transporté dans un cimetière peuplé de riches tombeaux:

Sy n'y eut aultre mouvement en moy dont me percheusse, fors qu'en vertu de la voix, je me trouvay, ne scay comment, en ung cimitere plain de tombes rice-ment depointes d'or et d'asur. («TdB», p. 9)

Il n'y eut en moi aucun autre mouvement dont je fusse conscient, si ce n'est que par la force de la voix, je me trouvai, je ne sais comment, dans un cimetière plein de tombes somptueusement ornées de peintures d'or et d'azur.

De là, il pénètre ensuite dans un temple au milieu duquel s'élève la tombe de Jehan Boccace. Simple témoin oculaire et auditeur, le «je» ne participe en aucune façon à la vision qui se déroule sous ses yeux. Les rubriques du manuscrit de la Bibliothèque laurentienne de Florence qui a servi de base à l'édition le désignent toujours sous le nom d'*acteur*, alors que par ordre croissant d'autorité, la dame est désignée par son titre temporel de *roine d'Angleterre* et que Jehan Boccace, qui est *l'auctor*, l'est par son nom propre:

*Icy recite l'acteur en la personne de la roine d'Angleterre les parolles dont elle usa envers Jehan Bocace, gisant mort en la tombe, et par lesqueles, en ensievant le mistere, ledit Bocace se ressuscita.* («TdB», p. 83)

Ici l'auteur rapporte les paroles dont usa la reine d'Angleterre à l'endroit de Jean Boccace, gisant mort dans la tombe, et par lesquelles, selon le mystère, ledit Boccace ressuscita.

Certes, le mot *acteur* implique une forme d'activité car il est issu du nom latin *actor* dérivé du verbe *agere* signifiant «faire», «accomplir», mais il convient de définir précisément l'activité dont il est investi, en se fondant sur les missions que lui assigne la voix entendue dans son état d'*entrouibli* («perte de conscience»). La voix le définit comme *seul secretaire, seul auditeur* («TdB», p. 193). Il est donc le témoin oculaire de la vision, l'auditeur et le transcriveur des paroles d'autrui. C'est ainsi qu'il voit entrer dans le temple quarante-quatre fantômes d'hommes fameux en leur temps, qui l'un après l'autre sollicitent leur entrée au Temple, sorte de Panthéon des illustres malheureux, et qu'il assiste ensuite à l'arrivée de la reine d'Angleterre, seule vivante parmi ces morts, et à la résurrection de Jean Boccace. L'enluminure du f. XXIX du manuscrit de la BnF, ancien fonds 1226, précédemment cité, illustre bien cette répartition des rôles (voir image n°2). Au centre de la scène figurent la reine, suivie de son époux, le roi Henri VI, représenté sous les traits d'un homme barbu. À gauche, surgissant d'un sarcophage ouvert, Boccace est en conversation avec la reine, comme l'indique le jeu animé des mains. Au fond deux squelettes couronnés se sont levés de leur banc. À droite de l'image, à la limite du cadre, l'*acteur* auquel la reine tourne le dos embrasse toute la scène du regard.



Dans la deuxième partie du traité, la suite constituée par le cortège des illustres malheureux est interrompue pour céder la place au dialogue rapporté au discours direct entre la reine et Boccace ressuscité. Le *je* de l'auteur-narrateur s'efface alors complètement au profit des deux interlocuteurs. Le caractère merveilleux de la situation de communication rehausse l'autorité de chacun d'eux. La reine tout d'abord obtient la grâce divine de ressusciter Boccace et d'entrer directement en communication avec lui, ce que souligne le maître florentin:

[...] le soleil de grace est resplendy sur toy par manniere a laquelle onques les aultres n'ont peu parattaindre ne en avoir l'heur, c'est d'avoir eu devise familiere avec moy en dedans ma tombe, la ou les aultres n'ont eu audience que au dehors par interposite personne.

(*<TdB>*, p. 125)

[...] le soleil de la grâce a resplendi sur toi, à un degré jamais égalé pour d'autres qui n'ont pu avoir cette chance d'avoir une conversation familiale avec moi couché dedans ma tombe, alors que les autres n'ont pu avoir audience qu'au dehors, par l'intermédiaire d'une tierce personne.

Le dialogue entre la souveraine et le défunt ressuscité s'inscrit ici dans une longue tradition que l'on pourrait faire remonter à l'évocation de Samuel par la nécromancienne d'Ein-Dor sur la requête du roi Saül qui, se sentant abandonné par Dieu, voulut recevoir un conseil du prophète (I Samuel 28,3–25). Mais si dans l'épisode biblique, la rencontre du vivant et du mort s'effectue par l'entremise de la sorcière, dans une atmosphère à caractère démoniaque, dans le texte de Chastelain, le dialogue entre la souveraine et le défunt est un miracle divin qui investit de sa grâce les deux interlocuteurs. Boccace, une fois levé de son tombeau, parle assis sur une chaire d'or, signe de son autorité magistrale. Son long monologue, qui occupe plus de trente feuillets du manuscrit, part de l'examen du cas particulier de la reine pour s'élever progressivement vers l'exposé d'une doctrine du bon gouvernement. De consolation sur les malheurs de la fortune, son discours se transmua en un miroir des princes, une exhortation pour les souverains

à suivre la voie du bien et des vertus, à rechercher la paix et l'union des royaumes au profit du salut de la chrétienté. Parallèlement, de recueil de biographies, le texte s'élève graduellement à la généralité du traité allégorique, en s'achevant par une méditation sur les vertus cardinales et théologales que les souverains se doivent de cultiver, pour parvenir à bien gouverner et à surmonter les malheurs de la fortune.

Mais pourquoi un si noble traité n'est-il pas assumé par le «je» de l'auteur-narrateur? Cet effacement tient à la nature du texte qui s'apparente au genre du songe politique, si prolifique à la fin du Moyen Âge. Dédié à une reine, qui est aussi l'une des protagonistes de la vision, il adresse à celle-ci une leçon politique et morale, potentiellement dérangeante. Comme l'ont bien montré les travaux de Pierre-Yves Badel (1980, p. 342-344) et de Christiane Marchello-Nizia (1981, p. 52), la fiction du songe garantit une forme d'impunité à son auteur, qui ne saurait être tenu responsable des paroles proférées par Boccace. Par le truchement de la parole du maître apparu en songe, Chastelain tente en effet d'expliquer la déchéance de la reine et il s'autorise ainsi à envisager les motifs légitimes qui auraient pu pousser Dieu à destituer les Lancastre. Parmi ces motifs, il rappelle la prise de pouvoir du grand-père de son mari, Henri IV de Lancastre, qui en 1399, a détrôné Richard II, ouvrant à la lignée des Lancastre la voie au trône d'Angleterre: *Tu scez et ne peux ignorer que le taion de ton mary usa de ce messes sur aultruy dont maintenant on a usé sur luy et prist par sa puissance la couronne a luy non deue, comme maintenant on l'a reprise sur son sang par condition pareille.* («TdB», p. 151: «Tu sais et ne peux ignorer que le grand-père de ton mari usa du même procédé sur autrui que celui dont on a usé sur lui aujourd’hui et qu'il a pris par la force la couronne qui ne lui revenait pas, comme aujourd’hui on l'a reprise sur sa descendance de la même manière»).

Si l'historiographe s'attache à rechercher l'origine du conflit qui oppose les Lancastre à la maison d'York, il se garde bien cependant de prendre parti en faveur de la reine. À l'instar de Philippe le Bon, il se réfugie dans une

attitude de neutralité, préférant s'en remettre au jugement de Dieu («TdB», p. 149–151). De même, la délégation de la parole à Boccace lui permet d'inviter la reine à examiner ses propres responsabilités dans ses revers de fortune. À cet endroit, d'ailleurs, Boccace n'endosse pas les arguments, car il opère lui-même une nouvelle délégation de la parole aux ennemis de la reine:

Sont encore aultres qui, escrutinans droit cy en ceste mutacion, veullent produire argumens contre toy en ta personne disans que de toy mesmes semble mouvoir ceste mutation dont tu te plains et que par propre coulpe tu es cause de propre adversité, car tu as esté, ce disent, produiseresse des causes de la mutacion...

(«TdB», p. 159)

**Il y en a d'autres** qui, examinant en l'occurrence ce revers de fortune, veulent produire des arguments contre toi fondés sur ta personne disant que c'est de toi-même que provient ce revers dont tu te plains et que par ta faute tu es la cause de ta propre adversité, car tu as été, **disent-ils**, l'instigatrice des causes de ce revers...

Ainsi, la fiction du songe et une délégation à double-fond de sa parole garantissent à l'auteur une immunité contre le reproche d'irrespect et le préservent de l'agressivité éventuelle de la reine déchue. À la fois maître, masque et double de l'auteur, Boccace fait figure de prête-nom à l'intérieur de la fiction. Comment dès lors dans ce dispositif, George Chastelain peut-il faire valoir ses droits à la création poétique, comme à la réflexion historique et politique? En somme peut-il accéder à une forme d'autorité dans son œuvre?

### 3. Formes et usages de l'autorité par l'auteur-narrateur

L'auteur-narrateur accède à une forme d'autorité par la représentation qu'il donne de lui-même dans les seuils liminaires de sa mystérieuse vision. En effet, à ces endroits stratégiques du texte, il est le destinataire d'une voix

qui reste anonyme, et dont on ne sait si elle est divine ou si elle est celle de Boccace qui l'appelle d'outre-tombe. Selon leur place, les deux interventions remplissent des fonctions différentes. À l'orée de la vision, la voix lui donne une investiture divine et lui confère un statut proche de celui du prophète, par l'emploi d'un vocabulaire religieux:

Lieve toy sus, o George, lieve toy et vieng obeir aux celestes ordonnances sur toy decretées et par lesquelles devant beaucop d'autrers tu seras beatifié en honneur et donras fruit et felicité a autrury par condition que tu ignores. Sus, soyes isnel a me sievir, [...]. Sus, homme bienheuré, sus, vieng rendre graces a ton heur qui au jour d'huy te fait rice d'ung hault acquest, quant, par l'election faite de ton seul corpz, tu acquerras la benediction de cent mille hommes et autant du noble sexe femenin, espoir, en loenges et graces.

(«TdB», p. 7–9)

Lève-toi, ô George, lève-toi et viens obéir aux célestes commandements décrétés à ton propos et par lesquels tu connaîtras la bénédiction de la gloire, et tu seras utile et apporteras la félicité à autrui d'une manière que tu ignores. Debout, sois prompt à me suivre. [...] Debout, homme bienheureux, debout viens rendre grâce à la chance qui aujourd'hui te fait riche d'un gain élevé, puisque par ta seule élection, tu acquerras la bénédiction de cent mille hommes et autant du noble sexe féminin, peut-être, en louanges et en remerciements.

La voix l'invite à entreprendre un travail de continuation, comme le suggère l'emploi du verbe *sievir* («suivre»), et lui promet avec la reconnaissance d'un public masculin et féminin, une forme de gloire. Par une instance sur-naturelle, l'œuvre qu'il est enjoint d'entreprendre est décrétée utile à la communauté humaine, porteuse d'un *fruit*, c'est-à-dire d'un profit qu'il ne mesure pas encore. Une fois la vision dissipée, cette même voix lui enjoint de la mettre par écrit, le désignant comme *seul secretaire, seul auditeur et le seul ycy choisy* (p. 193). Elle lui confère la légitimité d'une exclusivité et d'une élection divine. Dans la suite du discours, elle lui donne des directives précises sur son travail d'écrivain et la diffusion de son œuvre. Il la publiera dans les cours royales et ailleurs, justifiant la qualité et l'ampleur du public, par l'intérêt de l'ouvrage qui, au-delà du cas particulier de la reine, possède

une portée universelle. Il lui est une nouvelle fois donné pour mission d'écrire les histoires des morts apparus dans le Temple et de poursuivre l'œuvre de Jean Boccace. La voix fonde ainsi une communauté intellectuelle unissant l'auteur à son public et à son prédécesseur. Historiographe inspiré et investi d'une mission divine, George s'inscrit ainsi par sa plume dans une tradition et dans une chaîne d'autorités, qui le relient à Boccace, et en amont aux prédécesseurs du maître florentin, en particulier à Pétrarque qui est cité:

Toutesvoyes, se j'ay empris et par commandement de narrer la substance du mistere et les parolles en rude assiete selon moy, n'ay promis toutesvoyes, et de ce je me descharge, d'ensievir le noble docteur Bocace en son hault glorieux parler et dont apprés Petrareque, son maistre, depuis les Romains n'a eu gaires de pareil.

(«TdB», p. 197)

Toutefois, si j'ai entrepris, et cela sur ordre, de narrer la substance du mystère et les discours dans une forme grossière qui m'est propre, je n'ai pas promis toutefois, et de cela je m'absous, de suivre le noble docteur Boccace dans sa langue élevée et glorieuse, et dont après Pétrarque son maître, il n'y a eu d'égale depuis les Romains.

Si l'œuvre de Chastelain se définit comme une continuation du projet historiographique de Boccace, qui lui-même poursuivait celui de Pétrarque, dans la même langue savante de l'époque, le latin, qui les affilie au genre antique des *De viris illustribus* (Chaigne-Legouy/Salamon 2009), l'indiciaire bourguignon crée sa propre singularité en usant de la langue vulgaire, dont la fraîche et rude nouveauté assure à son œuvre une forme novatrice et unique (Doudet 2005, p. 120–132). Probablement est-ce dans cette désaffiliation linguistique que résident aux yeux de notre auteur sa part originalité et sa propre autorité.

Cette insertion de l'auteur dans une tradition et dans une généalogie d'auteurs est habilement métaphorisée dans l'image du temple, produit de son invention, et qui constitue le décor et la scène principale de la vision.

En effet, après avoir entendu la voix dans le prologue, le rêveur est transporté dans un cimetière qui renferme les tombeaux des rois et des reines de l'Orient et de l'Occident depuis l'Antiquité, ainsi que ceux de la noblesse du monde entier. Au milieu du cimetière s'élève le Temple, dans lequel il pénètre une fois lu le poème gravé en lettres d'or sur le fronton qui dédicace l'édifice au noble historien. *L'acteur*, qui a pénétré dans le temple, entame alors la description de son décor intérieur, dont les peintures, les riches sculptures et les mosaïques illustrent les vies des nobles personnages enterrés dans le cimetière:

[...] sy y avoit il une celeste clarté, ce sembloit, comme par infusion divine et laquelle les histoires droit la paintes et sculptes en luyant porfire faisoit ressambler quasy vives en representation. Tant en avoit de telles histoires et en tel nombre, de tant et de tant de diverses conditions et qualitez, qu'en regardant sus, moins m'en sembloit possible le nombrer que le capter creable.

(*<TdB>*, p. 23)

[...] et il y avait une clarté céleste, semblait-il, comme par infusion divine, et elle faisait ressembler à des représentations quasi vivantes les histoires peintes à cet endroit et sculptées en porphyre luisant. Il y avait de telles histoires en si grand nombre, de si diverses manières et caractéristiques, qu'en levant les yeux, les dénombrer me semblait plus impossible que n'en était incroyable la perception.

Dans cette description du décor, par l'usage des mots *representation* et *histoires*, s'élabore la métaphore de l'édifice comme livre, que vient confirmer la glose de *l'acteur*:

[...] je diroye que c'estoient les vies, les meurs et les manières de regner de ceux qui gisoient dedens l'atre soubz les tombeaux et desquelz, affin que la memoire n'en esvanist, mes demorast en exemple au monde, une haulte curieuse main jadis les avoit fait droit la depaindre, leur imposant fin telle comme leur fortune, et tel los a chascun comme il luy duisoit selon sa vertu.

(*<TdB>*, p. 23-25)

[...] je dirais que c'étaient les vies, les moeurs et les manières de régner de ceux qui gisaient à l'intérieur du cimetière sous les tombeaux. Afin que la mémoire ne s'en évanouisse, mais au contraire demeure en exemple au monde entier, jadis une main vénérable et attentive les avait fait peindre juste ici, leur infligeant une fin selon leur destin, et rendant gloire à chacun comme il convenait à sa vertu.

Par son interprétation, l'*acteur* fait correspondre implicitement la main créatrice à Boccace et l'espace du temple au contenu du «*De Casibus*» de Boccace (Cowling 1998, p. 155–161).<sup>2</sup> La description du tombeau du maître («*TdB*», p. 25–27) parachève la signification allégorique du lieu comme symbole spatial de son livre. L'équivalence symbolique du livre et du temple se poursuit dans la suite de l'œuvre quand les illustres défunts, dont le destin constitue cette fois la matière du livre de Chastelain, puis la reine elle-même demandent à figurer tantôt dans le livre tantôt dans le temple.<sup>3</sup> La métaphore architecturale permet ainsi de fondre en un tout harmonieux son traité dans l'avant-texte de Boccace. De plus l'atmosphère sacrée du lieu confère une autorité à la fois au texte de Boccace et à sa continuation.

Par la création poétique du décor du Temple comme métaphore du livre et de sa continuation, Chastelain érige un monument à la gloire de Boccace dont le prestige rejaillit sur sa propre création. Il contribue à la célébrité de son modèle, en même temps qu'il la partage. En dépit des *topoi* d'humilité qui foisonnent dans les seuils du texte, la prophétie de la voix et la somptuosité du décor promettent à George la renommée par son activité et son œuvre, ce qui marque une évolution de la conception de la gloire en cette fin du Moyen Âge. Comme Jacqueline Cerquiglini-Toulet l'a bien analysé dans un article consacré à la notion de *Fama* (1993), une nouvelle conception de la gloire émerge à travers les listes de noms qui fleurissent dans la littérature de cette époque, par exemple celle des amoureux célèbres, celle des neuf preux et des neuf preuses, mais aussi celle des hommes et des femmes célèbres. La gloire n'est en effet plus seulement fondée sur le nom, elle ne «s'acquiert plus seulement par la valeur militaire, la prouesse, plus

seulement par l'amour, mais aussi par les lettres, la clergie» (Cerquiglini-Toulet 1993, p. 39). La gloire de l'historiographe n'est pas celle à laquelle ont prétendu les hommes illustres, dont il rappelle le funeste destin dans la première partie de l'œuvre. Tous ont subi des revers de fortune avant de connaître une mort violente et misérable, en dépit de la gloire chevaleresque ou politique un temps acquise. De manière pathétique, bon nombre d'entre eux apparaissent avec l'objet symbolisant leur propre mort. Le roi Richard II d'Angleterre se présente le corps transpercé des dagues et des épées qui l'ont massacré (p. 27), Jean de Coïmbre arrive avec une fiole symbolisant le poison qui l'a tué (p. 65), Gilles de Rais apparaît pendu à une corde au milieu d'un brasier en souvenir de son supplice (p. 39). Dans la plupart des exemples fournis, la renommée ne repose pas sur de hauts faits chevaleresques et politiques, propres à susciter chez le lecteur louange et admiration, mais sur l'horreur du supplice, sur l'ignominie d'une *vie infame* (p. 39) comme il est écrit à propos de Gilles de Rais, sur des scandales et des crimes inspirant l'effroi et la condamnation morale. Le grand écrivain (Cerquiglini-Toulet 2001, p. 640–643) construit son image en opposition à ces malheureux exemples. En effet, par sa vocation d'historiographe qui lui donne un point de vue surplombant, il apparaît comme un faiseur de gloire ou de renommée, puisqu'il choisit de rappeler à la mémoire le souvenir d'un disparu. Mais par opposition à cet univers du crime, il accède par son *ethos* au prestige du philosophe et du sage, capable par sa connaissance du passé d'éclairer le présent, afin de conseiller utilement les grands de ce monde.

L'autorité de George Chastelain apparaît donc comme problématique dans «Le Temple de Bocace». En effet, l'œuvre est tout entière dédiée à la gloire du maître florentin, avec lequel, contrairement à ce qui a pu être allégué il n'entre pas implicitement en compétition (Cowling 1998, p. 155–156). Au contraire la gloire du maître rejaillit sur celle de son continuateur dont la création se fond harmonieusement dans l'œuvre-source. En revanche, il affirme son autorité par rapport au pouvoir politique incarné par la reine Marguerite d'Anjou. Le pouvoir de la souveraine destituée apparaît

affaibli par les revers de la fortune, alors que celui de l'auteur est destiné à résister à la fuite du temps par la postérité qui lui est promise. Bien plus, investi d'une mission quasi divine, l'historiographe, protégé par la fiction du songe, s'autorise à lui inculquer une leçon de morale politique. Face au pouvoir temporel qui agit par la violence s'affirme donc indirectement l'autorité de l'historiographe, faiseur de gloire et juge plein de sagesse des actions humaines.

## Notes

- <sup>1</sup> Pour une description de l'iconographie de ce manuscrit, composé avant 1492 et provenant de la bibliothèque de Louis de Bruges, seigneur de Gruthuyse, on se reporterà à l'introduction de Bliggendorfer 1988, p. 70–75.
- <sup>2</sup> Frieden (2018) note que Boccace n'est pas explicitement nommé et que l'identification de la main à celle du maître reste incertaine (p. 204). Selon lui cette stratégie d'anonymisation est révélatrice du projet de l'auteur : «En résumé, George Chastelain procède ici à une sorte de détournement qu'il pratique grâce à la métaphore du temple qui lui permet tout à la fois de créer un lien avec son modèle tout en l'annexant à son projet personnel» (p. 206–207).
- <sup>3</sup> Voir Cowling 1994, p. 128: l'auteur relève «the varied metaphors used by the temple's visitors to demand inclusion in the building most request ‘incorporacion’ or ‘lieu et commemoration’, which tends to foreground the temple as container (27, 29, 35, 37, 39, 41; 45, 59, 65, 67), yet others require that they be added to a written record (‘estre mis au registre’, ‘en record de livre’, 43, 49). One even requests ‘mention par lettre et par peinture’, as if the temple were conceived of as a kind of illuminated manuscript (53)».

## Bibliographie

### Manuscrits

Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Mediceo Palatino 120.  
Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Ancien fonds français 1226.

## Sources primaires

- George Chastelain: *Le Temple de Bocace*, éd. Susanna Bliggenstorfer, Bern 1988.  
Giovanni Boccaccio: *De Casibus virorum illustrium*, a cura di Pier Giorgio Ricci, Vittorio Zaccaria, in: *Tute le opere*, a cura di Vittore Branca, t. 9, Milano 1983.

## 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.
- Benveniste, Émile: *Le Vocabulaire des institutions européennes*, 2 vol., Paris 1969, t. 2: Pouvoir, droit, religion, chap. 4: «L'autorité du roi», p. 35–42; chap. 6: «Le censor et l'auctoritas», p. 143–151.
- Cerquiglini-Toulet, Jacqueline: *Fama et les preux: nom et renom à la fin du Moyen Âge*, in: *Médiévales* 24 (1993) [La renommée], p. 35–44.
- Cerquiglini-Toulet, Jacqueline: À la recherche des pères: la liste des auteurs illustres à la fin du Moyen Âge, in: *MLN* 116/4 (2001), p. 630–643.
- Chaigne-Legouy, Marion/Salamon, Anne: *Les Hommes illustres*: introduction, in: *Questes* 17 (2009), p. 5–23 ([online](#)).
- Cowling, David: *Text and Building: Architectural Fictions in the Work of the Rhétori-queurs*, in: Maddox, Donald/Sturm-Maddox, Sara (éd.): *Literary Aspects of Courtly Culture*, Cambridge 1994, p. 123–132.
- Cowling, David: *Building the Text. Architecture as Metaphor in Late Medieval and Early Modern France*, Oxford 1998.
- Curtius, Ernst Robert: *La Littérature européenne et le Moyen Âge Latin*, 2 vol., traduit de l'allemand par Jean Bréjoux, Paris 1956.
- Doudet, Estelle: *Poétique de George Chastelain (1415–1475). Un cristal mucié en un coffre*, Paris 2005.
- Frieden, Philippe: Du temple au portail: Variations poétiques sur une image architecturale, in: Andematten, Bernard [et al.] (éd.): *Aymon de Montfalcon. Mécène, prince et évêque de Lausanne (1443–1517)*, Lausanne 2018 (Études de Lettres 308), p. 195–215.
- Marchello-Nizia, Christiane: Entre l'histoire et la poétique: le «*Songe politique*», in: *Revue des Sciences Humaines* 183 (1981) [Moyen Âge flamboyant XIV<sup>e</sup>–XV<sup>e</sup> siècles], p. 39–53.
- Teeuwen, Mariken: *The Vocabulary of Intellectual life in the Middle Ages*, Turnhout 2003 (Études sur le vocabulaire intellectuel du Moyen Âge 10).

**Adresse de l'autrice:**

Mireille Demaules  
Université d'Artois  
Textes et Cultures (UR 4028)  
F-62000 Arras  
E-Mail: [mireille.demaules@wanadoo.fr](mailto:mireille.demaules@wanadoo.fr)

*Sarah Delale*

## Literary Authority and Chivalric Authority in the Works of Jean III de Werchin

(›Le Songe de la barge‹, challenge letters and ballads  
composed with Guillebert de Lannoy)

*Abstract.* The works of Jean III de Werchin point out an evolution of literary practices at the turn of the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries. The challenge letters sent by the senechal to his potential opponents rely on a double literary authority: firstly, on the model of past knights, especially those of the Round Table; secondly, on the courtly scenario of a man fighting for his lady's honour. The inclusion of those challenge letters in a manuscript containing 15<sup>th</sup> century *pas d'armes* shows that Werchin's rhetoric stands at the transition from ›plain‹ military practices to military challenges based on literary scenarios. As for Werchin's ›Songe de la barge‹ and poetic debate with his squire Guillebert de Lannoy, both works testify to the development of a literary aesthetic among knights, especially from the 14<sup>th</sup> century onwards. This aesthetic relies on the cultural companionship and complicity between members of the chivalric class – a class whose function is to take sides in cultural, social and military conflicts. Within this class, the literary form of the ›debate‹ aims less at a reflection on the world than at a playful opposition, on both linguistic and cultural levels.

Jean III de Werchin was born in 1374 and died in the battle of Agincourt on October 25, 1415. He was renowned during and after his lifetime as one of the bravest knights of his time.<sup>1</sup> He was part of a generation of fighters who took an interest both in warfare and in the literary culture of their time: those knights renewed the literary field of the *courtoisie* by incorporating the ideology *d'armes et d'amour* in their military practices. During the 14<sup>th</sup> century, a great number of knights had taken a deep interest in love poetry and first-person narratives: Jean III de Werchin's grandfather,

Jean II de Werchin, was a friend and an occasional benefactor of Jean Froissart (Grenier-Winther 1996, p. XI). But Jean III de Werchin was not only celebrated as an extraordinary fighter interested in the arts; he was also renowned as a talented poet. He was far from being the only knight-poet of his generation: the *›Livre des fais du bon messire Jehan le Maingre, dit Bouciquaut‹* reports that, at a young age, Jean II le Meingre, known as Boucicaut (1364–1421),

ja commençoit a sentir naturellement [...] la pointure amoureuse que Doulz Regart, le soubtil archer, procure et envoye es gentilz courages. Si [...] se print a faire balades, rondiaulx, virelais, lays et complaintes d'amoureux sentement, desquelles choses faire gayement et doulement Amours le fist en pou d'eure si bon maistre que nul ne l'en passoit, si comme il appert par le *›Livre des Cent Balades‹*, duquel faire lui et le seneschal d'Eu furent compagnons ou voyage d'oultre mer. (*›Fais du bon messire Jehan le Maingre‹*, p. 31–32)

was already beginning to naturally feel [...] the wound of love that Sweet Look, the subtle archer, inflicts to noble hearts with the help of his arrows. Thus [...] he started to compose ballads, *›rondeaux‹*, *›virelais‹*, *›lais‹* and complaints about love, and Love made him so competent in writing easily and cheerfully that he quickly surpassed all others in that matter, as evidenced by the *›Livre des Cent Ballades‹* that he and the seneschal of Eu composed together during their trip overseas.

*›Les Cent Ballades‹* (1905), probably composed in 1389, debate the necessity to be faithful to a unique lady during courtship, or to court several ladies simultaneously to increase one's chances of being loved in return. Several knights gave their opinion on the matter, among which Jean de Chambrillac, François d'Aubercicourt, Guillaume de Tignonville, Charles d'Ivry and Jacquet d'Orléans, who later joined (as well as the seneschal of Eu and Jean II le Meigne) an association called the *›Cour amoureuse‹*, founded in Paris by the Dukes of Burgundy and Bourbon in January 1401 (n. st.) (Bozzolo/Loyau 1982–2018).

Those courtly and literary networks expanded to military competitions and *emprises*, characterized by the *›Livre des fais du bon messire Jehan le*

Maingre as a type of military challenge that was rather new or recently renewed.<sup>2</sup> In 1402, Boucicaut founded the *›Escu vert a la dame blanche‹*, a military order dedicated to the defence of women, with some of his closest friends: Jean de Chambrillac and François d'Aubercicourt were part of its thirteen tenants, along with other members of the *›Cour amoureuse‹* such as Charles d'Albret, Raoul de Gaucourt, Jean de Châteaumorand, Jean Betas and Jean de Torsay (‐Fais du bon messire Jehan le Maingre, p. 160–171).

Raoul de Gaucourt took part with other knights in a poetical discussion with Jean de Garencières – a knight-poet also known for his poetical debates with Charles d'Orléans (Gaucourt's ballad appears in Paris, BnF, Français 19139, p. 468–469; see Neal 1952–1953; Mühlethaler 2018). Though Garencières does not seem to have been part of the *›Cour amoureuse‹*, he was also a friend of Lourdin de Saligny, another member of this court. To both, Guillebert de Lannoy, Jean III de Werchin's squire, addressed a ballad preserved in a unique manuscript, within a poetical debate where himself and Jean de Werchin discuss the necessity for Guillebert to forget or to stay true to a lady who rejected him (‐Ballades, p. 99–100).

All those fighters were relating their chivalric prowess to the power of love – thus promoting their class and identity in real life through a literary universe. Even though a great number of them perished in Agincourt, they had a heavy influence on the next generation of fighters, as can be seen in a tournament organised by Charles VII half a century later:

Le roy Charles, [...] pour entretenir à sa cour le goût des armes, [...] fit publier un tournoy pour le 1<sup>er</sup> may [1447] entre les Montils et le Bois-Saint-Cosme. Deux partis, de cinquante seigneurs chacun, devoient soutenir l'un la loyauté, l'autre la desloyauté des dames; le Roy étoit à la tête du premier parti avec le comte de Foix; le comte d'Eu étoit à la tête du second. Tous chargèrent ensemble, et après avoir rompu leurs lances chamaillèrent avec de gros bâtons de houx en guise d'épées; le parti du Roy eut l'avantage; ceux de l'autre parti furent bien battus et la plupart renversés. (Courteault 1906, p. 204–205)

To maintain an interest in warfare at his court, King Charles had a tournament announced for the 1<sup>st</sup> of May [1447] between Montils and Bois-Saint-Cosme. Two parties of fifty lords each were to support, one, loyalty, and the other, disloyalty to the ladies. The King led the first party with the Count of Foix; the Count of Eu led the second party. All of them charged at once, and after having broken their lances, bickered with big sticks of holly as swords. The King's party had the advantage; those of the other party were well beaten and most of them overthrown.<sup>3</sup>

When knights are writing to promote their own class and identity, without any intermediary, we shift from a socio-literary pattern that Daniel Poirion called ›the poet and the prince‹ (where knights and princes embody a worldly authority, and clerks a literary or scholarly authority, as for Jean II de Werchin and Froissart) to a pattern where poetry and knighthood are combined in a unique identity. How did those knights-poets make use of literature, as a way to promote a certain vision of their world and of their duty; and how did those writings increase their authority?

Debates included in first-person poetry or first-person narratives constitute a literary format that very easily connects reality with fiction. Any discourse at the first-person, whether autobiographical or explicitly fictional, is always promoting an oriented or biased image of reality (Kahneman/Slovic/Tversky 1982; Kahneman 2011). When literature is used by fighters, a class of noblemen that has a pragmatic role in society, its primary role is not to resolve or appreciate the contradictions of reality. Fighters take sides within those contradictions, as a military class whose authority and function are to defend positions within social, national and international conflicts.

## **1. The Knight Jean III de Werchin: Literary Authority in Military Competitions**

Jean III de Werchin was renowned in the beginning of the 15<sup>th</sup> century for being prompt to organise or take part in *emprises*, military challenges

against other knights in Europe. He was an *entrepreneur en faits d'armes* (»a military entrepreneur«; Paravicini 1999), especially from 1396 to 1409. In 1396, he fought John Comwall and three other English knights with three knights from Hainaut, the sire of Ligne, Michel de Ligne and Robert Rouc. In 1399, he was in Aragon and took part in a tournament in Cardona in following April. In June 1402, he defied all knights, except those from France and Hainaut, while he was taking a trip from Coucy to Santiago de Compostela. From 1404 to 1409, he tried to fight against John Cornwall and the knights of the Order of the Garter.

Some of Werchin's challenge letters are preserved in four manuscripts (Paravicini 1999, § 18, notes 17 and 54). London, British Library, Additional 31379 preserves the letters and recounts of some of his *emprises*. A fragment, Lille, AD Nord, J 472, contains several letters exchanged between Jean de Werchin and John Cornwall. In a manuscript copied in 1459 in Genappe, Brabant (Lefèvre 2006, p. 427–428), some challenge letters appear after what Sylvie Lefèvre calls the »recueil Saintré«, a compilation of texts gathering the romance »Jehan de Saintré«, the short story »Flordan et Elvide« and an excerpt from the »Chroniques de Flandre« (Lefèvre 2009).

The fourth manuscript, Paris, BnF, Nouvelles acquisitions françaises 1167, is an anthology probably gathered by a herald of arms, maybe Charolais (Paravicini 1999, note 53; on Charolais, see Schnerb 2006; Simonneau 2013; Stanesco 1988, chapter XIII, p. 189–197). Opening with military rules and regulations, this copy contains the letters of Jean de Werchin concerning his trip to Santiago de Compostela and one of his *emprises* in 1404, and those addressed to John Cornwall and the king of England. It also reports on other challenges led by Gonterry Guichade and Haubourdin in 1437–1438; Ternant and Galiot de Bardaxin in 1445 (BnF, Nouvelles acquisitions françaises 1167, f. 22–26: »Les armes faites par monseigneur de Ternant a l'encontre de Galiot de Bardaxin escuier« (»the feats of arms that the Lord of Ternant held against Galiot de Bardaxin, squire«), and f. 26v: »La teneur des lettres faisant mencion comment

*Galiot de Baidaxin promist delivrer monseigneur de Habourdin des armes declariees es chappitres cy dessus escripts*) (»the content of the letter mentioning how Galiot de Baidaxin promised to deliver the Lord of Habourdin from the military enterprise described in the previous chapters«); Jehan de Rebreviette; Jean de Bourbon and Thomas of Lancaster in 1406, as well as the ›Pas de la belle pelerine‹ (»Passage of the Beautiful Pilgrim Lady«) led by Jean de Luxembourg, sire of Haubourdin and the ›Pas de la fontaine de pleurs‹ (»Passage of the Fountain of Tears«) led by Jacques de Lalaing, both in 1449.<sup>4</sup> The copy ends on a letter recounting the military achievements of Jacques de Lalaing, written to Jacques' father by Jean le Fèvre de Saint-Remy, Toison d'Or.

This manuscript places Jean III de Werchin at a turning point between two generations. On the one part, Werchin's contemporaries such as Boucicaut multiplied *emprises d'armes* (»military enterprise, chivalrous adventure«) that involved only mottos or basic symbols (e.g. a bracelet that was not to be removed until the end of the *emprise*); on the other part, the following generation enriched these military challenges with literary scenarios. The 15<sup>th</sup> century *pas d'armes* (»passage of arms«)

peuvent se concevoir comme un simulacre épuré de guerre dans lequel les chevaliers jouent un rôle d'acteur en s'opposant à l'épée, la lance ou la hache. À travers une histoire partiellement dévoilée et des signes volontairement porteurs de sens, les spectateurs ont à résoudre une sorte d'énigme à entrée multiple. Qui combat, pourquoi et pour qui ? Une dame se cache-t-elle derrière cette entreprise ? Que signifie cette devise, ces lettres brodées sur la tenue du combattant ? La curiosité est attisée par des voies diverses et l'imaginaire est très sollicité. La musique, la poésie et les allégories viennent parfaire les effets dramatiques du combat. (Nadot 2012, p. 21)

can be conceived as a rudimentary reproduction of war, in which the knights play an actor's role while fighting with a sword, a lance or an axe. Faced with a partially revealed story and ambiguous signs, the spectators are invited to solve an enigma with multiple entries. Who is fighting, why and for whom? Is there a lady behind this challenge? What does this motto mean, or these letters embroidered on the fighter's outfit? Many clues arouse the curiosity of the

public, whose imagination is highly solicited. Music, poetry and allegories reinforce the fight's dramatic effects.

In this type of military exercise, arts and warfare merge as a way to intertwine fiction and reality in the public's mind: reality must be interpreted through literary codes. Jacques de Lalaing's *>Pas de la fontaine de plours<* (»Passage of the Fountain of Tears«), which took place for a whole year near Chalon-sur-Saône (1449–1450), was staged in the vicinity of a fountain. There, Jacques de Lalaing had a portrait installed, figuring

une dame [...] [qui] tenoit maniere de plourer tellement que les larmes tombaient et courroient jusque sur le costé senestre, ou fut une fontaine figurée et sur icelle une licorne assise, tenant maniere d'embrasser [...] trois targes [...]; et furent lesdictes targes toutes semées de larmes bleues; et pour ces causes fut la dame nommée la dame de Plours, et la fontaine, la fontaine de Plours. (*>Mémoires d'Olivier de la Marche<*, t. 2, p. 146–147)

a lady who was crying so much that tears were falling on the left side of the image, where a fountain had been painted, with a unicorn seated on it that seemed to grasp three shields. And those shields were covered with blue tears, and that's why the lady was named the Lady of Tears, and the fountain, the fountain of Tears.

One fighter declared that he wanted to *donner confort à la dame de Plours, estre du très heureux nombre des combatans en ceste emprise* (»Mémoires d'Olivier de la Marche«, t. 2, p. 175: »give comfort to the Lady of Tears and be part of all the happy fighters of this noble undertaking«). The ideas of giving comfort and being part of the fighters, related in the same sentence, show how the staging is artificial and considered with a certain distance by the knights who want to participate, but how everybody tends to play along with the game. The micro-narration of rescuing a crying lady works as a cultural go-between for the fighters.

By making use of a common-place fiction or of a basic allegory, knights constantly navigate between fiction – which represents a cultural authority for military actions – and reality, as warfare is a set of rules transmitted by

challenge letters. Thus, the fighters are invited to exercise their body as well as their rhetorical talents. To take part in *'Pas de la fontaine de plours'*, the sire of Espiry writes a request to Jacques de Lalaing,

et luy faisoit ceste requeste avec plusieurs beaux et aornez motz, dont le chevalier estoit bien garni; car ledit seigneur d'Espiry fut tenu de son temps l'ung des vaillans, saiges, plaisans et courtois chevaliers qui fust en Bourgoingne.  
(*Mémoires d'Olivier de la Marche*, t. 2, p. 175–176)

And he had written his request in fair and beautiful words which he was familiar with; for this sire of Espiry was known during his life as one of the valiant, wise, amiable and gracious knights in Burgundy.

The fighters are not only judged on their talents in warfare; they are also appreciated in the way they respond to the original scenario and eventually expand it to a new or a higher level.

The *'Pas de la fontaine de plours'* has been recounted in the letter of Jean Lefèvre de Saint-Remy, Toison d'Or, to Jacques de Lalaing's father (after 1453) which appears in one of the manuscripts containing Jean III de Werchin's challenge letters (Paris, BnF, Nouvelles acquisitions françaises 1167), but also in a historical work, the memoirs of Olivier de la Marche, as well as in the *'Livre des fais de Jacques de Lalaing'*, a partly romanced biography mentioning Jean III de Werchin as a model of knighthood. This romanced biography was then used as a source and an inspiration for Antoine de la Sale's *'Jehan de Saintré'*. One manuscript holding the letters of Jean III de Werchin also contains the *'recueil Saintré'*. The medieval manuscripts thus establish a continuity between real military actions (such as Jean de Werchin's challenges), staged *pas d'armes* (recounted in memoirs and half-romanced biographies) and pure fiction such as *'Jehan de Saintré'*. This continuity in written media echoes a continuity in the knights' minds, between real fight and literary discourse.

The use of courtly fiction as an authority is also testified by the importance given in *pas d'armes* and *emprises* to fictional knights from the

Round Table.<sup>5</sup> The *joyeuse garde* (»Joyous Gard«) and Lancelot's character were a major inspiration for two *pas d'armes* staged by René d'Anjou during the year 1446, in Razilly and Saumur (Nadot 2012, p. 170–172 and 183–184), as well as for the »Pas de la Belle Pèlerine« whose

aventure chevaleresque rappelle également l'emprise d'Alixandre l'orphelin pour sa dame. [...] Pour faire écho à ces histoires, le seigneur de Haubourdin endosse une cotte aux armes de Lancelot. Le même motif orne le cheval du seigneur de Créquy tandis que celui du seigneur de Ternant arbore celles de Palamède [...]. [C]ette attitude montre que l'imprégnation est à la fois directe (le déguisement de Lancelot, connu de tous) et diffuse (à travers le schéma commun du chevalier amoureux fait prisonnier). (Nadot 2012, p. 171)

knightly endeavour also recalls the military challenge of »Alixandre l'orphelin« for his lady. [...] To echo these stories, the lord of Haubourdin wears the coat of arms of Lancelot. Those arms also adorn the horse of the lord of Créquy, while the lord of Ternant's horse bears those of Palamede [...]. This choice testifies that the impregnation is both immediate (Lancelot's renowned coat of arms) and diffuse (through the literary pattern of a captive knight in love).

Half a century before the »Pas de la Belle Pèlerine«, Jean III de Werchin writes to the king of England to challenge any knight from the Order of the Garter. To do so, he also refers to the Order of the Round Table:

Par plusseurs et anciennes ystoires ay maintesfoys veu et oï que du temps du tresnoble et trespuissant roy, le bon Artuz, regnant en la seignourie ou a present regnez, estoit establi pour lors en sa tresnoble roiale court une ordre de laquelle estoient plusieurs chevaliers qui se appeloient les chevaliers de la Table Ronde, qui alors surmontoient touz autres de valeur, de chevalerie. Et ne se tenoit nul chevalier parfaitemment apprenné s'il n'avoit l'acointance par armes a cieus de la Table Ronde. Et aussi ay entendu que aucun roy du dit roiaume depuis, en recompensant la dicté ordre, ont establi celle qui je appelle la Garretiere, laquelle encore dure, dont a present sont plusseurs nobles chevaliers. (»Correspondance«, p. 163)

I have often read and heard in many ancient stories that, in the time of the most noble and powerful king Arthur the Good, who was ruling the country you're currently ruling, there was an Order established at his noble and royal

court, and there were several knights in that Order who claimed themselves to be the knights of the Round Table; those knights prevailed upon all others in virtues and knighthood. And no knight would consider himself to be fully educated until he had fought against those of the Round Table. And I have also heard that in remembrance of this Order, a king from the said kingdom has since established an Order called the Order of the Garter, which still exists, and to which many noble knights belong.

The authority of fiction acts as a pretext for war and fighting, but it may cause misunderstandings. When King Henri IV writes back to Jean III de Werchin, he corrects him about his literary reference:

Est moult estrange au regart de la dicte ordre, car on ne list point aux ystoires anciennes de la dicte Table Ronde que jamais touz cieulx d'icelle ordre alasent combatre a un seul chevalier estrange, mais on y treuve bien en pluseurs lieux commandant un d'iceulx c'est combatu tout seul par pluseurs foiz contre X, XX, XXX, XL chevaliers estranges tout a une fois. ([Correspondance](#), p. 176)

This is very strange regarding the said Order, because in the ancient stories of the said Round Table, one can read nowhere that all knights from that Order fought all at once against one foreign knight, but it often occurs that one of those knights fought several times against ten, twenty, thirty foreign knights all at once.

The literary battle on textual explanations supersedes the military battle. Jean III de Werchin answers more elaborately, though maybe not more clearly:

Ce ne peult riens toucher a mon emprise, car si on n'y treuve que un chevalier estrange ne combatist a touz cieulx de la dicte ordre, si treuve l'an bien que plusieurs chevaliers d'icelui temps s'essaierent en armes en la court du tres-noble et trespuissant roy, le bon Artus, a plusieurs des chevaliers de la dicte ordre et mesmement a sa personne. En oultre j'ay bien es dictes ystoires leu que toutes requestes qui se faissoient par estrangers chevaliers au noble et trespuissant roy, et par especial en armes, que jamais nulle nuly refusast, mais leur fist accomplit leur challenges et vouloir par la maniere qu'il les vouldroient requerre. ([Correspondance](#), p. 178–179)

This can't relate to my challenge because, if one cannot find anything about a foreign knight fighting against all knights of the said Order at once, one can actually find that several knights from that time gave a try at fighting at the Court of the most noble and powerful king Arthur the Good, against several knights of the said Order, and even against the king himself. Furthermore, I did read in the said stories that the noble and most powerful king would never refuse any request made by foreign knights, especially in warfare, but he would always fulfil their will and challenges in the way they had requested it.

The king's remark on the English knights' bravery sounds like a dare and maybe like a dismissal, but Werchin replies with what looks like literary blackmail: if Henri IV wants to act like the noble heir of King Arthur, he has to stick to the ancient stories' scenario and to accept the challenge. Military challenges, seen as physical and cultural competitions, extend more and more from the body field (what we now call *>sport*) to the linguistic and literary field. The knights refer to both fields as defining features of their identity.

In that sense, Werchin as well as Boucicaut represents a pivoting point in the evolution of military challenges. They constitute cultural models for the next generation of knights, as can be seen in the manuscript of Paris, BnF, Nouvelles acquisitions françaises 1167. As a fighter coming from the Burgundian territories, Werchin is textually put in relation with later fighters from the same area who enriched their military challenges with more elaborate scenarios.

## **2. The Poet Jean III de Werchin: Love, Cultural Identity and Chivalric Authority**

Jean III de Werchin was also a poet: he was granted the title of Minister of the *>Cour amoureuse*, a role reserved to *approuvés factistes par apparence et renommée* (*Cour amoureuse*, t. I, p. 36–37: »writers known by proof and reputation«). As such, he had to organise and judge at least one literary contest every year, and he could be solicited to judge love cases.

The social practice of love debates and questions, such as the *demandes d'amour*, is often portrayed in courtly texts composed during that period.<sup>6</sup> Alongside with poetical competitions and *feste de joustes* organised *pour esveil de gracieuseté et pour l'onour des dames* (»tournaments« organised »to inspire graciousness and to honour the ladies«), the »Cour amoureuse«'s charter was encouraging the production of love cases in the form of legal requests:

Se aucunes questions, pour plaisant passetempz, sourdoient entre noz subgés en fourme d'amoureux procés pour differentes oppinions soustenir, tant que les parties fussennt appointiees en fais contraires et a baillier par escript, [...] ne porra chascune des deux parties metre en ses escriptures plus de .XII. articles et en chascun article plus de .XII. lignes parmy raisonnable marge, et telles lignes que une fueille de papier pourra comprendre du travers, lesquelles escriptures seront leues ainsy que ordonné sera, et après seront baillés, toutes seelees, es mains de noz amoureux Presidens ou de l'un d'eulx, pour en determiner et decider la sentence amoureuse ainsy que le caz requerra a jour de saint Valentin et non autre jour. (»Cour amoureuse«, p. 41)

If, for recreational purposes, any question was to oppose our subjects in an amorous trial where their opinions should differ, so that the opposing parties would decide to write down their views on the matter, [...] each of the parties shouldn't include in their petition more than twelve sections which shouldn't exceed twelve lines each within reasonable margins, nor exceed the lines that one sheet of paper can include. Such requests will be read as ordered, then sealed and delivered to all our amorous Presidents or to one of them, and the amorous judgment will be discussed and rendered accordingly to the case on Valentine's Day – and on no other day of the year.

Debates written in verse could also be submitted to the Ministers of the Court, as shown by a verse letter written by Amé Malingre and submitted to all of the »Cour amoureuse«'s Ministers, including Werchin (Ritter 1880, p. 451–468). In the same courtly context, between 1400 and 1402, Christine de Pizan dedicated to Werchin her »Dit des trois jugemens«, inviting him to resolve three love debates for the sake of their protagonists.

The ›Cour amoureuse‹ bear witness of a literary evolution within the courtly societies of the 15<sup>th</sup> century. Contrary to Guillaume de Machaut's ›Jugemens‹ poems, Christine de Pizan's ›Dit de Poissy‹ or Alain Chartier's ›Livre des quatre dames‹, its debates do not confront different situations but different points of view on a unique situation. Each point of view tries to win over the other(s) to characterize a unique reality. Werchin's compositions also testify of this evolution.

The poetical works of Jean III de Werchin survive in a unique manuscript (Chantilly, Musée Condé 686) preserving an exchange of ballads between Jean de Werchin and his squire, Guillebert de Lannoy, and a first-person narrative written by Werchin, called ›Le Songe de la barge‹ (»The Dream of the Barge«) (Grenier-Winther 1996, p. XXIX–XXX; Paravicini 1999; Piaget 1910).

The ballads' exchange was probably composed around 1402–1404. It is a debate concerning Guillebert's love situation: as his lady refuses to love him, must Guillebert continue to love her (that's his decision) or must he move on to another lady (that's Werchin's advice)? The debaters never seem to agree and the exchange ends with a proposition from Werchin to ask the opinion of Guillebert's Lady. Thus, the ballads' exchange ultimately takes the form of a love judgment.

Joan Grenier-Winther observes that a »petit livret en papier [...] intitulé au dos ›Debat au seneschal de [Haynnau]‹« (1996, p. XXIX–XXX: »small book on paper with the title ›Debat au seneschal de [Haynnau]‹ written on its back«) mentioned by Barrois in the inventory of Philippe le Bon's library (1419–1467) could actually be identified to some of the ballads exchanged between Jean de Werchin and Guillebert de Lannoy. The book's *incipit* may refer to the beginning of ballad VII, a ballad introducing the debate between the knight and his squire (Grenier-Winther 1996, XXIX–XXX). This could possibly indicate that the collection of 46 ballads appearing in Chantilly,

Musée Condé 686, was in fact a collection of ballads by Guillebert de Lannoy, in which one or two debates with Werchin were incorporated (ballads 7–18 and 23/24–31).

Debates written in the first person create a poetic emulation inside a group of military companions: it is a poetic form of sociability within a social class (Latour 2005). This aesthetics rely on the complicity or companionship of its participants: ›complicity‹ here refers to a tacit agreement to undertake common actions or to take part in a community, with shared values and linguistic practices only mastered or fully understood within this community.<sup>7</sup> Hence the use of mottos, such as the *N.l.n* appearing in half the lines of Guillebert's ballad XXI (›Ballades‹, p. 117–118), or the fact that Guillebert addresses his ballad II to *Mes frères et mes amis* (»my brothers and friends«) and his ballad III to *Lourdin, Lourdin de Saligny, / Et vous, Garencies, compains* (›Ballades‹, p. 98–99).

As for the knights' conformation to each other's behaviour, it can be observed in many expressions within the ballads, such as the refrains *Je le feroye tout ainsy* and *Comme avés fait, je le feroye* (›Ballades‹, ballad XXVI, p. 122: »I would act exactly in that way« and XXXI, p. 126: »I would act as you did«). It was already a recurrent pattern in the ›Cent Ballades‹' replies. Guillaume de Tignonville's ballad is addressed to the authors of the debate; after quoting the name of three other repliers, the ballad concludes on the following refrain: *Yvry s'y tient, aussifait Tignonville* (›Les Cent Ballades‹, p. 211–212: »Ivry sticks to it and so does Tignonville«).

Another knightly community based on complicit literature can be observed at the beginning of the ›Songe de la barge‹. This first-person narrative is staged on November 1404 in the city of Brest, where French knights and soldiers are waiting to go and help the Welsch rebellion against the English army.

... leur voulloir estoit fermé pieça  
A faire guerre  
Et eulx armer sur le roy d'Engleterre.  
Mais le fort vent nous tenoit si en serre  
Que ne pouyons eslongner de la terre  
Pour nous trouver  
Dessus iceulx ou nous voulions aller.  
La nous falloit ainsy noz temps passer  
Tant que le vent se voulisit retourner.  
[...] [T]rompeitez oÿsiez  
Fort retentir tout en tour, ce sachiez,  
Sur ces vasseaullx,  
Ces menestrés corner motés nouvaulx,  
Et faire aucunes balade(s) et rondeaulx;  
D'autres conter de ses long[s] contes beaulx  
Pour eulx esbatre.

(>Songe de la barge<, l. 35–60)

... their mind was then firmly set on / Going to war / And fighting against the king of England. / But a strong wind was blowing around us / So that we couldn't even leave the shore / To reach the place / Where we would attack our enemies. / And here we had to spend our time and wait / Until the wind would change direction. / [...] You could hear the sound of trumpets / Resounding loud and clear, to be sure, / On all those ships; / And those minstrels playing the newest songs / And composing some ballads and rondels; / Others telling those long and lovely tales / To have some fun.

The knights are engaging in musical and poetic activities: this emulation is presented as a prelude for military competitions. Several members of the >Cour amoureuse< were in Brest for that expedition, among whom the Prince of the Court, Pierre de Hauteville, and other members such as Guillebert de Lannoy and Lourdin de Saligny. Jean de Garencières may also have been present.

As the first-person narrator is waiting in his war-boat, he falls asleep, distraught by the fact that his lady seems to have stopped loving him. He dreams that he encounters >Courtoisie< who leads him to the God of Love's Court of Justice. Love will hear every lover who wants to complain about

his or her lover, in order to banish false lovers from his Court. After hearing a certain number of complains, the dreamer sees his lady in the assembly and wishes to complain about her, despite *›Courtoisie‹* who advises him to remain silent. As he is about to speak, his war-barge collides with another boat.

Lors voul/partir  
Pour en aller devant Amours gehir  
Les griefs doulours que j'avoye a souffrir,  
Mais droit alors vint sur ma nef ferir  
    Une grant barge  
Par Fortune, qui mainte nef fort charge,  
Tant qu'emporta une partie large.  
Lors mon patron qui de tous ot la charge  
    Prinst a crier;  
Aussy firent trestous ly marinier  
Dont la noise me fist tost eveillier.  
Mais tantost me vint dire ung escuier  
    Comment ala  
Et qu'une nef a ma barge hurtta,  
Tant que la pouppe a peines emporta  
Et grant partie en la mer en versa.  
    ›La Dieu mercy,  
En grant peril avons esté ycy:  
Mais tout va bien, n'en soiés en soussy,  
Me dist tantost l'escuier que je dy. [...]  
Si m'avisay, en tant qu'estoie seulz,  
De rimer la vision que j'eux;  
Pour ce fiz tout au mieux que je peux,  
    Certainement.  
A cest livret donne nom proprement  
    ›Le Songe de la barge‹, tellement  
Fut lors nommé par moy joyeusement  
    De bon vouloir,  
Veullans le faire aux amoureux savoir.  
(*›Songe de la barge‹, l. 3430–3467*)

I was about / To present myself before Love to tell / The miseries that I had to suffer / But at that point, a big barge collided / With my own boat / (Because

Fortune overloads many boats), / Ripping off a very large piece of it. / So my captain, under which care we were, / Began to yell; / And all sailors instantly did the same, / Thus, the noise immediately woke me up. / But a squire quickly came and told me / What just happened, / And that a boat collided with my barge, / So that the stern had been hardly ripped off / And a great piece of it sunk to the sea. / ›And God be blessed, / All of us here have been in great danger / But all is well, so no need to worry‹, / Said the squire that I mentioned before. [...] / And as I was alone, I decided / That I would rhyme the vision that I had; / That's why I did it as best as I could, / I assure you. / And to this booklet I give the name of / ›The Dream of the Barge‹, as it is the name / I gave to it when I was full of joy / And of good will, / Wishing to make it known to all lovers.

›Le Songe de la barge‹ is not innovative in its format. The dream frame is realistic, related to a historical context in which Jean III de Werchin actually took part. The dream itself is allegorical and is structured as a trial. The only real character within it is Jean de Werchin's Lady, but as she stays anonymous, she refers to a type more than to a real person. Within the fiction, allegories are the main authority. Werchin reuses the common scenario of an allegory guiding the narrator as its disciple or pupil. ›Courtoisie‹ calls the dreamer *amis* and *filz* (»friend« and »son«, *e.g. amis* ›Songe de la barge‹, l. 255, 270, 309, *mon filz* l. 593 and 698, *mon tresdoulz filz* l. 650). The knight mimics the position of scholarly or clerkly narrators in many dream visions and first-person narratives, from at least the 13<sup>th</sup> to the 15<sup>th</sup> century.

The dialogue gives the narrator an opportunity to learn more about the world, as when ›Courtoisie‹ points out *Honte, Dangier, Tristresse, Paour, Desesperance* and *Reffuz* (›Songe de la barge‹, l. 793–713: »Shame«, »Danger«, »Sadness«, »Fear«, »Despair« and »Refusal«) who are all present in the Court of the God of Love:

›Amours souvent maintefois le[s] revoye  
Et boute arriere,  
Mais trestousjours est telle leur maniere,  
Combien qu'Amours leur face dure chiere,

Qu'ilz reviennent sans faire priere  
Ne sans mander.  
Et Amours pas ne les veult hors bouter  
Pour tousjours mais, ne son hostel vëer,  
Quar, au fort, rien ne peuent contrester  
A son voulloir.  
Sy ne luy chault s'i[ls] sont en son manoir;  
Sur tous se tient sires, au dire voir.  
De maintes gens veult entour soy avoir;  
Il a raison.  
(>Songe de la barge<, l. 751-764)

›Love very frequently see them again / And dismiss them, / But they always act in such a manner / That even though Love is hard on them all, / They come back without asking for it / Nor being asked. / And Love doesn't wish to exile them all / Forever, nor to ban them from his court, / Because in the end they can never act / Against his will. / He doesn't care if they are in his court, / For he is the real master of them all. / He wants to have many people around, / And he is right.‹

The allegories explain the world as it is, and as it won't change: through this dialogue, the dreamer gains a capacity to understand his reality, as in many first-person narratives from the same period – one can think of the ›Roman de la rose‹ as well as of more contemporary compositions, such as Guillaume de Machaut's ›Remede de Fortune‹ or Christine de Pizan's ›Che-min de long estude‹.

Another authority appears both in real letters of challenge and in fiction: the knight's Lady herself. In Jean III de Werchin's works as in courtly literature in general, the Lady is summoned as the reason why a knight should reflect on life; and that reason is love.

In the challenge letters, the Lady represents an authority conferring both the power to fight and the humility necessary to justify the challenge. Jean de Werchin writes to John Cornwall:

Et ne veullez pas pancer, ne vous, ne autre, que ce que cy dessus vous escrips  
ce face pour nul orgueil et envie, mais tant seulement pour desir d'avancer

mon honneur et pour acquerir la grace de ma tresbelle dame et maistresse. Honneuré seigneur, je prie a dieu d'Amours qu'il nous daint joye de vostre dame. (Correspondance, p. 157)

And don't think, you or anyone else, that I do what is written here above in a fit of pride or envy, as my only desire is to increase my honour and to acquire mercy from my beautiful Lady and mistress. Honourable Sire, I pray the God of Love that he give you joy from your Lady.

Some manuscripts also preserve a letter written by a lady asking Jean III de Werchin to fight with her lover. The lady appears as the challenge's practical organiser:

Et si aucunement vous esbahisiez de mes lectres pour ce que l'on trouve peu de dames et damoiselles que rescrivent lectres d'armes, ce me fait faire le dessus dit chevalier pansant que vous ferez plus pour mes lectres que pour les siennes. Et pareillement vous en requerent une compagnie de dames et damoiselles qui sommes ycy asemblées deliberés de vous faire bonne chere. [...] Mon seigneur le seneschal, je prie a Dieu qui vous daint estre entretenu de vostre dame ainsin que vous le deservez. (Correspondance, p. 148)

And if in any case my letter startles you, as one can hardly find ladies or maidens who write challenge letters, know that I write it at the request of the said knight, who thinks you'll do more on my behalf than on his own behalf. And there is also an assembly of ladies and maidens that are gathered here with me, who are requesting the same thing from you, and who are waiting to receive you with joy. [...] Seneschal, my dear Sir, I pray God that He give you as much happiness from your Lady as you deserve.

Love, as a shared value within the knightly community, is summoned as the cultural pretext and noble motive for war: knights escape the suspicion of pride and of pure cruelty by fighting »to acquire« a Lady's »mercy«. The ›Lady‹ refers to a type: as a person, she embodies a goal and a reward (»He give you as much happiness from your Lady as you deserve«); as a spectator, she ensures the coherence of a community to which she participates only as an external witness. To reinforce war and warriors' regulations, she

must strictly follow the scenario and comply to it. She is literally at the disposal of the knight, »waiting to receive [him] with joy«. But what happens when the Lady doesn't stick to the plan and refuses to reward her knight, thus dismissing her role as ultimate goal for fighting?

Condemning this dismissal is the ›external‹ role of knights' poetry and narrations, which ›internal‹ role is to reinforce the knights' complicity. In the ›Songe de la barge‹, the narration emerges from the frustration of the author and narrator at his lady:

Lors prenoie tout mon esbattement  
 A ung penser que vous diray briefment :  
 C'est que ce n'est ma coulpe nullement  
 Que suis seullet.  
 Mais je accuse ma dame de ce fait,  
 Quar sa beaulté en mon cuer si fort trait,  
 Par son parler et par son douz atrait,  
 Qu'avoye mis  
 Mon cuer, mon vueil a la servir toudiz [...] ]  
 Tant qu'il advint  
 Que pour son serf doulcement me retint,  
 Dont ce mon cuer en soy trop bien retint.  
 Mais en bref temps, du dueil comblé devint,  
 Quant son doulz vueil  
 Se detourna en son tresdoulz acueil,  
 Et que perdy son gracieulx recueil [...].  
 En tel penser estoie tous les jours,  
 Trestout seullet en mes dures doulours,  
 En ma chambrecte,  
 Qui lors estoit en ma barge bien faicte,  
 Ou je pensoie a ma joye deffaicte,  
 Qui tousjours est dedens mon cuer portraicte,  
 Tant qu'une fois  
 Je m'endormi, par pensee destroiz.  
 Lors me sembla que dedens ung beau boys  
 Ou je ouoye de maint ozeil le voix,  
 Je m'embati.  
 (›Songe de la barge‹, l. 69–124)

And there I was finding all my pleasure / In reflecting on the following things:  
/ That it is not my fault in any way / If I'm alone. / But I put all the blame on  
my Lady, / 'Cause her beauty stroke my heart so strongly / Through her lan-  
guage and her gentle appeal / That I had put / My heart and my will into her  
service [...], / So much so, that / She gently held me as her own servant, / And  
that my heart was full of happiness. / But shortly after, it sunk into grief, /  
When her sweet will / Turned away as well as her sweet greetings, / And when  
I lost all her friendly welcome [...]. / Every day I got lost in those thoughts, /  
All by myself and in frightful distress, / In my small room, / Which was com-  
fortably set in my barge, / Where I was pondering the joy I lost / Which is still  
freshly portrayed in my heart, / And so, one time, / I fell asleep, depressed by  
all those thoughts. / And I found myself walking in the woods, / Or so it  
seemed, and I could hear the sound / Of many birds.

The trials conducted by the God of Love in the allegorical fiction of the ›Songe de la barge‹ originate from this remark of the narrator: *je accuse ma dame de ce fait* (»I put all the blame on my lady«). This is probably the reason why the only manuscript preserving the ›Songe de la barge‹, Chantilly, Musée Condé 686, also contains other accusations or allegorical trials against women (Grenier-Winther 1996, p. III), either within the misogynistic tradition of encyclopaedic knowledge (as in the ›Secret des secrets‹: »The Secret of Secrets«), within the context of marriage (as in the ›Quinze joies de mariage‹: »The Fifteen Joys of Marriage«) or within the context of courtly love (as in Alain Chartier's ›La Belle dame sans mercy‹ and one of its sequels, Achille Caulier's ›Cruelle femme en amour‹: »The Cruel Woman in Love«).<sup>8</sup>

These series of works tend to place Jean III de Werchin in the early stages of a renewal in courtly discourses, where literary quarrels about love interconnects with the *querelle des femmes* (›the woman question‹). In those texts, the male point of view relies on the authority of complicity: a shared experience of love and common values are playfully explored and confirmed through the confrontation of contradictory emotions. Here again, women are the object of discourses and the spectators of knightly actions. As such, they reinforce the members' complicity within a male

community, but they interact with those members from outside the community (Latour 2005).

On the one hand, first-person debates based on love accusations create a discursive continuity between the enunciators (true people living in the real world) and the literary discourse, which includes prescriptive dialogues provided by allegories. On the other hand, the ladies of the real world are replaced by stereotyped characters. The issues concerning real ladies are dealt with through fictions condemning their refusals and rejections.

Those literary productions are justified by the necessity to preserve a sociability between men and to strengthen the courteous patterns on which this sociability is based. They are a way to reinforce behaviour patterns in the real world: complicity lead to imitation and reproduction, and eventually impose a point of view through an emotional consensus (Kahneman 2011). Repeated condemnations of women's cruelty invite the ladies of the real world to comply to the courteous patterns – even if they do not properly belong to the community actually benefiting from those patterns.<sup>9</sup>

### 3. Uncertain Lessons on Life and Fiction

When Jean III de Werchin mimics the posture of scholarly or clerkly narrators in dream visions, he gives less of a lesson on life than a depiction of the world as it is. This way of dealing with reality through literary authority is not always a success: Werchin and Henri IV argue on their reading of Arthurian novels instead of talking about real military encounters, and the narrator and character of the *»Songe de la barge«* is unable to evolve within his narration. *»Courtoisie«* tries to teach her disciple to let go of his bitterness after his Lady's rejection (*»Songe de la barge«*, l. 3307–3326), but he refuses to renounce to his obsession for legal proceedings. He is saved by the wreckage of his ship, avoiding at the last moment a wreckage in his relationship with the Lady. As the squire tells him, *En grant peril avons esté ycy: / Mais tout va bien, n'en soiés en soussy* (*»Songe de la barge«*, l. 3447–

3448: »All of us here have been in great danger / But all is well, so no need to worry«). His reality saves him from what is going wrong in a dream, even though this dream was trying to make up for the Lady's wrongdoings in his reality.

Instead of giving the opportunity to an author and narrator to gain wisdom and evolve, the *»Songe de la barge«* depicts an irrational behaviour, presenting it as a very common point of view on love. The role of this fiction is to fix issues in the real world, but not by considering all points of view and trying to make them meet in the middle. One point of view must win over all others, and that's why this point of view doesn't have to change.

This is probably why the trial and debate structures were such a success among the literary productions of the 15<sup>th</sup> century. In the *»Songe de la barge«*, none of the complains presented to the God of Love are judged. The idea is to hear two successive points of view which will never agree with each other, to account for contradictions from the real world, and to let the audience decide whatever they want. As a young man says to an old one at the end of a later love debate,

Sire, la court d'amours est souveraine,  
Laissons jugier a qui en doit chaloir  
Et si mectons ce procés a qui[n]zaine:  
Qui est loyal s'en face son devoir.  
On ne cognoi[t] pas les gens pour les veoir,  
Tous les oyseaulx ne sont pas d'ung plumaige,  
L'ung est gris, l'autre blanc, l'autre noir;  
Amans aussi n'ont pas tous ung coraige.  
(*»Debat du jeune et du vieux«*, f. 140v)

Sire, the amorous court is a sovereign one,  
So, let those who are competent decide  
And let's transmit this trial within two weeks:  
The loyal people will do their duty.  
One cannot know people by seeing them,  
And not all birds have the same feathering,  
One is grey, one is white, one is black:

Likewise, not all lovers have same feelings.

The discursive continuity within those literary practices, from challenge letters to poetical exchanges and first-person narratives, echoes the way a knight negotiates with reality. By describing the world as it is, the knights bend reality to their own point of view, as an attempt to pass an opinion for a reality. Of course, the authority of complicity includes playful humour and self-derision, as can be seen in the *›Songe de la barge‹* with the wreckage of the dreamer's boat. But this complicity is, by essence, based on a partial and excluding point of view. An aesthetics relying on complicity tends to impose a certain vision of the world, through the over-representation of one (male) vision (to the detriment of others) within oral and written productions.

This is maybe one of the reasons why Agincourt was the end of Jean III de Werchin and of so many of those knights. Trying to bend reality through cultural norms and avoiding to take the opponent's point of view into account, plus some terrible discrepancies between warlords of the same party (that is, discrepancies within a community founded on complicity), give you on one side knights in shining armour, on the other side skilful archers, and mud in the middle.

## Notes

- 1 Voltaire devoted a few lines to Jean III de Werchin in his *›Essai sur les mœurs‹*: see Piaget 1909, p. 71.
- 2 *›Fais du bon messire Jehan le Maingre‹*, I, 17, p. 66, about the Saint-Inglevert's *emprise* in 1390: *pourpensa Bouciquaut une entreprise la plus haute, la plus gracieuse et la plus honorable que passé a long temps en crestienté chevalier entreprist* (»Boucicaut conceived the highest, most gracious and honorable endeavour that a knight had undertaken for a very long time in Christianity«). For the different types of military challenges, see Nadot 2012, p. 11–31.

- <sup>3</sup> The manuscript recording this tournament is currently lost; we know the content of this record only through a summary written in the 18th century by Louis-Georges de Bréquigny, published in Courteault 1906.
- <sup>4</sup> For the ›Pas de la belle pelerine‹, see BnF, Nouvelles acquisitions françaises 1167, f. 27–39v; for two recounts of this *pas d'armes*, see ›Mémoires d'Olivier de La Marche‹, t. 2, p. 118–135 and ›Chronique de Mathieu d'Escouchy‹, t. 1, p. 244–263. For the ›Pas de la fontaine de pleurs‹, see BnF, Nouvelles acquisitions françaises 1167, f. 40–47v as well as ›Mémoires d'Olivier de La Marche‹, t. 2, p. 141–204 and ›Chronique de Mathieu d'Escouchy‹, t. 1, p. 264–273.
- <sup>5</sup> As Mathieu d'Escouchy writes, *pooit sambler qu'ilz voulsissent ensievyr et tenir les termes que jadis les chevalliers de la Table Ronde* (›Chronique de Mathieu d'Escouchy‹, t. 1, p. 107): »it might have seemed as if some wanted to follow the customs once followed by the knights of the Round Table«). This inspiration may also have been promoted through a specific type of military challenge called *table ronde*. Nadot 2012, p. 18: »Parfois mise en doute, la filiation entre jeu de la *Table Ronde* et *pas d'armes* est vraisemblable. Dans les deux cas, les combats s'effectuent dans un contexte littéraire où honneur chevaleresque et lutte pour le cœur d'une dame sont présents, avec un référent littéraire d'arrière-plan« (»Sometimes queried, the filiation between games of Table ronde and pas d'armes is plausible. In both cases, the fights fall within a literary context and background relying on knightly honour and struggle for the heart of a lady«).
- <sup>6</sup> Felberg-Levitt 1995. See *e. g.*, among the works of Christine de Pizan, the ›Dit de la rose‹ (*chascun devisoit, / Ou d'amours qui s'en avisoit / Ou de demandes gracieuses*). ›Dit de la rose‹, l. 73–75: »everyone was chatting / about love if they wanted / or about graceful requests«) or the ›Debat de deux amans‹ which recounts a debate around a *demande d'amour* (*Parlons d'amours un pou, et, sans arreste, / D'entre nous .iii. de devisier s'apreste / Son bon avis chacun, et s'amour preste / Plus joye ou mains / Aux vrays amans*. ›Debat‹, l. 357–361: »Let's talk about love for a while, and / Let all of us three give their opinion / on whether love brings more joy or more pain / To good lovers«).
- <sup>7</sup> On the concept of ›complicity‹ (*connivence* in French) within literature, see Bayle, Bombart and Garnier-Matbez 2015. For examples of ›complicit literatures‹ (*littératures de connivence*), see *e.g.* Cayley 2006, Taylor 2007 and Armstrong 2012. This type of interactions and associations is very close to a ›buddy system‹.

- 8 Jean de Werchin is praised as a faithful lover in the ›Hospital d'amour‹ by Achille Caulier, the author of the ›Cruelle femme en amour‹ (see ›Le Cycle de La Belle Dame sans Mercy‹, p. 362–364).
- 9 For a contemporary condemnation of these socio-literary procedures towards women, see Christine de Pizan's ›Cité des dames‹, p. 500–502, and ›Duc des vrais amans‹, p. 332–352.

## Bibliography

### Manuscripts

Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms. 554: ›Debat du jeune et du vieux‹.

### Primary Sources

Alain Chartier, Baudet Herenc et Achille Caulier: *Le Cycle de La Belle Dame sans Mercy*, ed. and tr. David F. Hult and Joan E. MacRae, Paris, 2003.

Christine de Pizan: *La Città delle dame* [La Cité des dames], ed. Earl Jeffrey Richards, tr. Patrizia Caraffi, Rome 2003.

Christine de Pizan: *Le Livre du Duc des vrais amants*, ed. Dominique Demartini and Didier Lechat, Paris 2013.

Chronique de Mathieu d'Escouchy, ed. Gaston du Fresne de Beaucourt, 3 vol., Paris 1863–1864.

La Cour amoureuse dite de Charles VI, ed. Carla Bozzolo/Hélène Loyau. 4 t. in 3 vol., Paris 1982–2018.

Le manuscrit original de l'›Histoire de Gaston IV, comte de Foix‹ par Guillaume Leseur, additions et corrections à l'édition de cette chronique par Henri Courteault. *Annuaire-Bulletin de la Société de l'histoire de France* 43/2 (1906), p. 180–212.

Le Livre des fais du bon messire Jehan le Maingre, dit Bouciquaut, mareschal de France et gouverneur de Jennes, ed. Denis Lalande, Genève 1985 (Textes littéraires français 331).

Le Songe de la barge de Jean de Werchin, sénéchal de Hainaut (XVe s.); les ballades échangées entre Guillebert de Lannoy et Jean de Werchin; la correspondance de Jean de Werchin, ed. Joan Grenier-Winther, Montréal 1996 (Inédita et Rara 12).

Les cent ballades, poème du XIV<sup>e</sup> siècle composé par Jean le Seneschal avec la collaboration de Philippe d'Artois, comte d'Eu, de Boucicaut le jeune et de Jean de Crésecque, ed. Gaston Raynaud, Paris 1905.

- Les Demandes d'amour, ed. Margaret Felberg-Levitt, Montréal 1995 (Inedita & Rara 10).
- Les poésies complètes de Jean de Garencières, ed. Young Abernathy Neal, Paris 1952–1953.
- Mémoires d'Olivier de La Marche, maître d'hôtel et capitaine des gardes de Charles le Téméraire, ed. Henri Beaune and J. d'Arbaumont, 4 vol., Paris 1883–1888.
- Poems of Cupid, God of Love: Christine de Pizan's 'Epistre au dieu d'amours' and 'Dit de la Rose'; Thomas Hoccleve's 'The Letter of Cupid', ed. and tr. Thelma S. Fenster and Mary Carpenter Erler, Leiden/New York 1990.
- Ritter, Eugène: Poésies des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles publiées d'après le manuscrit de la bibliothèque de Genève, in: Bulletin de l'Institut national genevois 23 (1880), p. 411–479.
- The Love Debate Poems of Christine de Pizan: 'Le livre du debat de deux amans', 'Le livre des trois jugemens', 'Le livre du dit de Poissy', ed. Barbara K. Altmann, Gainesville 1998.

## Secondary Sources

- Armstrong, Adrian: The Virtuoso Circle. Competition, Collaboration and Complexity in Late Medieval French Poetry, Tempe, AZ 2012.
- Bayle, Ariane/Bombart, Mathilde/Garnier-Matthez, Isabelle: La connivence, une notion opératoire pour l'analyse littéraire, in: L'âge de la connivence: lire entre les mots à l'époque moderne, Cahiers du GADGES 13 (2015), p. 5–36.
- Cayley, Emma: Debate and Dialogue. Alain Chartier in his Cultural Context, Oxford 2006.
- Kahneman, Daniel/Slovic, Paul/Tversky, Amos: Judgment Under Uncertainty. Heuristics and Biases, Cambridge 1982.
- Kahneman, Daniel: Thinking, Fast and Slow, New York 2011.
- Latour, Bruno: Reassembling the Social – An Introduction to Actor-Network-Theory, Oxford 2005.
- Lefèvre, Sylvie: Antoine de la Sale. La Fabrique de l'œuvre et de l'écrivain, Genève 2006.
- Lefèvre, Sylvie: Emprise chevaleresque et projet romanesque: entre réalité et fiction. À propos de Jean de Saintré, in: Régnier-Bohler, Danielle (eds.): Le Romanesque aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, Pessac 2009, p. 213–226 ([online](#)).
- Mühlethaler, Jean-Claude: Jeux de pistes: reflets d'auteurs dans le manuscrit français 19139: Charles d'Orléans, Alain Chartier, Jean de Garencières... et les autres, in: Cahiers de recherches médiévales et humanistes 36 (2018), p. 257–278 ([online](#)).

- Nadot, Sébastien: *Le Spectacle des joutes. Sport et courtoisie à la fin du Moyen Âge*, Rennes 2012.
- Paravicini, Werner: Jean de Werchin, sénéchal de Hainaut, chevalier errant, in: Gauvard, Claude/Autrand, Françoise/Moeglin, Jean-Marie (eds.): *Saint-Denis et la royauté: Études offertes à Bernard Guenée*, Paris 1999, p. 125–144.
- Piaget, Arthur: ›Le Songe de la Barge‹ de Jean de Werchin, sénéchal de Hainaut, in: *Romania* 149 (1909), p. 71–110.
- Piaget, Arthur: Ballades de Guillebert de Lannoy et de Jean de Werchin, in: *Romania* 154–144 (1910), p. 324–368.
- Schnerb, Bertrand: Rois d'armes, hérauts et poursuivants à la cour de Bourgogne sous Philippe le Hardi et Jean sans Peur (1363–1419), in: *Revue du Nord* 366, 367/3–4 (2006), p. 527–557.
- Simonneau, Henri : Le héraut bourguignon et la guerre à la fin du Moyen Âge, in: *Revue du Nord* 402/4 (2013), p. 915–944.
- Stanesco, Michel: *Jeux d'errance du chevalier médiéval. Aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen Âge flamboyant*, Leiden/New York 1988.
- Taylor, Jane H. M.: *The Making of Poetry. Late-Medieval French Poetic Anthologies*, Turnhout 2007.

**Author's address:**

Sarah Delale  
Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis  
2 Rue de la Liberté  
93200 Saint-Denis, France  
E-Mail: [sarah.delale@univ-paris8.fr](mailto:sarah.delale@univ-paris8.fr)