



**ENTENDRE DES VOIX
RECEPTION ET PERCEPTION DANS DEUX LAIS BRETONS
MOYEN-ANGLAIS (*LAY LE FREINE, SIR ORFEO*) ET LE
FRANKLIN'S TALE DE CHAUCER**

MARTINE YVERNAULT

Université de Limoges

Fragment introductif fort conventionnel, le tout début de *Sir Orfeo* (intégralement repris dans *Le Freine*) souligne pourtant la complexité, l'originalité et la richesse d'une approche centrée sur la / les voix :

We redeth oft and findeth y-write,
And this clerkes wele it wite,
Layes that ben in harping
Ben y-founde of ferli thing...(1-4) [LASKAYA & SALISBURY]

Ces quatre vers rendent immédiatement présent et visible le texte mais l'expérience optique d'une possible lecture ne renvoie pas nécessairement à un texte écrit que l'on déchiffrerait. Sa communication orale, sa sonorité voire sa musicalité—en tant qu'harmonie de sons ou maîtrise prosodique—sont parties prenantes de sa vocalité et de sa perception ainsi que le suggère le terme « harping ». Ces vers font aussi référence à la voix intérieure de chacun qui fait naître l'interprétation et l'évocation synesthésique individuelle d'images sensibles, visuelles et sonores, parfois même olfactives et tactiles suscitées par la voix du poète.

Ces quatre vers, si attendus au début d'un poème médiéval, ouvrent une composition que l'auditoire est habitué à recevoir, avec la discipline habilement guidée par la *captatio benevolentiae*. On connaît la célèbre iconographie montrant Chaucer, debout à son pupitre, un objet inattendu pour un poète [COLEMAN : 103], en train de lire ses textes devant un aréopage aristocratique assis à ses pieds, dans une posture d'accueil de réception courtoise [THOMAS : 116-117]. Et, s'il fallait marquer davantage cette posture d'accueil docile du texte, le poète ponctuait toute sa composition par une formule semblable à celle qui ouvre *Sir Degaré* : « Lysteneth, lordinges, gente and fre... ». La formule récurrente capte les sens et l'attention, met en éveil les réflexes mnémoniques d'auditeurs qui peut-être resteront à distance, peut-être se laisseront prendre par la magie du texte, son ambiguïté, sa transparence ou, au contraire, sa nature

équivoque liée à la pluralité des voix qui résonnent dans le texte lu, entendu, dialogué...

Ces conventions poétiques et rhétoriques mettent en évidence bien plus que la lyrique traditionnelle. Recevoir et percevoir un texte est une expérience complexe, qui va bien au-delà de la littérature médiévale, et qui traduit tout un processus analytique, presque alchimique, prouvant l'interaction subtile entre le sens et les sens ou, pour reprendre la conclusion de Rudolf Arnheim, dans son ouvrage *La pensée visuelle* :

Je suggérerais que, si la pensée est à même d'utiliser le matériau perceptuel, c'est uniquement grâce à la perception, qui rassemble des types de choses, à savoir des concepts ; et qu'à l'inverse, l'esprit n'a d'aliment que dans la mesure où il emmagasine le matériau recueilli par les sens. [ARNHEIM : 10]

Plus simplement, pour revenir à la création poétique, on citera les « Correspondances » de Baudelaire traduisant la vibration des sens sollicités par les images perçues et s'unissant à elles dans une relation d'osmose : « Comme de longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté, / Les parfums, les couleurs et les sons se répondent ». On se tromperait donc si l'on pensait que tout est fait, que la perception est acquise dès l'instant où le poète énonce « lysteneth lordinges... » : un texte, surtout un texte médiéval lu à haute voix, est une réalité vivante naissant de ce qui est entendu, sous-entendu, voire mal entendu, ouvrant ainsi le champ interprétatif au sens, au contresens, à l'extension...

Si le début d'*Orfeo* rend, d'une certaine façon visible et présent le texte, il n'exclut en aucune manière les sens invisibles ou absents, ne serait-ce que parce que *Sir Orfeo* est l'histoire de la perte et de la quête d'Heurodis ou parce que le texte n'a d'existence qu'à travers la voix qui le porte. Au moyen-âge, dans la mystique, la voix célèbre la Création divine telle que l'affirme le Prologue de l'Évangile de saint Jean : « Au commencement le Verbe était et le Verbe était avec Dieu et le Verbe était Dieu ». C'est par la voix humaine que l'aède, le barde, le poète, expriment leur pouvoir terrestre de création—« subcréation », selon Tolkien.

Le texte était aussi une réalité vocale impliquée par les structures sociales et politiques. Pendant longtemps, tout au long de l'ère anglo-saxonne, l'habitat concerna la vie communautaire dans des hameaux épars non loin des

forteresses féodales où les chefs anglo-saxons rassemblaient dans de vastes salles—les « halls »—leur cour la domesticité et tous ceux envers lesquels ils avaient un devoir de protection et d'hospitalité. Tel est le contexte d'un poème vieil-anglais bien connu, *Deor*, datant probablement de la fin du IX^e siècle et préservé dans le *Livre d'Exeter*. Le poète évoque avec nostalgie le temps où il était un poète de cour au service d'un seigneur généreux, jusqu'à ce qu'il tombe en disgrâce et soit remplacé par un autre poète chantant la gloire du seigneur devant toute la cour rassemblée.

L'évolution de l'habitat, l'apparition de la classe marchande et l'essor des villes favorisèrent l'émergence de la vie privée et l'individualisation d'activités telles que la lecture, individualisation accentuée plus tard par l'invention de l'imprimerie. Et, contrairement à l'idée reçue, la lecture était, en Angleterre, assez largement répandue. Derek Brewer a ainsi montré que, vers 1500, plus de la moitié de la population anglaise savait lire et l'écriture suivit la même évolution comme le prouvent les collections épistolaires connues, dont celle de la famille Paston [BREWER 1990 : 23]. Le texte est ainsi non seulement l'expression d'un désir de lecture individuelle mais il reflète des préoccupations politiques inhérentes au développement de cette pratique : d'un côté, la langue anglaise unifiant la nation et renforçant l'autorité du monarque sur celle-ci de l'autre, la prise de conscience de la sécularisation et de la diversification des textes dont la diffusion élargie est moins contrôlable et commence à s'inscrire dans des contingences commerciales. De la même façon, les genres qui avaient été réservés à l'aristocratie tels que les « romances » continuent, dans l'Angleterre de la fin du XIV^e siècle, d'être produits mais ils s'adressent davantage au monde des marchands [WALLACE : 637].

De tels changements se lisent dans la vaste fresque des *Contes de Canterbury*, en réalité composée des premiers portraits individuels en forme d'*ekphrasis*, même s'il ne s'agit pas encore des miniatures renaissantes. Chaucer peint encore, presque comme un rappel de la tapisserie de Bayeux, un vaste défilé—un tout narratif, un récit-cadre—où chaque partie du tout, chaque narrateur, est autant valorisé que l'ensemble du pèlerinage selon le principe de l'un et du tout, « wholeness » et « oneness », rappelé par Derek Brewer [BREWER 2001]. La même incertitude caractérise la voix, celle des autorités ou des poètes du continent dont on s'inspire ou les voix sonores d'individualités marquées comme celle du meunier de Chaucer dont la bouche impressionnante en dit long sur le contenu et la puissance (« His mouth as greet was as a greet forneys ») [*Riverside Chaucer* : 32], une gueule dévorante évoquant le péché de nourriture associé à la luxure [LE GOFF &

TRUONG : 146]. Parfois les voix sont assourdissantes comme dans *Le Parlement des oiseaux* de Chaucer, où les oiseaux de basse-cour, le monde des marchands et des marchés en réalité, finissent par imposer leur voix couvrant ainsi les voix aristocratiques des aigles. Mais cette incertitude que l'on perçoit dans les voix tantôt policées tantôt cacophoniques, tantôt communautaires, tantôt privées, ne fait que mettre en valeur la fonction du parler, le rôle du discours observé comme dans les sermons, l'attrait du texte lu à voix haute, pour tous, ensemble même si la lecture individuelle est aussi possible. C'est bien cette fonction sociale de la voix poétique que souligne Paul Zumthor :

La voix poétique assume la fonction cohésive et stabilisante sans laquelle le groupe social ne pourrait survivre [...]. Les voix quotidiennes dispersent les paroles dans le lit du temps, y émettent le réel ; la voix poétique les rassemble en un instant unique—celui de la performance—, aussitôt évanoui qu'elle se tait : du moins se produisit-il cette merveille d'une fugitive mais totale présence. [ZUMTHOR 1987 : 155]

La voix poétique met au jour maints paradoxes : elle fait revivre, re-présente les instants du passé ; elle anime d'autres sens que l'ouïe, donne à voir des images que seul le regard intérieur peut percevoir, une invisibilité si visible que—rappelle Zumthor—« les chanteurs de geste » furent souvent des aveugles portant un répertoire nommé « romances de ciegos » [ZUMTHOR 1987 : 63]. Et, comme dans les lais bretons, le texte n'est pas seulement un récit raconté mais aussi une réalité musicale.

Le lai breton peut se définir comme une forme de court roman transmis par la souche celtique de la Grande-Bretagne dont les thèmes sont souvent l'amour et le surnaturel [*Riverside Chaucer* : 14]. Les lais comportent en général peu de personnages et peu de noms [BLISS : 9]. Michel Zink précise la définition en rappelant que le lai peut être autant une composition versifiée qu'une composition musicale [ZINK : 147-148 ; 274-275]. Et bien qu'énigmatique à bien des égards, le *Conte du Franklin*, dans le *Prologue*, donne une définition très explicite du lai qui met fort bien en relation la voix, la musicalité, et l'objectif sensible de ces compositions :

Thise olde gentil Britouns in hir dayes
Of diverse adventures maden layes,
Rimeyed in hir firste Briton tonge ;
Whiche layes with hir instrumentez they songe,
Or elles reddden hem for hir plesaunce... [37-41]

Ce sont ces aspects de perception et de réception, mettant souvent en évidence d'autres sens que l'ouïe, qui intéressent ici. On se penchera essentiellement sur la voix, les voix, ce qu'elles signifient et leur influence sur le texte, sur sa texture sonore, sur la formation d'images à partir des mots, sans jamais se laisser contraindre par une définition unique.

1. Le poète tisserand des voix

Les textes du moyen-âge montrent la « mouvance » de l'expression. Que devons-nous entendre par « mouvance » ? Paul Zumthor nous dit que :

[...] au-delà de son temps d'audition, l'œuvre se propage, à la fois dans la durée et dans l'espace. Non seulement par suite des déplacements du texte (circulation des manuscrits ou des récitants) et du passage à la postérité ; mais, plus profondément, par suite d'une mobilité essentielle du texte médiéval. [ZUMTHOR 2000 : 91]

Mais la notion de mouvance concerne aussi toutes les variantes successives entre les différentes versions d'un même texte. La mouvance peut encore s'appliquer aux références au passé antique, mythique qui ramène dans l'histoire glorieuse et donne un cadre de légitimité historique ou politique au texte dont le contenu est cependant ancré dans la légende ou le féerique. La matière de Bretagne, arthurienne, la mythologie grecque et latine adaptée (par exemple, Winchester aurait eu pour nom Thrace) aboutissent à des télescopes temporels et spatiaux qui font s'entremêler les voix des poètes médiévaux et des autorités, des sources, plus ou moins lointaines auxquelles on emprunte, que l'on translate. Ovide inspire ainsi *Sir Orfeo*, et *Launfal* puise dans le *Lanval* de Marie de France.

L'auteur ou l'adaptateur du poème est souvent anonyme, un passeur de texte mais, vers la fin du XIV^e siècle, les auteurs revendiquent leurs œuvres, insèrent leur nom comme Chaucer le fait dans *The House of Fame*. De la même façon, Thomas Chestre, annonçant le *faciebat* des artistes renaissants, assume la paternité d'un lai dont, en réalité, il s'inspire ; et il conclut sur une prière conventionnelle, sans réelle utilité impliquée par la matière folklorique et féerique de *Launfal*. Il convient enfin de tenir compte de la circulation des voix autoriales qui circulèrent dans l'Europe médiévale avec parfois des décalages notables. Ainsi les romans anglais furent plus tardifs que les romans français, c'est-à-dire que cette matière littéraire s'adressant à l'origine à un public courtois, au fur et à mesure de l'évolution économique

et sociale, en vint à être prisée par la petite bourgeoisie et les marchands qui prospéraient [BOITANI: 36-38]. C'est ainsi que le roman finissant devint parfois source de parodie joyeuse d'un genre, comme dans le *Sir Thopas* de Chaucer, que *Sir Tristrem* fut plus une œuvre d'art avec ses strophes en « pendeloque », assez loin en définitive des valeurs spirituelles louées par Chrétien de Troyes.

Outre ces voix qui ciblent sources, autorités, auteurs anonymes ou nommés, les lais mettent en évidence la voix en tant que réalité corporelle, souvent plus aisée à cerner cependant—d'où la richesse de cette problématique—et tout l'art poétique du conteur, narrateur, ventriloque des personnages, consiste à tisser toutes ces voix qui donnent une existence sensible au texte.

Le *Conte du Franklin*—qui se veut lai breton tout en édulcorant les composants du genre—est une parfaite illustration des assemblages vocaux destinés à souligner les accords, désaccords, l'équivoque, la polyphonie d'un texte qui ne serait pourtant dit que par une seule voix. Rappelons enfin que le Franklin, comme tous les autres conteurs pèlerins, s'est engagé, solennellement, à respecter un contrat de narration liant tous les participants et assorti d'une récompense ; ce contrat restitue bien évidemment la réalité historique du concours littéraire—le « puy »—qui opposait essentiellement des marchands dans des joutes vocales.

Le contrat, au sens purement légal, fonde tout le *Conte du Franklin*, saupoudrant plus que les empruntant les éléments classiques du lai : l'amour et le merveilleux. Pour préciser les choses, il s'agit de l'amour conjugal scellé par la parole contractuelle des époux, et le merveilleux—la disparition des rochers—se résout grâce au phénomène naturel de la marée et à l'intervention d'un soi-disant magicien qui sait simplement lire le cycle lunaire et en déduire la marée. Lui aussi entend appliquer à la lettre le contrat qui rémunère un service, ni plus ni moins. La parole est donc surtout la forme orale spéculaire d'un écrit juridique liant les personnages, Dorigen, Arveragus, Aurelius, et le magicien. Le conte revisite, renégocie le triangle courtois dont le rapport amoureux est subsumé sous une relation conjugale où certes entrent l'honneur et la vertu, mais qui est davantage de nature légale, et sans doute bien ainsi compris du monde des marchands, classe à laquelle le Franklin, riche propriétaire terrien, appartient.

Outre cette parole, dont le singulier traduit le serment, s'opposent d'autres paroles, plurielles et fécondes pour l'approche herméneutique de ce qui, plus qu'un lai, est un conte, partie d'un récit-cadre, structuré selon un itinéraire géographique, selon une palette narrative aux genres variés,

mettant à profit une vaste compagnie bavarde, esquissant des portraits sociaux apparemment stables mais, en réalité, affectés et retouchés par l'acte narratif. D'un côté, les portraits composant une fresque visuelle, un ensemble pictural saisi globalement dans le *Prologue général* ; de l'autre, une pluralité de prologues et de contes qui fragmentent la fresque en multiples facettes dramatiques moins visuelles que sonores, animées par des voix qui donnent chair et mouvement aux portraits initiaux.

Le *Conte du Franklin* est précédé d'un prologue en deux parties, et l'édition de Spearing donne également le portrait du Franklin dans le *Prologue général*. Ce portrait d'un opulent propriétaire est intéressant dans la mesure où Chaucer centre sa description sur un aspect particulier de l'oralité, le bien manger, le bien boire, et la parole aisée puisque le Franklin participe aux sessions de justice, aux parlements locaux ; on apprend aussi qu'il fut shérif. Un homme habitué à la parole publique administrative donc.

Mais qui parle ici ? Harry Bailey l'aubergiste qui décide d'accompagner le pèlerinage et fixe les termes du contrat narratif ? Chaucer qui, outre son talent de poète, exerça aussi des fonctions diplomatiques et administratives dans les cercles princiers où il évoluait depuis l'âge de quatorze ans, lorsqu'il devint page dans la maison de la comtesse d'Ulster, belle-fille du roi Edouard III ? L'incertitude est avantageuse car elle montre l'ambiguïté de la voix narrative qui fait du texte un empilement de locuteurs (le conteur, Chaucer, l'aubergiste), une construction polyphonique inscrite dans un ensemble plus vaste encore de voix, celles des autres pèlerins, celles de tous les représentants des statuts, métiers, confréries dont chaque conteur est un échantillon et un porte-parole. Ce tissage dense et à dessein ambigu, mouvant, rend compte d'une réalité sociale où la parole, à la fin du XIV^e siècle, descend des pinacles princiers et se répand dans les communautés, dans les rues des villes, sur les marchés. La voix se fait aussi entendre dans les adresses et les suppliques destinées aux autorités politiques dont la compétence n'est pas toujours évidente, comme dans le cas de Richard II [WINDEATT]. Chaucer lui-même, dans sa *Retraction*, s'adresse au public afin de négocier la réception de ses œuvres. La voix est ainsi polyphonique, polychrome, chaque « couleur » de conte renvoyant à un genre distinct comme le roman philosophique du *Knight's Tale* ou le fabliau grotesque dit par le meunier braillard.

Le prologue du conte lui-même est divisé en deux : une partie explicative annonçant l'intention du Franklin de dire un lai à la manière des « nobles ancêtres bretons » et s'excusant d'être un poète amateur : « I am a burel

man », « Have me excused of my rude speche », « I lerned nevere rhetorik », excuse qui est, en l'occurrence, un exemple type d'adresse polie censée ménager la réception du conte et s'attirer les bonnes grâces de l'auditoire (« But if yow list, my tale shul ye heere »).

Le reste du prologue est sans doute plus parlant pour notre sujet. Il permet de comprendre que le Franklin interrompt, avec courtoisie et diplomatie, le conte de l'écuyer fondé sur la matière orientale, l'enchantement, une voix portant la magie des mille et une nuits qui n'opère plus autant dans un monde de commerce en plein essor économique. Le prologue clôt et ouvre ainsi les contes mais ce sas narratif montre surtout la présence physique des narrateurs qui se congratulent, s'impatientent, parfois expriment par la voix le désir d'en venir aux mains. La voix traduit donc les genres, les tonalités mais aussi les émotions changeantes des conteurs, et la vivacité de la parole circulant de l'un à l'autre comme le fil conducteur de la trame narrative.

Revenons, pour terminer, sur la bouche et l'appétit du Franklin. On comprend, bien sûr, qu'il est bon orateur public mais pourquoi vanter son goût pour la bonne chère dans le *Prologue général* ?

On le dit fils d'Epicure, tenant table ouverte, couverte de mets abondants et variés—bref une description rappelant le *Mesnagier de Paris* ou évoquant les réserves du pays de Cocagne. Décrire l'abondance et la variété des menus est en réalité une façon de faire allusion au passage du temps, aux célébrations religieuses ou festives où festoyer, consommer des viandes, est suivi du jeûne privilégiant les poissons. Une alternance qui s'exprime en littérature dans les débats opposant Carnaval et Carême et, à travers eux, la chair, le corps bien vivant, surtout à la sortie de l'hiver, et la conscience du *memento mori* qui prêche l'abstinence, la mesure et la méditation spirituelle au détriment de la « gueule » gourmande et loquace. On trouve de nombreux exemples de cette littérature et de cette esthétique édifiante où le plaisir, parce qu'il est pointé du doigt est, d'une certaine façon, recommandé à mi-voix : *El Libro de buen amor*, composé vers 1350 en Espagne, le poème français du XIII^e siècle *La Bataille de Caresme et de Charnage*, ou le célèbre tableau de Pieter Brueghel le Vieux, bien plus tardif que nos lais bretons, *Le Combat de Carnaval et de Carême* de 1559.

Ces temporalités renvoient enfin aux voix médiévales avec leurs dissonances mais aussi leur réalité communautaire et la conscience que le parcours terrestre et le parcours spirituel, indissociables, sont en miroir : « The city is man's home. For the medieval poet, the confrontation accompanies the

journey from an earthly starting point to a heavenly goal » [JONASSEN : 117]. La voix du Franklin porte ainsi non seulement son conte mais aussi des valeurs liées autant à l'ordre et au respect des lois et contrats qu'à l'exubérance et au désordre (ce que l'on appelle « misrule ») suggéré par des nourritures excessives qui accompagnent le temps carnavalesque et célèbrent le corps, comme le démontre Bakhtine dans ses études sur l'œuvre de Rabelais. Ces ventre rebondis, ou ascétiques dans d'autres contes, incitent à penser Chaucer en ventriloque de son texte, s'exprimant par la bouche du Franklin et pondérant l'ordre et le désordre, le contrat et ses possibles ruptures, bien à l'image du parcours de son récit-cadre partant de l'auberge et censé aboutir à la cathédrale [JONASSEN : 116].

Les modulations et tessitures de la voix concernent ainsi autant les registres, les genres, que la partition médiévale entre la culture savante et la culture populaire qui ne s'exprime pas forcément en termes d'exclusion. Le Franklin en est un bon exemple : il prévient qu'il est un « burel man », que sa rhétorique est quelque peu rugueuse mais il se coule malgré tout dans les principes poétiques du lai. *Le Freine*, en revanche, tout en se pliant aux critères du genre, s'éloigne de la sonorité vocale ou musicale du *Franklin* ou de *Sir Orfeo* et semble privilégier l'effacement.

2. L'éloquence du silence

Composé au tout début du XIV^e siècle, le lai *Le Freine*, emprunté à Marie de France, est une méditation sur la patience, la vertu et l'amour récompensé dans le monde des humains. L'amour, dans les lais, peut prendre diverses formes : le bonheur au pays des fées (*Launfal*), l'amour courtois revisitant le mythe (*Sir Orfeo*), le mariage et ses règles (*The Franklin's Tale*). *Le Freine* oppose la complexité d'une intrigue, avec des rebondissements et des effets de doubles, renforcée par la symbolique des objets, à la simplicité de *Freine* accentuée par son indifférence à la matérialité des objets [HARF-LANCNER : introduction à sa traduction des *Lais* de Marie de France, 19].

Le texte met également en œuvre des notions qui nourrissent la pensée médiévale philosophique et séculière, telles que la consolation renvoyant au texte bien connu de Boèce ou aux réflexions de Tertullien sur la patience. Mais, dans la littérature médiévale, le type même de la patience se trouve dans la dixième et dernière nouvelle de la dixième journée du *Décameron* de Boccace. Cette nouvelle conte l'histoire du Marquis de Saluces qui, après avoir épousé la pauvre et vertueuse Griselda, soumet ses qualités à de terribles épreuves, allant jusqu'à prétendre avoir tué ses enfants, puis la chassant de leur demeure. Chaucer reprend l'histoire dans son *Conte de*

l'Universitaire célébrant les vertus de la patiente Grisildis qui contraste radicalement avec les quelques femmes présentées dans les *Contes*—si l'on fait exception de Dorigen, par exemple—davantage filles d'Eve que sœurs de Marie.

Le Freine est intéressant dans la mesure où le lai emprunte au conte de fées des objets qui n'ont pas vraiment de pouvoir magique voire talismanique, mais qui structurent la progression de l'intrigue en contribuant à la démarche heuristique, les révélations inévitables se faisant, comme toujours dans le conte de fées, à retardement. Et, d'une certaine façon, le retardement de la révélation valorise davantage encore la vertu de patience et, par la conclusion morale du lai, en souligne le but édifiant qui n'est cependant pas récurrent dans ce genre. La présence de ces objets, leur fonction et leurs tribulations, assurent cependant un ancrage tangible dans la typologie des contes de fées [PROPP : 88-89], officialisent l'indispensable reconnaissance—*anagnorisis*—qui fait passer le féerique au second plan pour n'en conserver que l'utilité didactique pour l'humain ainsi que Bruno Bettelheim l'a bien montré dans *Psychanalyse des contes de fées*.

Les objets, apparemment inanimés ainsi que le poète le rappelle, renforcent enfin le paradoxe au cœur du lai *Le Freine* : l'histoire est faite pour être racontée, voire dramatisée, mais son sens le plus profond réside dans sa valorisation du contraire, c'est-à-dire le silence et l'effacement. Dans *Le Freine*, le sens n'est ainsi pas dévoilé par la voix qui est associée à la fausse rumeur, à la médisance. Il se trouve dans l'effacement, en réalité source de révélation et de devenir, exprimé par l'éloignement—motif de conte de fée et de comédie—, le choix de la cachette du couvent, lieu de la clôture et du vœu de silence, le secret qui entoure la naissance et la séparation des deux petites filles. L'éloignement de l'enfant signifie son effacement tout en, subtilement ou inconsciemment, suggérant une autre naissance possible car l'étoffe brodée, de même que l'arbre creux (comme dans *Orfeo*, comme dans les *Métamorphoses* d'Ovide), sont peau et ventre protecteurs, promesses de survie.

Les objets, eux, sont essentiels en ce sens qu'ils se limitent à deux (l'étoffe brodée et l'anneau d'or) mais ils font converger tous les signifiés : l'étoffe est un véritable texte car, brodée de surcroît, elle rejoint tous les épisodes décrivant tissage et filage dans les mythes et les légendes qui sont « symboliques du devenir » [DURAND : 369] ; l'anneau d'or trahit (ou traduit) l'appartenance, l'union, le cercle brisé par l'éloignement mais qui sera un jour reformé par la reconnaissance. Si la mauvaise mère cherche à réparer

ses calomnies (« do penance », 114), le choix de ces deux objets dit en réalité son désir que l'enfant soit bien accueillie comme un être de noble famille, et qu'elle puisse un jour la retrouver. L'étoffe est ainsi un texte palimpseste, un récit dans la broderie, silencieux mais éloquent, parlant malgré lui, parlant pour l'œil ; l'anneau d'or est un vestige, au sens noble du terme, une archive, un *omphalos* qui rattache toujours à la mère, d'autant qu'il est attaché par un lien de soie à l'enfant. Cet anneau et l'attache de soie font partie du lai, sont puisés dans la réserve typologique des contes et ils disent une vérité universelle : l'impossibilité de défaire le lien vital transposé en un lien de soie mais pas exprimé en mots. Que l'enfant soit abritée dans un arbre reflète la même chose à travers la symbolique de la racine, le devenir infini des branches liées à la vie et à la généalogie. On ne doit pas percevoir ces éléments comme de simples objets mais comme des objets au sens phénoménologique, comme ce que Walter Benjamin nomme « l'aura », le lien unissant les êtres aux choses non pas pour leur matérialité mais pour les domaines spirituels et symboliques auxquels les choses permettent d'accéder. En ce sens, certains lieux, comme les forêts, sont ceux où les humains peuvent le mieux se concevoir puisqu'ils sont notre « préhistoire » (toujours Walter Benjamin) [HARRISON : 260-264]. Le choix du nom de baptême, « Frain », confirme cette confusion entre préhistoire naturelle (souvent expression de la présence du divin, comme chez Alain de Lille) et histoire humaine autant que la fonction performative du nom [BLISS : 15]. Le nom « Frain » est très signifiant car, rappelant que le frêne ne porte pas de fruits, il souligne l'abnégation totale de Freine dont on n'entend jamais la voix, qui accepte d'être renvoyée par Guron et donne à sa sœur les « archives » de sa naissance (gémellaire) afin que son mariage soit plus beau. La fin du lai restaure l'ordre, et la gémellité est dupliquée par le double mariage, celui de Freine et celui de Coudrier, plus que deux sœurs, deux arbres qui semblent finalement greffés l'un à l'autre par les dons abandonnés ou restitués. Le lai est ici plus suggestif et symbolique et la visibilité de ses descriptions doit mener au contraire, à l'invisible qui se lit dans la trame de l'étoffe, au silence de Freine qui jamais ne parle, jamais ne pleure alors que les larmes d'Eurydice sont les seuls « mots » transparents et silencieux aussi qui lui restent lorsqu'elle rencontre Orphée.

3. Dire le lai, jouer une partition poétique

Parmi tous les lais proposés, *Sir Orfeo* est peut-être le texte le plus utile pour nourrir une réflexion sur la voix poétique, sa musicalité et sa réception par tous les sens de chaque auditeur. La légende d'Orphée—à la fois une méditation sur la perte et la création—est très connue. L'histoire grecque

d'Orphée qui inspira Virgile et Ovide insiste sur la mort d'Eurydice et sur l'échec de son retour des Enfers ; le lai moyen-anglais diffère sur ce point car Eurydice est bien ramenée d'un autre monde, davantage l'Aes Side celtique, et la fin du lai se calque sur la conclusion des contes de fées (« Now King Orfeo newe coround is, / And his quen, Dame Heurodis, / And lived long afterward », 593-595), merveilleux qui, en réalité, renforce le thème de la restauration politique et sociale. En revanche, le voyage d'Orphée aux Enfers et son retournement funeste se trouvent dans les sources primitives anciennes, notamment dans Ovide.

Musique, musicalité, voix poétique, même à travers l'autre thème central (la perte, sous diverses formes) sont la matière et la modalité d'expression dans *Sir Orfeo* qui continuera de fasciner, bien au-delà du moyen-âge, artistes, musiciens, notamment Gluck. Orphée, dont le nom se retrouve dans le terme « orphéon » lié au chant choral, était fils du roi Œagre (peut-être, en réalité, du dieu Apollon) et de Calliope, l'une des neuf muses, muse de la poésie. De sa mère Orphée tenait sans doute ce don de charmer par sa lyre les oiseaux, les bêtes sauvages, les arbres et les rochers, jusqu'aux ombres du séjour des morts. C'est en charmant Cerbère par sa musique qu'Orphée parvint à rejoindre Eurydice, morte de la morsure d'un serpent, dans le séjour des ombres. Mais il la perdit une seconde fois pour n'avoir pu résister à la tentation de la contempler en se retournant vers elle à la sortie des Enfers. Orphée erra et dépérit, et son corps déchiré fut enseveli en divers endroits tandis que sa lyre glissait au fil de l'eau [MURRAY : 234-235]. Etrange destin que celui d'Orphée lacéré à mort par les Ménades et dont la bouche impuissante à calmer la monstruosité poussa le dernier souffle [VIRGILE : XI, 3], une fin qui, selon Gilbert Durand, contraste la bouche créatrice et la « gueule terrible, sadique et dévastatrice » qui nourrit l'imaginaire de la littérature fantastique et des contes [DURAND : 90-1].

Le lien entre la lyre et le monde du bien est évoqué dès le début du lai (35-38) qui découpe l'espace en deux territoires distincts : l'autre monde où Heurodis va être emportée—la mort—et le royaume d'Orphée dont l'art musical évoque le Paradis, l'espace même de l'harmonie et de la félicité infinie, renforcée par la vision du mai médiéval traditionnel occultant la mort de la nature, et qui est agrémenté par le chant des oiseaux (68). L'harmonie ainsi suggérée par les références musicales est cependant contredite par la description du rêve d'Heurodis dans le verger, avec ses discordances, ses évocations de cris et de griffures [BURROW : 401]—la création contredite par la destruction, le chant s'opposant au cri défini comme une forme de folie (79-82) ; c'est bien cette dichotomie dans les

sonorités qui délimite la frontière entre l'ordre politique, l'harmonie des êtres et la déchirure ici imagée par la destruction de la beauté d'Heurodis. *Sir Orfeo* repose ainsi sur les deux polarités du bonheur, du bien, de l'harmonie et de la souffrance, de la destruction que le monde des ombres introduit chez les vivants [CARTLIDGE : 225]. Le chant du harpiste, les cris d'Heurodis montrent, d'une manière spéculaire, deux mondes antinomiques et des êtres antithétiques : Orphée le roi musicien, le printemps terrestre qui déploie la vision d'une sorte de Paradis ; le roi des ombres, à la tête de cent chevaliers et cent demoiselles montant des chevaux blancs, la couleur du deuil au moyen-âge, une nature printanière mais ambiguë car elle est liée à la féerie maléfique et à l'enfermement éternel. *Sir Orfeo* est ainsi construit comme un texte sonore opposant les harmonies musicales de la harpe au dérèglement, à la perte du langage humain (221-222), à l'exil et au silence recherchés dans la forêt. Le texte est également fondé sur des jeux d'échos, d'un point de vue structurel (la cour d'Orphée et le séjour des ombres), et au sens propre puisqu'aux cris de douleur d'Heurodis répondent les cris, pleurs et lamentations d'Orphée (195-222). On note également des répétitions en forme de refrain lancinant, comme la supplique d'Orphée à Heurodis (113 *et seq.*) et la supplique de la cour à Orphée (223-225).

Dès lors, bien que versifié, *Sir Orfeo* devient un autre texte dont le sens—ciblant la perte—est moins restitué par les mots que par trois réalités qui se détachent dans la forêt : l'arbre écrivain de la harpe ; la harpe jouée dans les bois ; le silence et la mort du langage. Inversant son statut royal, Orphée quitte sa cour en suggérant toutes les images médiévales du dépouillement : l'ermite, l'errant aux pieds nus, le pèlerin dont le bourdon de marche est remplacé ici par la harpe, le mort social inhumé dans l'humus de la forêt (243-244). La forêt est le lieu par excellence où se déroulent les épreuves chevaleresques ou pas. C'est un lieu de passage, un lieu lié à l'amnésie aussi, à l'oubli, au dépouillement et à l'ambivalence marquée puisque la forêt associe le sauvage et le retour vers des valeurs simples et primitives [SAUNDERS : 93], souvent écho de la Genèse.

Dans *Sir Orfeo*, c'est en fait l'arbre creux qui à la fois miniaturise et valorise la forêt ; il en est la synecdoque. Mais l'arbre est plus que cela encore, même si deux vers octosyllabiques, faisant rimer « gle » / réconfort et « tre » / l'arbre, ne semblent qu'informatifs : « his harp, whereon was al his gle, / He hidde in an holwe tre » (267-268). Pourtant cette description de l'arbre cachette est extraordinaire, un texte écrit dans l'écorce qui se déploie pour qui scrute le sens, et parle davantage qu'un long discours. La harpe et l'arbre commencent et terminent les vers comme pour mieux embrasser le texte et le

réconfort apporté par la voix lyrique, seul bien restant à Orphée, ce don dont il ne peut se détacher, qui fait corps avec lui. L'arbre est creux comme l'arbre qui recueille la petite Freine, creux comme un écrin, creux comme un ventre protecteur dans le monde sauvage de la forêt. Tenant ainsi dans son écorce utérine la harpe du roi (figure mimétique du roi David harpiste et psalmiste), l'arbre—dont la mythologie raconte qu'il était charmé par la lyre d'Orphée comme les rochers et les rivières—est son jumeau naturel, un compagnon spéculaire, un arbre de vie qui s'oppose à l'arbre greffé (« ympe-tre ») servant de frontière entre le royaume de vivants et celui des morts. Et le creux est plus qu'une cachette pratique, c'est aussi symboliquement une peau-écorce plus vivante que l'humus où Orphée dort d'un sommeil mortifère, une bouche de bois qui recueille l'instrument identifiant Orphée, une chambre d'écho portant la musique qui enveloppe la forêt entière (« Into alle the wode the soun gan schille », 272). La harpe représente ainsi non seulement un leitmotiv dans le lai, mais le chant écrit par Orphée sur les cordes a, dans le poème, la même valeur que les notes dites « tenues » sur une partition et dont la résonance peut se prolonger presque indéfiniment. La harpe est ici une voix primitive qui ramène aux temps bibliques, lorsque le langage n'existait pas, avant Babel, avant le Déluge, avant chutes et châtements divins, et que la création jaillissait du souffle et du Verbe. L'exil n'est, d'une certaine façon, pas totalement négatif mais un retour (autre thème prégnant dans *Sir Orfeo*) vers des temps bienheureux pour l'esprit consolé [LASKAYA : 52-54, note des vers 269-280].

La harpe est enfin la voix qui chante la perte et l'absence puisqu'elle s'oppose au silence qui sépare Orphée d'Eurydice lorsqu'il la découvre au milieu d'une chasse menée par le roi des ombres. Echo intertextuel du *Livre de la Duchesse* de Chaucer, où le Chevalier noir cherche en vain le souvenir de Blanche dans la forêt, la chasse bruyante et visible dans *Orfeo* n'est en fait que la contrepartie surnaturelle de la chasse dans le monde terrestre : le monde des ombres vient chasser sur les terres des vivants. Mais la chasse n'est peut-être qu'une illusion, qu'une agitation imaginée par Orphée, qu'il entend dans son cœur, sans échange de paroles, les larmes d'Eurydice signifiant la perte de tout, de la vie, de la voix, de la vue puisque l'apparition d'Eurydice s'éloigne dans une peine indicible.

Mais le texte moyen-anglais modifie le mythe puisque Orphée ramène Eurydice. L'altération du mythe permet cependant de valoriser d'autres aspects du texte anglais, notamment la vocalité du poème. Ainsi le chant qu'Orphée propose au roi des ombres charme même le monde des morts et, gagnant le pacte passé avec le roi, Orphée ressuscite Eurydice par le pouvoir

de sa seule voix. Enfin tout le texte est construit non seulement sur la musique d'Orphée, mais aussi sur une mise en abyme sonore valorisant échos, spécularités et antithèses, ainsi que la résonance polyphonique de voix multiples : le retour d'Orphée à sa cour, qui le reconnaît à son chant, n'est pas sans rappeler le retour d'Ulysse à Ithaque trahi par sa cicatrice ; les voix s'imbriquent les unes dans les autres : la voix d'Orphée, la voix du mendiant qui fait la chronique synoptique des événements durant l'exil du roi, le poète lui-même qui annonçait, au tout début du texte, son programme narratif. L'emboîtement des voix déploie le temps et l'espace, entraîne autant dans l'histoire mythique que dans l'Angleterre médiévale, à Winchester, destination ultime d'un Orphée diachronique et à l'apparence presque épique rappelant le retour d'Ulysse.

Le poète s'embarrasse-t-il de cette disparité qui contraste un retour presque homérique et le dénuement, rappel de l'histoire de Job (on dit qu'Orphée vécut plus de dix ans dans la sauvagerie sylvestre) ? La réponse est peut-être à chercher dans la finalité du lai lui-même qui célèbre l'art, non seulement celui du talentueux harpiste dont Tristan est un autre exemple, mais aussi l'art poétique en général, capable de combler tous les sens, d'évoquer, de susciter, de ressusciter ou, selon les termes d'Horace dans son *Art poétique* : *ut pictura poesis erit*.

La poésie, l'art de faire apparaître des images par le verbe, est un enchantement sans danger qui s'oppose à la menace que représente le contenu soi-disant enchanté et enchanteur de bien des lais décrivant l'incursion ambiguë de la féerie dans le monde terrestre, que l'on qualifierait de réel s'il n'était pas si littéraire. Le monde féérique est séduisant, il séjourne dans des demeures étincelantes et cristallines, mais là s'arrête l'attrait trompeur car ce monde est bien souvent synonyme de danger pour la structure sociale, comme le montrent les références au viol dans *Degaré* ou la vision terrible du monde des ombres dans *Orfeo* (387-404), rivalisant avec l'Enfer de la *Divine Comédie* et que seul le chant d'Orphée vient provisoirement adoucir [FLETCHER : 2000]. Il est cependant plus délicat d'affirmer avec certitude ce que traduit cette vision négative de l'enchantement : présence de la mort dans la proche périphérie de la vie quotidienne ? Transition vers une ère pré-capitaliste où l'enchantement et le merveilleux sont éclipsés par davantage de mécanisation rationnelle [LIGHTSEY : 2001] ? Méfiance à l'égard de ce qui peut saper les fondements de l'ordre social et politique ?

La problématique de la voix est un sujet particulièrement complexe dans les

textes du moyen-âge qui entremêlent une multiplicité de locuteurs et dans lesquels l'anonymat, l'errance, le silence, sont aussi des formes d'éloquence pertinente.

Cette confusion des voix est-elle médiévale comme le remarque Paul Zumthor : « Ce qui rend le poète présent dans le poème, c'est un élan initial, une pulsion transformatrice affectant le texte entier. Toute origine s'efface : la voix s'étouffe dans le texte qu'elle compose, avec lequel elle *compose*... » [ZUMTHOR 1975 : 167]. La confusion ne rend-elle pas compte de la polyphonie de tout texte autant que du sens de l'oralité médiévale et de son instrument indispensable : la mémorisation qui permet, à partir de la perception de façonner des images dans l'imaginaire [CARRUTHERS : 16-17] et dont les techniques mnémoniques fondent l'enseignement du moyen-âge ?

Enfin la voix, ainsi que le montre *Sir Orfeo*, peut être musique, une idée centrale de la pensée médiévale qui distingue, tout en les unissant, diverses formes et les sens révélés de la musique, notamment la musique du monde (*musica mundana*), l'harmonie que les êtres portent en eux, la musique instrumentale [BASCHET : 283-288]. Et Boèce, auteur d'un traité de musique, se plaît dans la *Consolation de la Philosophie* [BOECE : 146-7] à raconter l'histoire d'Orphée, celui qui avait le don musical, qui pouvait aller vers la « lumière céleste » mais perdit ce qu'il avait de plus précieux, c'est-à-dire ce que l'on perd « en regardant en dessous de soi ».

Bibliographie

Sources primaires

BOCCACE. *Décameron*. Traduction nouvelle, introduction et notes sous la direction de Christian Bec. Paris : Librairie Générale Française, 1994.

BOECE. *Consolation de la Philosophie*. Préface de Marc Fumaroli, traduit du latin par Colette Lazam. Paris : Rivages, 1989.

CHAUCER. *The Franklin's Prologue and Tale*. Ed. A.C. Spearing. Cambridge: University Press, 2007.

MARIE DE FRANCE. *Lais*. Traduits, présentés et annotés par Laurence Harf-Lancner, texte édité par Karl Warnke. Paris : Librairie Générale Française, 1990.

OVIDE. *Les Métamorphoses*. Texte établi et traduit par Georges Lafaye. Livres VI-X. Paris : Les Belles Lettres, 1995.

_____. *Les Métamorphoses*. Texte établi et traduit par Georges Lafaye. Livres XI-XV. Paris : Les Belles Lettres, 1991.

The Middle English Breton Lays. Ed. Anne LASKAYA & Eve SALISBURY. TEAMS, Middle English Texts Series. Kalamazoo: Western Michigan University,

2001.

The Riverside Chaucer. Ed. Larry D. Benson. Oxford: University Press, 1989.

Sources secondaires

ARNHEIM, Rudolf. *La Pensée visuelle*. Paris : Flammarion, 1976.

BASCHET, Jérôme. *L'Iconographie médiévale*. Paris : Gallimard, 2008.

BETTELHEIM, Bruno. *Psychanalyse des contes de fées*. Paris : Laffont, 1976.

BLISS, Jane. *Naming & Namelessness in Medieval Romance*. Cambridge : D.S. Brewer, 2008.

BOITANI, Piero. *English Medieval Narrative in the 13th & 14th Centuries*. Cambridge: University Press, 1986.

BREWER, Derek. 'The Social Context of Medieval English Literature'. *The New Pelican Guide to English Literature*. Ed. Boris Ford. 1. *Medieval Literature*. Harmondsworth: Penguin Books, 1990 : 15-40.

_____. 'From the Many to the One. Prologue and Epilogue in *The Canterbury Tales*'. *Prologues et Épilogues dans la littérature anglaise du moyen-âge*. Leo Carruthers & Adrian Papahagi (dir.) Paris : AMAES, 2001 : 55-72.

BURROW, J.A. *Gestures and Looks in Medieval Narrative*. Cambridge: University Press, 2002.

CARRUTHERS, Mary. *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge: University Press, 1990.

CARLIDGE, Neil. 'Sir Orfeo in the Otherworld: Courting Chaos?'. Washington University in St Louis, *Studies in the Age of Chaucer* 26 (2004) : 195-226.

COLEMAN, Joyce. 'Where Chaucer Got his Pulpit: Audiences and Intervisuality in the *Troilus and Criseyde*'. Washington University in St Louis, *Studies in the Age of Chaucer* 32 (2010) : 103-128.

DURAND, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod, 1992.

FLETCHER, Alan J. 'Sir Orfeo and the Flight from the Enchanters'. Rutgers: The State University of New Jersey, *Studies in the Age of Chaucer* 22 (2000) : 141-177.

HARRISON, Robert. *Forêts : Essai sur l'imaginaire occidental*. Paris : Flammarion, 1992.

JONASSEN, Frederick B. 'Carnival Food Imagery in Chaucer's Description of the Franklin'. Columbus: The Ohio State University, *Studies in the Age of Chaucer* 16 (1994) : 99-117.

LE GOFF, Jacques & TRUONG, Nicolas. *Une Histoire du corps au moyen-âge*. Paris : Liana Levi, 2003.

LIGHTSEY, Scott. 'Chaucer's Secular Marvels and the Medieval Economy of Wonder'. The University of Notre Dame Press, *Studies in the Age of Chaucer*

23 (2001) : 289-316.

MURRAY, Alexander S. *Who's Who in Mythology : Classic Guide to the Ancient World*. London: Bracken Books, 1988.

PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris : Seuil, 1970.

SAUNDERS, Corinne. *The Forest of Medieval Romance*. Cambridge: D.S. Brewer, 1993.

THOMAS, Marcel. *The Golden Age : Manuscript Painting at the Time of Jean, Duc de Berry*. London: Chatto & Windus, 1979.

ZINK, Michel. *Littérature française du moyen-âge*. Paris : PUF, 1992.

ZUMTHOR, Paul. *Langue. Texte. Enigme*. Paris : Seuil, 1975.

_____. *La Lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*. Paris : Seuil, 1987.

_____. *Essai de Poétique médiévale*. Paris : Seuil, 2000.

WALLACE, David (ed.) *The Cambridge History of Literature*. Cambridge: University Press, 2002.

WINDEATT, Barry. 'Plea and Petition in Chaucer'. *Chaucer in Context : A Golden Age of English Poetry*. Ed. Gerald Morgan. Berne: Peter Lang, 2012 : 189-215.