



HAL
open science

Le livre du rêve, le rêve du livre. Réflexions sur l'écriture du rêve dans le Livre de la Duchesse de Chaucer

Martine Yvernault

► **To cite this version:**

Martine Yvernault. Le livre du rêve, le rêve du livre. Réflexions sur l'écriture du rêve dans le Livre de la Duchesse de Chaucer. L'articulation langue-littérature dans les textes médiévaux anglais 2, Jun 1999, Nancy, France. pp.175-192. hal-00943866

HAL Id: hal-00943866

<https://unilim.hal.science/hal-00943866v1>

Submitted on 21 Aug 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Martine Gamaury
 Université de Limoges

Le Livre du Rêve, le Rêve du Livre
Réflexions sur l'écriture du rêve
 dans *Le Livre de la Duchesse de Chaucer*¹ (1368)

Les réflexions que nous proposons dans cette communication sont centrées sur le narrateur / rêveur / auteur. Ces réflexions découlent d'une série d'interrogations portant sur sa personnalité, voire son statut, en prenant en compte les diverses formes d'expression identifiables dans le poème : discours oral, descriptions, le livre lu, le livre qu'il projette d'écrire et qui est déjà inscrit / écrit en lui lorsqu'il vit l'expérience onirique. Nous tenterons donc de démontrer comment s'effectue le passage de la sphère du rêve (impressions oniriques), à l'écriture du rêve (expression).

Il s'agit là d'une tentative de démonstration. En effet maints aspects du texte ébranlent les certitudes. Le narrateur, Seys et Alcyone, le Chevalier Noir, tous ces personnages sont en proie à des tourments liés à des pertes dont les motifs sont divers et parfois flous. Nous devons, dans ce propos liminaire, envisager plusieurs questions servant de fondement à la démonstration.

— Y a-t-il par exemple un changement notable dans le comportement du rêveur entre le début et la fin du texte, après qu'il a conversé avec le Chevalier Noir ?

1. Toutes les oeuvres de Chaucer citées sont tirées de Larry D. Benson (ed.), *The Riverside Chaucer*, Oxford University Press, 1989.

Cette question ouvre la réflexion sur une perspective plus large englobant différents locuteurs : Chaucer, le narrateur, le rêveur.² L'ambiguïté d'ailleurs ne se limite pas à la recherche identitaire du locuteur. Que dire en effet du comportement presque protéiforme du narrateur ? A l'image du père de Pearl, il se montre tour à tour astucieux confesseur, guide, poète inspiré alors que le début du poème brossait le portrait d'un homme abruti et hébété par l'insomnie, laissant aussi, pendant sa lecture du Livre de Seys et Alcyone filtrer des remarques teintées de naïveté, d'humour.³

— Autre interrogation. Le récit de l'expérience, sous ses diverses formes (réflexion, dialogue, écriture du livre) intervient-il notablement dans la représentation du narrateur que nous pouvons suggérer ? Le narrateur, entité si *unreliable*, ne permet-il pas de tracer un portrait et de visualiser une expérience humaine bien cadrée par le temps de la narration et bien délimitée par l'espace du rêve, puis du texte ?

— Enfin, remarquons que la plupart des textes de Chaucer rapportant des *love visions* s'achèvent de la même (conventionnelle) façon.

Thys ys so queynt a sweven
That I wol, be processe of tyme,
Fonde to put this sweven in ryme.
As I kan best, and that anoon.

Book of the Duchess (1330-33).

-
2. On se reportera sur ce point à l'article de Bertrand H. Bronson, « The Book of The Duchess Re-opened », in : E. Wagenknecht (ed.), *Modern Essays in Criticism*, Oxford University Press, 1959, p. 272. Bronson cite l'analyse de Kittredge (*Chaucer and his Poetry*, Cambridge, 1915, pp. 48-51, 51-52). Pour Kittredge, on ne peut confondre le rêveur et Chaucer : « He is a purely imaginary figure to whom certain purely imaginary things happen, in a purely imaginary dream. He is as much a part of the fiction [...] as the Merchant, or the Pardoner or the Host is a part of the fiction in the Canterbury Tales. »
3. Ce traitement ambigu s'inscrit dans une manière très conventionnelle. Cf. l'article de Bronson, cité ci-dessus, p. 273.

L'écriture du rêve

And with the shoutyng, whan the song was do
 That foules maden at here flyght away,
 I wok, and othere bokes tok me to,
 To reede upon, and yit I rede alwey.
 I hope, ywis, to rede so som day
 That I shal mete som thyng for to fare
 The bet, and thus to rede I nyl nat spare.

The Parliament of Fowls (693-99)

The Legend of Good Women (This tale is seyed for this conclusioun, 2723) et *The House of Fame*, se terminent de manière abrupte, voire totalement inachevée. Tous ces poèmes donnent une fin qui pour certains critiques s'apparente plutôt à une non-fin (« non-ending »), parfois affinée et retouchée par d'autres, Caxton par exemple.

Bien qu'elle présente ces imperfections (conclusion peu concluante ou par trop convenue, avec la dédicace obligée), la fin des *Love Visions* doit cependant retenir l'attention. La conclusion, en particulier dans *Le Livre de la Duchesse*, propose de mettre par écrit le rêve qui vient d'être vécu et rapporté (en fait nous lisons à la fois le récit et son expression écrite, récit oral et texte se superposent pour le lecteur). La référence ultime au livre projeté correspond évidemment à une fin inévitable. Mais n'est-ce là qu'une convention dans la mesure où précisément, tout en reposant sur maintes figures conventionnelles, le texte constitue une réalité émotionnelle, intellectuelle et matérielle permettant l'expression et la survie de l'expérience onirique ?

Toutes ces interrogations posées, notre propos se limitera à une réflexion sur l'expression dans *Le Livre de la Duchesse* et sur le livre, prétexte, texte réceptacle de mots, réalité matérielle en creux où viennent se loger les sens. Ainsi perçu, le livre n'est plus un simple support matériel recueillant un texte : il devient une problématique à part entière.

L'ouverture du livre

« In the *Book of the Duchess* we have the poem framed in a dream... »⁴ Rien de laconique et de réducteur dans ce jugement de C. S. Lewis. Bien au contraire, il met en pleine lumière l'enchâssement de l'expérience dans un texte tout en soulignant la réversibilité : le rêve contient le texte tout autant que le texte contient le rêve. Le terme *bok* apparaît à de nombreuses reprises, l'occurrence la plus flagrante étant dans le titre lui-même. Le rêveur lit un livre pour combler le vide du sommeil ; il écrira un livre sur l'expérience...

Le début du texte se caractérise par le vide, le néant, les termes de privation, de dépouillement (*I have gret wonder, be this lyght, / How that I lyve... I have felynge in nothyng*). Le rêveur insiste sur l'absence de marque : plus de délimitation diurne ou nocturne, plus de repos, plus de sommeil, plus d'impressions ou de réactions. Tout semble suspendu et oblitéré dans le négatif. Le début est pathétique, énigmatique aussi car le lecteur se demande comment dans cet état de frustration, d'effacement, de vide, le rêveur va l'entraîner dans un récit. Le paradoxe s'exprime dans la distorsion entre le titre prometteur d'une production (*Le Livre de la Duchesse*) et l'état d'impuissance, de paralysie du rêveur :

For I have felynge in nothyng,
But as yt were a mased thyng (11-12).

Impression d'abrutissement, de désespoir dans un texte qui propose un rêve mais qui contient cependant tous les stigmates du cauchemar (*Suche fantasies ben in myn hede*, 28). Le terme *fantasies*, référence à l'image incohérente, finira pourtant par s'effacer pour laisser l'espace à l'image signifiante du rêve. On remarque enfin la négation de la parole, de l'expression, de l'explication :

Myselven can not telle why. (34)

4. C. S. Lewis, *The Allegory of Love*, Oxford University Press, 1988, p. 167.

L'écriture du rêve

L'absence de justification raisonnée, le blocage de l'oral constituent cependant une charnière dans l'expérience qui soudain bascule vers le positif. Le rêveur perçoit peut-être le positif qu'il peut tirer du négatif en recherchant le secours du texte écrit sous la forme du livre remède à l'insomnie : tuer le temps en abolissant le vide du malaise.

Comment se présente le livre, le terme « présente » ayant naturellement toutes les qualités d'une introduction, d'une transition, d'une irruption dans le présent de l'acte de lecture, passerelle thérapeutique entre le malaise évoqué et l'écriture à venir au réveil ? Aux vers 47 à 49, nous lisons :

And bad con reche me a book,
A romaunce, and he it me tok
To rede and drive the night away.

Puis au vers 52 :

And in this bok were written fables.

Le livre présenté au rêveur appelle une suite de remarques, de perspectives qui montrent que la réflexion tarie par l'insomnie est bien revivifiée.

Le livre est ouvert, et le rêveur entre dans le texte comme par les battants d'une porte.

De plus, le livre correspond à un lien, à un support porté, apporté par un serviteur. Détail anecdotique ? Certes non, car ainsi porté par un autre, le livre signifie translation, c'est-à-dire glissement vers sa lecture, puis le sommeil, puis le rêve, puis de nouveau glissement à rebours vers le monde conscient. Le serviteur qui porte ainsi le livre comme un lutrin vivant annonce aussi le rôle joué par l'autre (Seys pour Alcyone, Alcyone la femme évoquant la perte de Seys par rapport à la perte racontée par le Chevalier Noir, le lien unissant le Chevalier et le rêveur, le rôle de celui-ci pour l'homme en noir...)

Ce livre est un réceptacle (*in this bok*) dans lequel on entre progressivement. Le texte s'oppose radicalement au début du poème

centré sur un seul personnage dévoré par le vide. Le livre, au contraire, foisonne de personnages, tout y est pluralité (52-60).

Enfin, le livre possède un aspect métamorphique, magique : *to rede and drive the night away*. Là encore, confession anodine pourtant lourde de sens. Il s'agit en effet de créer l'illusion de la vie, de la lumière dans une nuit sans sommeil. Concevoir ainsi la lecture nocturne, de manière positive, suggère le « creux » fertile des mots comblant le vide initial. Ce livre ouvert est comme un rideau tiré sur un écran de projection où l'ombre s'estompe au profit de la lumière (*drive away*). Le lexique dessine ce creux dans lequel le rêveur s'enfonce progressivement : *a book* (47), *this bok* (52), *The tale* (62), autant de marches signifiées par les pages tournées dans un processus de pénétration qui n'a cependant rien de commun avec l'impression d'engloutissement initial. L'auteur (quel qu'il soit) opère une manipulation manuelle et conceptuelle du livre : nous sommes témoins d'une anamorphose et d'une métamorphose d'un objet dont le texte imprimé se transforme dans le rêve subséquent en une analyse, une expérience à terme reformulée, remise en mots écrits dans un autre livre. En quelque sorte le livre porté par le serviteur comme un remède administré avant le coucher est un fragment imprimé, une écriture dont s'imprègne le lecteur / rêveur, qu'il s'approprie.

Ainsi avant de lui-même passer à l'acte d'écriture, le rêveur est investi d'un statut multiforme : lecteur, auditeur, narrateur... Il semble qu'il y ait là un cheminement obligé, un déploiement de statuts nécessaire à l'écriture. Il n'existe pas de lecteur isolé, confiné dans son travail de déchiffrage. Par l'acte même de la lecture, le lecteur devient à son tour en quelque sorte auteur, professionnel ou amateur, la lecture se fondant sur ce que Paul Ricoeur nomme « l'interaction » :

[...] la phénoménologie de l'acte de lecture, pour donner toute son ampleur au thème de l'interaction, a besoin d'un lecteur en chair et en os, qui, en effectuant le rôle du lecteur préstructuré dans et par le texte, le transforme. [...]

L'écriture du rêve

En revanche, en tant que le lecteur incorpore — consciemment ou inconsciemment, peu importe — les enseignements de ses lectures à sa vision du monde, afin d'en augmenter la lisibilité préalable, la lecture est pour lui autre chose qu'un *lieu* où il s'arrête ; elle est un *milieu* qu'il traverse.⁵

Mais avant tout, le narrateur du *Livre de la Duchesse* est lecteur, lecteur du livre rapportant l'histoire de Seys et Alcyone, texte servant de prétexte au rêve. Etre lecteur ne confère cependant pas un statut subalterne, l'oeil du lecteur donne du relief à la page car la lecture représente déjà un acte de création, qui, d'une certaine manière réifie la pensée, la rend présente, lui donne consistance :

La lecture donne au livre l'existence abrupte que la statue « semble » tenir du ciseau seul : cet isolement qui la dérobe aux regards qui la voient, cet écart hautain, cette sagesse orpheline, qui congédie aussi bien le sculpteur que le regard qui voudrait la sculpter encore. Le livre a en quelque sorte besoin du lecteur pour devenir statue, besoin du lecteur pour s'affirmer chose sans auteur et aussi sans lecteur.⁶

Ainsi conçu, le texte rend compte d'un enchâssement de circonstances : il rêve de pouvoir dormir, il rêve de rêver, d'avoir enfin l'esprit fertile et actif ; il lit pour dormir, pour rêver, et au bout de la nuit pour enfin écrire. Attitude passionnée, mais aussi sage car, selon les historiens et les théoriciens du rêve, le désir formulé dans l'éveil, plus ou moins consciemment, trouve une réalisation dans le rêve.⁷

5. Paul Ricoeur, *Temps et Récit*, tome III, *Le Temps raconté*, Editions du Seuil, 1985, p. 311 et p. 328.

6. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1955, p. 255.

7. Pour l'exemple, on se reportera à l'étude de C. S. Lewis, *The Discarded Image*, Cambridge University Press, 1988, p. 23, il se réfère au *Songe de Scipion* (VI, X) dans lequel Scipion montre bien l'influence de la conversation le soir précédant son rêve. Mais on trouvera maints exemples chez les théoriciens et les psychanalystes connus.

La chute du livre — La chute dans le livre

Such a lust anoon me took
 To slepe that ryght upon my book
 Y fil aslepe, and therwith even
 Me mette so ynly swete a sweven. (273-276)

Pourquoi le rêveur insiste-t-il pour décrire le moment charnière, le passage pendant lequel il bascule du réel dans le sommeil, puis dans le rêve ? On remarque bien ce glissement mental, cette translation qui n'est pas ici, comme dans d'autres textes, accompagné d'un véritable déplacement au sens physique comme par exemple l'envol (*Pearl*). Cependant, il convient de souligner un parallélisme entre l'enfoncement dans le sommeil et le glissement, l'effacement du premier livre, l'histoire de Seys et d'Alcyone, que nous pourrions définir comme un livre prétexte. Il y a bien chute de ce premier livre, disparition, fermeture de la première histoire qui semble coulisser afin de permettre l'ouverture sur une autre histoire, une expérience présentant d'autres couples : le Chevalier Noir et la femme perdue [Blanche], le Chevalier et le rêveur, le rêveur / auteur et le futur lecteur. L'ouverture d'une autre histoire, l'ouverture d'un autre livre, dont l'écriture s'élançe dès le début du rêve, sont signifiées par la vision panoramique à l'entrée dans le rêve :

Me mette so ynly swete a sweven,
 So wonderful that never yit
 Y trowe no man had the wyt
 To konne wel my sweven rede. (276-279)

Ce qui frappe, c'est justement pour l'instant le vide prometteur, le foisonnement des images que le rêveur pressent (*so wonderful*), en quelque sorte un vaste panorama prêt à se charger d'images comme une page blanche prête à s'écrire. Le terme *wonderful* contraste avec la description de l'insomnie ; il suggère un nouveau bien-être, il signale qu'avant de créer son texte, le rêveur est dans le rêve, dans un espace créateur, formateur, source de thérapie, espace de

L'écriture du rêve

renouveau propre à réparer l'étiollement initial. Ce passage, Bachelard le définit comme « la nuit saine », ajoutant :

Débarassé des mondes lointains, des expériences télescopiques, rendu par la nuit intime et concentrée à une expérience primitive, l'homme, en son profond sommeil, retrouve l'espace charnel formateur. [...] Les rêves vont être augmentateurs. Rêve-t-on d'une dimension, elle va croître ; les dimensions enroulées vont se redresser. Au lieu de spirales, voici des flèches avec une pointe d'agressivité.⁸

L'espace vu, à la fois vide et merveilleux au début, s'anime ensuite. Le rêve prend corps essentiellement parce que la vision et le texte qui la décrit possèdent un véritable relief ; les images ne sont pas des surfaces plates, lisses mais des volumes. Dans le *Livre de la Duchesse*, nous retrouvons logiquement le leit-motiv des rêves. Le rêveur ne cesse de répéter qu'il voit, qu'il a vu, et que nous, lecteurs, devons voir. Mais ce texte insiste trop sur l'oreille pour que ce sens soit rangé dans le domaine des motifs convenus. Il s'agit bien là d'une expérience sonore, phonique, orale, dans laquelle la lecture s'est interrompue le temps du rêve pour laisser la place aux mots, aux sons, aux bruits, aux accents mélodieux. Quels exemples de cette perception le texte offre-t-il ?

L'histoire de Seys et Alcyone se termine sur la référence à l'ouïe :

But down on knees she sat anoon
And wepte that pittee was *to here*.⁹ (106-107)

Etrange sensation dans une lecture dont on ne lit plus les mots, on les entend, on entend les pleurs versés par Alcyone. Le livre contant l'histoire de Seys et Alcyone se ferme mais, comme un écho, les mots trouvent un prolongement, une reproduction par répercussion dans le rêve principal contenant la confidence / confession du

8. Gaston Bachelard, *Le Droit de rêver*, Presses Universitaires de France, 1993, p. 198-199.

9. C'est moi qui souligne.

Chevalier Noir. Ces paroles de chagrin font écho à la peine d'Alcyone mais elles sont, dans le texte, précédées par d'autres expressions sonores.

Ainsi le rêve s'ouvre avec des chants d'oiseaux :

Me thoghte thus : that hyt was May,
 And in the dawenyng I lay
 (Me mette thus) in my bed al naked
 And loked forth, for I was waked
 With smale foules a gret hep
 That had affrayed me out of my slep
 Thorgh noyse and swetnesse of her song. (291-297)

Sorte de partition musicale, prélude au texte écrit, le chant des oiseaux fait dans le sommeil une irruption paradoxale : le rêveur dort, mais les oiseaux vont l'éveiller paradoxalement, l'éveiller à la conscience onirique.

On entend aussi les appels du chasseur et de sa corne (345.6), signes de vie, d'activité. Toutes les notations relatives au mouvement dans le rêve, la chasse en particulier (*And I herde goynge bothe up and doun / Men, hors, houndes, and other thyng*, 348-9), soulignent progressivement l'oscillation entre le monde intérieur et le monde extérieur,¹⁰ oscillation proleptique de la rencontre du Chevalier Noir dans le rêve, de son tourment intérieur exprimé dans le dialogue, rappel aussi de l'alternance réel / irréel, réel / rêve dans les visions de Chaucer.

On entend encore des paroles, des discours sur la chasse (*Al men speken of huntyng*, 350). Foule, grouillement, foisonnement verbal préparant le lecteur au silence et à la solitude du Chevalier Noir.

Enfin, le texte est émaillé des répétitions du verbe *herde* (344, 354), motif lexical à la fois proleptique (entendre la confidence du Chevalier), et analeptique, renvoyant au début du *Livre de la*

10. Ce monde extérieur, la chasse, est aussi intérieur en fait puisqu'il est inscrit *dans* le rêve.

L'écriture du rêve

Duchesse : dans ce foisonnement sonore, dans cette confiance, le rêveur doit finalement se retrouver (*I have gret wonder, be this lyght, / How I lyve*, 1-2) pour pouvoir écrire. Etrange disposition d'esprit, mais pourtant logique que cet état hors du réel où pour voir il faut fermer les yeux, et pour entendre il faut s'enfourer en soi :

Tout rêveur solitaire sait qu'il entend autrement quand il ferme les yeux. Pour réfléchir, pour écouter la voix intérieure, pour écrire la phrase centrale, condensée, qui dit le « fond » de la pensée, qui n'a pas du pouce et des deux premiers doigts serré sur ses paupières, serré fortement ? Alors l'oreille sait que les yeux sont clos, elle sait que la responsabilité de l'être qui pense, qui écrit est en elle.¹¹

Tous ces sons, ces bruits, ces paroles et ces musiques donnent au rêve de vraies pulsations, une sorte d'épiderme sensible ; de même le rêveur retrouve une totale réceptivité et un sens de l'humour que n'entame pas le récit de l'homme en noir.¹²

Comment passe-t-on de la réception d'impressions sonores à l'observation, à la lecture du rêve, à son déchiffrage avant sa transposition écrite ? Après avoir suivi chasse et chasseurs, le rêveur se concentre sur la nature.

En filigrane, le rêve décrit une perception sensible, subjective, émotionnelle de la nature. On y retrouve (vers 410-12), convention oblige, le parallèle bien connu entre l'âme humaine et l'âme de la nature, les variations des saisons et les variations émotionnelles. Nature image, reflet, miroir, champ de projections sensibles où l'homme peut se lire.

11. Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, 1972, p. 166.

12. Voir l'article de Bertrand H. Bronson, pp. 280-281 : « He does not lose his sense of humor nor his lively awareness : for example, his remarks on the heavenly singing of the birds on his chamber-roof — they didn't just open their mouths and pretend to be singing ! Each one of them, without considering the cost to his throat, really exerted himself to show his best and happiest art. »

De même que nous avons noté le relief apporté par les sons, nous pouvons ajouter une autre forme de relief, de dimension tenant à l'épaisseur, à la verticalité du contenu narratif qui contraste à première vue avec le plat, l'horizontalité de la page. La verticalité naît de la description appuyée de l'arbre, point de départ du parcours forestier qui aboutit à l'arbre au pied duquel est assis l'homme (*I was go walked fro my tree*, 387). Puis le rêveur évoque des arbres comme des piliers, formant voûte, lieu d'ombre (vers 423 et suivants), sorte de temple vert, structure arborée, plantée de manière précise, étudiée, et semblable à un sanctuaire. Lieu d'ombre, envahi par le mystère immanent se résumant enfin à un arbre, un seul, un chêne géant (*An ook, an huge tree*, 447) près duquel est assis l'homme. La forêt signale une autre étape dans la chute, une autre plongée dans un autre espace intérieur, celui de l'histoire du Chevalier Noir et du rêveur. Cette histoire est moins « anecdotique » que celle de Seys et Alcyone qui ne semble être qu'un prétexte. Nous sommes dans le vrai texte.

Le Livre du rêve

Such sorowe this lady to her tok
 That trewly I, that made this book,
 Had such pittee and such rowthe
 To rede hir sorwe that, by my trowthe,
 I ferde the worse al the morwe
 After to thenken on hir sorwe. (95-100)

Nous sommes dans le vrai texte dans la mesure où l'écriture du rêve commence véritablement au moment de la rencontre avec le Chevalier. Cette rencontre amorce l'écriture du livre. Pourtant le point de départ de l'écriture ne correspond pas à une limite franche. Les vers 95-100 cités méritent commentaire car ils laissent transparaître l'émotion du rêveur à la lecture du livre de Seys et Alcyone, le premier livre mentionné. Sa réaction est presque incontrôlée, spontanée et ces vers échappent à toute pensée poétique élaborée. Il s'agit d'une sorte de didascalie intérieure. De plus, ces

L'écriture du rêve

vers contiennent une mesure d'anachronisme. Même si le rêve est revécu par le récit et le poème écrit, l'expression *I, that made this book* sème quelque confusion : en effet, au début du poème il n'est pas en train d'écrire puisqu'il lit pour trouver le sommeil. Mais il ne faudrait pas considérer cette réflexion, *I, that made this book* comme un commentaire sur l'acte ponctuel d'écrire. Cette sorte de lapsus, d'anachronisme est cependant source d'enseignement : il n'existe pas de rupture entre la pensée, la lecture et l'écriture. Pour celui qui écrit, il n'y a pas de décalage temporel identifiable entre la vision (l'expérience), la lecture d'une expérience, son déchiffrement et son expression, c'est-à-dire son écriture. Le livre est déjà en lui, préexiste en quelque sorte ; le livre s'imprime intérieurement à la lecture / vision de l'expérience. De même, on ne repère pas de rupture entre l'expérience de l'autre et sa restitution écrite. Il faut, au contraire, procéder à l'appropriation de son expérience pour pouvoir la traduire. Dans les vers cités, les expressions *such pittee*, *such rowthe*, *I ferde the worse al the morwe* montrent bien ce processus d'imprégnation fait à la fois d'impression (impression émotionnelle et typographie intérieure aboutissant à l'écriture), et d'expression (besoin de dire l'émotion).

On trouvera dans le texte d'autres exemples de formulations qui, à première vue, semblent incongrues. Ainsi aucun livre ne reproduit de son perceptible, ce n'est que la voix du lecteur qui se superpose ou se substitue à la voix du protagoniste (Seys, Alcyone, Chevalier) ou même à sa propre voix de lecteur devenu écrivain, poète :

Loo, thus hyt was ; this was my sweven. (290)

Des vers comme celui-ci annonçant la relation du rêve ont une fonction de charnière dans le texte, une transition préparant l'oeil intérieur à voir ce qui a été vu et l'oreille à écouter les paroles échangées. Ainsi s'installe un phénomène d'écho, de correspondance entre les expériences vécues, lues et rapportées. Le livre sert de vecteur permettant cette correspondance, cette continuité :

· För thus moche dar I saye wel :
I had be dolven everydel

And ded, ryght thurgh defaute of slep,
 Yif I ne had red and take kep
 Of this take next before. (221-225)¹³

Entre les mots s'établissent des rapports qui sont de l'ordre de l'écho et du reflet. Le premier livre lu (Seys-Alcyone) sert de miroir d'expérience pour le Chevalier qui doit y lire la nécessité du deuil (*Bury my body*, 207), miroir aussi pour le rêveur qui en retire réflexion pour lui-même et matière pour le rêve ? Il est intéressant de noter ici le parallélisme entre *body* et *book*. Le corps de Seys « revient » pour, devant Alcyone, avérer sa mort. Le corps « exprime » (195-211). Le livre aussi transmet l'expérience. Tous deux sont des supports d'expression. L'image du corps réceptacle du sens signifié et transmis se retrouve à d'autres endroits. Alcyone refuse toute nourriture, elle veut savoir le sort de Seys :

Certes, I nil neve ete breed,
 I make avow to my fod here,
 But I mowe of my lord here ! (92-4)

Le récit s'apparente à un aliment qui vient nourrir le corps et le coeur. Il en va de même pour le rêveur qui ingère les récits lus et les textes ainsi « absorbés » revigorent le poète (*I had be dolven [...] Yif I ne had red [...]*) et permettent, par le biais de l'écriture de transformer les maux en mots. Le vers 231, *whan I had red thys tale wel*, souligne la complétude de l'acte de lecture (*wel*), lire le texte dans sa totalité, se l'approprier, le faire entrer en soi.

La lecture repose sur un ensemble d'étapes ressemblant à un voyage intérieur : la parole écrite (premier livre), le monde « sonore » et visuel du rêve, vision dans la vision lors de la rencontre avec le Chevalier Noir (*so at the laste / I was war of a man in black*, 445). Lire, entendre, voir, écrire. Souvenons-nous aussi que, dans le rêve, le poète se tient près d'un arbre et observe l'homme en noir ; il remarque les fûts des arbres tels des piliers, il voit l'homme assis au pied d'un chêne. Il semble qu'il y ait là plus qu'un motif

13. C'est moi qui souligne.

L'écriture du rêve

topographique renvoyant à la nature telle qu'elle est décrite dans les rêves. Ce motif souligne une proximité presque charnelle des personnages et de leur histoire, contact presque épidermique entre l'homme et l'écorce qui rappelle l'étymologie du mot anglais *book*, lié à *beech*, le hêtre dont l'écorce servait pour écrire.¹⁴ De toute évidence, l'environnement forestier sert de refuge à l'échange entre l'homme et le rêveur, comme si l'histoire dite était déjà inscrite dans l'enveloppe d'un texte en gestation. Tout, dans le *Livre de la Duchesse* se fonde sur l'impression et l'imprégnation. Le rêveur se charge du chagrin d'Alcyone (96-100), plus loin il fait sien la peine de l'homme en noir (*Hyt dyde myn herte so moche woo*, 713). Constamment le thème de l'exploration revient : ouvrir le livre, le lire, sombrer dans le rêve, percer le récit du Chevalier Noir (*his owne thoght*, 504, *have more knowynge of hys thought*, 538), provoquer la confession et écouter en feignant l'ignorance (1139, 1143). Le rêveur est ainsi investi de multiples statuts, lecteur, thérapeute (548-557), confesseur, écrivain du rêve. C'est un voyageur qui traverse espace et temps fictifs. Le mur d'enceinte blanc du château où le Chevalier Noir revient enfin referme l'espace, comme une enveloppe devenant le linceul du rêve. De même, le temps onirique s'achève sur la terminaison d'un cycle (*twelve*) :

Ryght thus me mette, as I yow telle,
 That in the castell ther was a belle,
 As hyt hadde smyten houres twelve.
 Therwyh I awook myselve. (1321-1324)

On soutiendra que la cloche, son réel, ramène dans le temps réel (*I awook*) ; mais le texte donne pourtant des signes, des indicateurs attestant l'authenticité du fictif. Ainsi, le séjour du Chevalier Noir est décrit comme un lieu très proche (1317, *Which was from us but a lyte*), contiguïté très ambiguë marquant tout autant la limite géogra-

14. *Klein's Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language*, Elsevier Publishing Company, 1971, p. 88 : "[...] The connection between 'book' and 'beech' (compare German *Buch* "book", *Buche* "beech") is due to the Teutonic custom of writing runic letters on thin boards of beech".

phique que la frontière séparant le monde conscient du rêve. Bachelard souligne bien l'aspect ténu de cette limite :

A peine entrons-nous dans le sommeil que l'espace s'amortit et s'endort — s'endort un peu en avance sur nous-mêmes, perdant ses fibres et ses liens, perdant ses forces de structure, ses cohérences géométriques. L'espace où nous allons vivre nos heures nocturnes n'a plus de lointain.¹⁵

On ne doit pas non plus passer sous silence le lexique de la fin du texte, en particulier le verbe *telle* qui annonce ou plutôt se déforme pour donner *bell* — *Bell, telle*, deux termes ancrés l'un peut-être dans le fictif (la cloche du château de l'homme rencontré dans le rêve), l'autre dans le réel, dans le conscient (raconter le rêve). Mais cette déformation, cette rime pour l'oeil, n'est qu'apparente. Il n'y a pas dissociation mais union car *bell* est le dernier écho lointain d'une expérience « sonore » de mots, d'écoute, de sons, de voix transformés en écriture.

Enfin, l'ultime référence au livre prouve que l'homme a bien rêvé et qu'il est revenu au point de départ (dans son lit). Point de départ vraiment ? La question se pose. Les pages du livre sont chargées d'une autre impression. Les pages blanches du début à l'image des nuits blanches du poète se sont couvertes de l'histoire de Seys et Alcyone elle-même recouverte par le récit du rêve. Le livre, dans sa version définitive, est conçu comme un viatique, un support accompagnant le cheminement de la pensée consciente ou pas. Le *Livre de la Duchesse* propose de rêver d'un livre qui soustrait au tourment de l'insomnie. Mais le rêve engendré par la lecture aboutit à la création d'un livre sur le rêve dont les mots ne sont que les stigmates et les souvenirs rapportés du rêve, les pièces d'une reconstruction, d'une restructuration (*This was my sweven ; now hit ys doon*, 1334).¹⁶ Le poète est à la fois l'auteur et le bénéficiaire

15. Gaston Bachelard, *Le Droit de rêver*, p. 196.

16. Voir Gaston Bachelard, *Ibid.*, p. 195 : « Ces morceaux de rêve, ces fragments d'espace onirique, nous les juxtaposons après coup dans les cadres géométriques de l'espace clair. »

L'écriture du rêve

d'un texte conté par un autre, mais qu'il s'approprie, détourne car l'expression du tourment d'un autre vient, semble-t-il, combler et apaiser l'état de vide ressenti par le rêveur.¹⁷

Les interrogations posées en introduction demeurent, mais notre conception des « personnages » du texte se modifie. Le rêveur, paralysé et vidé de toute énergie, se met au service de l'autre et l'autre, à l'inverse, aide le rêveur dans sa mission d'écriture mais aussi dans sa vie personnelle. Cet échange n'est possible que si le poète suit un cheminement précis : lire, voir, entendre, écrire. Même si nous n'avons pas toujours de réponse aux interrogations liminaires, nous pouvons du moins apporter quelques éléments permettant de mieux cerner l'écriture du livre : « Le passage à l'écriture ne peut se faire sans l'acceptation de notre condition de mortel. »¹⁸ L'éveil montre un homme plus actif, plus affirmé, animé du désir d'écrire, détaché de son trouble oblitéré par le chagrin de l'homme en noir.

La fin des textes cède souvent à la convention consistant à adresser le poème. Mais n'y a-t-il pas là la marque d'un ultime travail d'écriture, arracher le texte de soi? Ce serait là l'étape finale d'une sorte d'autobiographie, texte dans lequel on se raconte tout en parlant des autres, et inversement ; texte qui procède à l'engendrement par les mots.¹⁹ On comprend alors à quel point il est

-
17. Nous touchons à un autre champ d'exploration qui envisagerait les processus de sublimation en poésie, et particulièrement dans le *Livre de la Duchesse* si l'on suit l'étude de David Aers (« *Chaucer's Book of the Duchess : An Art to Consume Art* », *Durham University Journal*, 69 (1976-77), p. 201 : « *The Book of the Duchess* [...] explores the way that poetry, perhaps all art, inevitably "beautifies" even the most harrowing experience, and in its search for rhetorical form [...] transforms anguish out of recognition ». On se reportera également à A.C. Spearing, *Readings in Medieval Poetry*, Cambridge University Press, 1989.
18. Nous citons Gabriel Saad, lors du colloque « L'Entre-deux-morts » tenu à l'Université de Limoges les 21 et 22 mai 1999.
19. Cf. Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 361 : « Celui qui rêve dort, mais celui qui rêve n'est déjà plus celui qui dort, ce n'est pas un autre, une autre personne, c'est le pressentiment de l'autre, ce qui ne peut plus dire moi, ce qui ne se reconnaît ni en soi ni en autrui. »

difficile de résoudre l'ambiguïté du livre, fiction ou vérité énoncée car, en fait, l'écriture donne une structure et une authenticité à des modes d'expression comme la vision dont la fiabilité peut être mise en doute. L'accent mis sur le réveil, le retour à la lumière, la référence au livre que le rêveur tient toujours (*I fond hyt in myn hond ful even*, 1329), à celui qu'il veut écrire, sont autant d'efforts pour donner de la vérité au contenu.²⁰

Enfin, l'exploration de la réalité du livre met en évidence, par contraste, la problématique du vide, du blanc, de la page blanche, de la nuit blanche, gouffres de l'inspiration que vient paradoxalement combler le creux « positif » — puisque réceptacle d'images — du rêve, du livre. Le livre correspond au creux créateur, à la « bouche d'ombre »²¹ qui semble décrire le monde extérieur mais qui ne fait que dire le monde intérieur.

20. Sur le passage du Temps, les lumières, voir J.A. Burrow, *The Ages of Man*, Oxford : Clarendon Press, p. 72.

21. La bouche d'ombre décrit un monde intérieur infini puisqu'il s'agit non pas du langage simplement humain mais de la voix qui révèle le Mystère, tous les mondes et toutes les réalités cachés dans les profondeurs de l'être. Elle est ainsi évoquée par Victor Hugo :

L'homme en songeant descend au gouffre universel.
 J'errais près du dolmen qui domine Rozel,
 A l'endroit où le cap se prolonge en presqu'île.
 Le spectre m'attendait ; l'être sombre et tranquille
 Me prit par les cheveux dans sa main qui grandit,
 M'emporta sur le haut du rocher, et me dit :
 [...]

« Crois-tu que la nature énorme balbutie,
 Et que Dieu se serait, dans son immensité,
 Donné pour tout plaisir, pendant l'éternité,
 D'entendre bégayer une sourde-muette ?
 Non, l'abîme est un prêtre et l'ombre est un poète ;
 Non, tout est une voix et tout est un parfum ;
 Tout dit dans l'infini quelque chose à quelqu'un ;
 Une pensée emplit le tumulte superbe. »

(Victor Hugo, *Les Contemplations*, Livre VI^e, « Au bord de l'infini » : « Ce que dit la bouche d'ombre », Pléiade, pp. 801-802.) Voir aussi Maurice Blanchot, p. 235 et le premier chapitre « Les Mythes du Monde Moderne » in : Mircea Eliade, *Mythes, Rêves et Mystères*, Gallimard, 1957.