



HAL
open science

Tel est vu qui croyait voir : marges, brèches et jeux optiques dans le "Conte du meunier" de Chaucer

Martine Yvernault

► **To cite this version:**

Martine Yvernault. Tel est vu qui croyait voir : marges, brèches et jeux optiques dans le "Conte du meunier" de Chaucer. Marges/Seuils, May 2002, Nancy, France. pp.209-224. hal-00943870

HAL Id: hal-00943870

<https://unilim.hal.science/hal-00943870>

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 Yvernault
 Université de Limoges

Tel est vu qui croyait voir :
Marges, brèches et jeux optiques
dans le « Conte du Meunier » de Chaucer¹

Le conte du Meunier suit le conte du Chevalier, plus exactement s'impose après lui et s'oppose à lui. Le premier conteur semble être le fleuron de tout le cortège de pèlerins en partance pour Cantorbéry, *a worthy man, he loved chivalrie, /trouthe and honour, freedom and curteisie* (GP 43 ; 45-46). Son conte est jugé noble (MT 3111). Le conte du Meunier, quant à lui, s'avère dès le début fort ambigu. Après le conte du Chevalier, l'Hôte s'écrie :

Unbokeled is the male (3115), le sac est ouvert.

C'est une manière de montrer que l'accord conclu entre les pèlerins s'annonce bien ; le début est prometteur. Mais nous avons là une figuration de l'ouverture qui ne renvoie pas qu'à une introduction annonçant les autres contes à venir. L'expression *unbokeled is the male* suggère un grand sac, peut-être le sac de voyage du pèlerin, peut-être le sac rempli de reliques du Vendeur d'indulgences, peut-être et surtout le sac invisible, abstrait contenant l'ensemble des histoires à dire et à entendre, ensemble disparate d'histoires tirées de l'expérience, de la vie, de la connaissance d'individus différents, des histoires qui prennent corps, chemin faisant, sur la route du pèlerinage.

Unbokeled is the male, expression récurrente dans les *Contes*, signifie l'ouverture de ce sac, le sac de la narration, le sac de l'imaginaire ou de la vie, d'où l'on sort les contes, comme dans un tirage au sort (*trewely the game is wel bigonne*, 3117), dont on ne sait

¹ Toutes les citations du « Conte du Meunier » proviennent du *Riverside Chaucer*, dir. Larry D. Benson, 1987, Oxford : Oxford University Press, 1988.

pas quel genre de conte il va produire. L'expression introduit le nouveau conte comme une partie du jeu convenu à l'auberge du Tabard, un jeu dont on respecte les règles établies, mais dont le genre et le résultat ne sont pas donnés d'avance.¹

L'allusion à l'ouverture du sac, sorte de gueule narrative, est enfin une manière à la fois innocente et ironique de préparer l'entrée fracassante du Meunier qui, volant sa place au moine, bouscule l'ordre prévu par l'Hôte :

Now telleth ye, sir Monk, if that ye konne,
Somewhat to quite with the Knyghtes tale. (3118-3119)

L'Hôte veille cependant à ce que l'ordre soit respecté. Il distribue la parole, s'efforce d'équilibrer (*quite*) les contes. En assurant ainsi les transitions entre les contes, l'Hôte construit une structure en apparence lisse, continue, sans fracture.

Ce n'est en fait qu'une apparence, un semblant d'équilibre car tout le conte du Meunier repose sur la déstabilisation, l'inversion, le débordement et la représentation grotesque de trous aux sens et aux formes diverses qui s'opposent à la *noble storie* racontée par le Chevalier.

L'irruption de la marge

Le Meunier usurpe la parole de manière autoritaire,

But in Pilates voys he gan to crie,
And swoor, "By armes, and by blood, and bones,
I kan a noble tale for the nones,
With which I wol now quite the Knyghtes tale. (3124-3127)

En se propulsant ainsi sur le devant de l'espace narratif, le Meunier fait basculer l'ordre prévu pour les intervenants. La périphérie où se tiennent les narrateurs en attente vient soudain déferler et s'installer

¹ En cela aussi les *Contes* rappellent le *Décameron* de Boccace et la proposition de conter des « petites nouvelles » acceptée par les dames et les jeunes gens. La « reine » Pampinea suggère : « Mais si l'on suit mon avis sur ce point, nous ne passerons pas cette chaude partie du jour à jouer (car au jeu l'esprit d'un des partenaires se trouble, sans grand plaisir pour l'autre ni pour l'assistance), mais à conter des nouvelles. » (Boccace, *Décameron*, traduction nouvelle, introduction et notes sous la direction de Christian Bec, Paris : Librairie Générale Française, 1994, p. 55.)

dans l'espace central occupé par l'Hôte et le conte en cours de narration.

La marge ne concerne cependant pas que l'invasion verbale de l'espace central du texte.

En passant devant le conteur prévu, le Meunier projette un corps anarchique et déréglé. Sa voix surtout s'impose (*[...] in Pilates voys he gan to crie*, 3124), une voix rauque et forte qui accompagne son passage du groupe des autres pèlerins vers l'Hôte, une voix qui suggère un homme au corps et aux manières rustres (*And swoor, « by armes, and by blood and bones [...]*, 3125). Cette voix forte s'ajoute à tous les registres, toutes les tessitures, toutes les fonctions vocales qui résonnent dans les *Contes de Cantorbéry*. Elle transforme aussi ce pèlerin en un type, un rôle puisque la voix de Pilate dans les Mystères est un timbre fort conventionnellement reconnu et, en même temps, sa voix rend dramatique, visible, cette soudaine irruption qui abolit la distance entre les futurs conteurs en attente, dans la marge, à l'écart, et l'espace imaginaire où le conteur désigné est temporairement mis en scène. Il sort de la coulisse spatiale et sociale.

Sa voix est, par conséquent, une première forme de figuration de la brèche. La description physique du Meunier, telle qu'elle est donnée dans le « Prologue Général », renforce l'impression d'un personnage anémique, d'autant plus que Chaucer commence par décrire la stature, la charpente du Meunier, puis il s'attarde sur son visage et particulièrement sur son nez et sa bouche :

Upon the cop right of his nose he hade
 A werte, and theron stood a toft of herys,
 Reed as the brustles of a sowes erylz [...] (554-556)
 [...]
 His mouth as greet was as a greet forneys. (559)¹

¹ Pour ces vers André Crépin propose la traduction suivante :

Sur le sommet du nez, à droite, il avait
 Une verrue avec une touffe de poils
 Roux comme les soies d'une oreille de truie. [...]
 Il avait la bouche vaste comme un four.

La partie citée de la traduction du « Prologue Général » se trouve à la page 39 de son édition publiée en 2000 aux Editions Gallimard.

Deux aspects doivent ici retenir l'attention. D'une part, tout le poids de la description porte sur sa corpulence impressionnante et sur sa tête qu'il utilise comme un bélier pour fracasser les portes,¹ vision terrible en relation avec le motif de la brèche :

Ther was no dore that he nolde heve of harre,
Or breke it at a rennyng with his heed. (548-549)

D'autre part, on constate le contraste entre la description du Meunier et celle d'autres pèlerins, par exemple le Chevalier. Le meunier s'implique dans des actions sans noblesse, primitives, à la violence animale – la lutte – comme le souligne la référence appuyée au bélier à la fois sa méthode d'action et la récompense obtenue. La description de sa force physique prépare l'épisode de la porte enfoncée chez Nicolas. Son corps ne révèle aucune forme de raffinement. En centrant toute la description sur le nez et sur la bouche, plutôt une gueule,² Chaucer signifie que nous devons déchiffrer ce personnage comme un corps grotesque qui correspond au type de conte qu'il est impatient de dire. Il signifie également que ces représentations d'ouverture, de béance, de fracture (la bouche énorme – semblable à un four –, la porte arrachée), ne sont pas que des détails morphologiques ou anecdotiques. Ces mentions textuelles doivent être lues comme l'expression d'un sens plus aigu. Cette gueule tonitruante doit être reliée aux profondeurs de l'homme, à l'humanité profonde, primitive et animale qui se cache sous le masque policé de l'apparence sociale (et qui d'ailleurs, dans le cas du Meunier, ne se dissimule pas vraiment). La gueule du meunier, orifice énorme, doit être rapprochée du *cul du diable*³ décrit dans le Prologue du « Conte de l'Huissier », creux grotesque qui renferme toute une réserve de frères prêts à s'échapper dans tous les recoins de ce creux souterrain, plus vaste encore, l'Enfer :

“Hold up thy tayl, thou Sathanas !” quod he;
“Shewe forth thyn ers, and lat the frere se
Where is the nest of freres in this place!”
And er that half a furlong wey of space,

¹ Le bélier est aussi le prix qu'il remporte dans les compétitions de lutte. Voir le vers 548 : *At wrastlyng he wolde have alwey the ram.*

² Description qui renseigne sur la taille tout autant que sur la voix bien évidemment formidable.

³ Toujours dans la traduction d'André Crépin, *op. cit.*, p. 236.

Right so as bees out swarmen from an hyve,
 Out of the develes ers ther gonne dryve
 Twenty thousand freres on a route,
 and thurghout helle swarmed al aboute [...]¹

Au passage, remarquons, ce qui vaut aussi pour le « Conte du meunier », la variation dimensionnelle sur la béance, à la fois creux gigantesque, image de l'Enfer, et image rétractée suggérant un orifice optique, une sorte de trou de serrure par lequel on peut épier, évoquant bien évidemment d'autres trous.

Je renvoie sur l'image de la bouche, sur les représentations d'orifices, au texte de Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, particulièrement le Chapitre V, « L'image grotesque du corps chez Rabelais et ses sources » :

[La bouche] est, bien entendu, reliée au « bas » corporel topographique : la bouche est la porte ouverte qui conduit au bas, aux enfers corporels.²

Ce qui intéresse Bakhtine, c'est la représentation du corps grotesque par rapport à la notion de limite et il souligne³ l'effacement de certaines parties du visage – les yeux en particulier, expression de la vie « individuelle » interne – au profit d'autres parties démesurées, hypertrophiées, qui projettent le corps vers l'extérieur, vers le monde. Dans le cas du grotesque, les yeux ne sont intéressants que s'ils sont exorbités. La bouche seule attire le regard ; la bouche grotesque impose les notions d'ouverture, de béance, d'engloutissement. En d'autres termes, la description de la gueule du Meunier est nécessaire pour comprendre comment il s'impose verbalement dans le groupe des conteurs et passe de la périphérie au centre narratif. Mais surtout, sa bouche formidable établit le registre du conte qu'il propose à l'auditoire de façon autoritaire. Crevant l'espace en franchissant brusquement la limite entre la marge et le centre de la narration, avec les manières d'un lutteur, le Meunier ne surprend personne avec son conte fait de trous divers en exhibant sur son visage un exemple

¹ « The Summoner's Prologue », 1689-1696.

² Cf. Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris : Gallimard, 1970, p. 323.

³ *Ibid.*, p. 315.

parfait d'orifice démesuré, distendu par le redoublement de l'adjectif *greet, his mouth as greet was as a greet forneys* (559).

Le corps grotesque est ainsi un vecteur de sens, une surface qui ne peut se déchiffrer qu'en posant comme principe la démesure et le dépassement de critères stables et proportionnés. Le « Conte du Meunier » pourra donc sans surprise dévoiler ses excès. Je cite à nouveau Bakhtine :

Ainsi, la logique artistique de l'image grotesque ignore la superficie (la surface de) du corps et ne s'occupe que des saillies, excroissances, bourgeons et orifices, c'est-à-dire uniquement ce qui fait franchir les limites du corps et introduit au fond de ce corps [...]. Le grotesque ignore la surface sans faille qui ferme et délimite le corps pour en faire un phénomène isolé et achevé. Aussi, l'image grotesque montre-t-elle la physionomie non seulement externe, mais aussi interne du corps : sang, entrailles, cœur et autres organes. (316)

Le Meunier dérange la succession narrative ordonnée qui fait écho à la disposition processionnaire des pèlerins car il bouscule les limites, impose la démesure et son propre itinéraire narratif (modalité qu'utilisent d'ailleurs d'autres pèlerins en pratiquant la digression). La Bourgeoise de Bath procède de même. Tous deux – le Meunier et la Bourgeoise – bousculent le schéma narratif, prônent le dérèglement de nature carnalesque¹ et la présence forte du corps qui ne connaît pas la tempérance. Le Meunier est pâle tant il a bu, se tient à peine en selle, oublie toute marque de courtoisie en prenant la parole et prétend quitter l'itinéraire collectif si on le fait taire :

« [...] I wol speke or elles go my wey ». (313)

Son irruption brouille les tracés linéaires du pèlerinage et des contes qui s'enchaînent. Là encore nous sommes en présence d'une manifestation subversive qui s'inscrit dans le registre du possible tout comme le carnaval et le fabliau sont des genres dont la réalité est socialement reconnue. L'expression *my wey* suggère la cassure de l'itinéraire établi pour le pèlerinage, la divagation et figure le chemin de traverse, la digression. *Go my wey* dans la bouche du Meunier,

¹ Sur le carnaval, les personnages du Meunier, de la Bourgeoise et les différentes facettes de l'Hôte, fort content en réalité de passer de la lice chevaleresque au monde du fabliau, je renvoie à l'ouvrage de Lillian M. Bisson, *Chaucer and the Late Medieval World*, Macmillan, 1998, Chapitre XI en particulier, « A Zone of Freedom: Carnival as the Emblem of an Age », pp. 243-261.

rappelle l'un des effets du pèlerinage : la désorientation,¹ la tension vers l'ailleurs, peut-être l'exotisme, au moins la différence, la perception d'autres réalités, ainsi que la curiosité.

En faisant ainsi irruption vers le centre narratif, le Meunier crève le texte ordonné du Chevalier ancré dans une histoire connue, la *Théséide* de Boccace, aux motifs conventionnels, pour installer d'autres motifs, tout aussi conventionnels, mais en imposant l'outrance et de dérèglement. La brèche est ouverte. Même l'injonction du Régisseur, *stynt thy clappe !* (3144) ne ferme pas cette bouche grotesque. *Unbokeled is the male*, le sac est ouvert, la langue est parfaitement déliée, le conte peut s'ouvrir, se fissurer, se distendre, pour exhiber toutes sortes de trous, de fractures et d'orifices.

Représentations trouées

La figure du trou s'applique à première vue aux lieux en creux : la chambre de Nicolas au tempérament doux, sensuel et secret ; l'épouse Lison tenue serrée à la maison, confinée comme dans une cage (3244) ; l'époux pris au piège (3231, *snare*) d'un mariage déséquilibré par l'âge. Dès le début donc, le texte présente des espaces emboîtés qui démultiplient l'image de l'huis clos et constituent des sortes de niches que l'on observe d'abord individuellement avant que les intrigues domestiques ne viennent les faire communiquer, supprimant ainsi les limites et mettant en évidence promiscuité et voyeurisme à tous les niveaux.

A partir du moment où Nicolas s'enferme, le motif du trou de la serrure se met en place tout en soulignant l'ironie de l'illusion optique. En effet, le trou de la serrure par lequel on regarde définit deux images : le regardé et le regardant dont on sait qu'il regarde parce qu'un tiers (narrateur, auditeur, lecteur) le voit, lui aussi, à distance. A l'emboîtement précédemment mentionné se superpose un procédé de mise-en-abyme impliquant regards et perspectives. La mise-en-abyme,

¹ J'emprunte ce terme à l'étude citée de Lillian Bisson, Chapitre V, « The Road to Canterbury: Pilgrimage, Saints, and Popular Religion », p. 117. Sur les motifs à la fois religieux et profanes qui animaient le désir de départ chez les pèlerins, voir l'introduction à l'ouvrage *Pilgrimage. The English Experience from Becket to Bunyan*, édité par Collin Morris et Peter Roberts (Cambridge University Press, 2002), pp. 1-11.

comme le motif du trou de la serrure, est elle-même subvertie puisqu'elle ne distance pas ici l'objet regardé mais, au contraire, le met en relief, s'en rapproche par l'absorption et l'effacement des plans successifs (périphérie narrative, porte, chambre, Nicolas).

L'emboîtement des personnages et cette démultiplication inversée des images dévoilées par le trou de serrure (faisant passer du regardé au regardant et à sa position périphérique), peuvent être lus comme une application comique et grotesque d'énoncés scientifiques ayant trait à l'image, à l'optique, à la vérité de la vision (notons que la référence au secret, au furtif – *pryvetee* –, apparaît plusieurs fois dans le « Conte du Meunier » avec évidemment la toile de fond du fabliau). Dans ses *Petits traités d'histoire naturelle* (*Parva naturalia*), Aristote souligne, dans le rêve comme dans le réel, la faculté de l'œil de pouvoir capter durablement des images.¹ Avicenne, Averroès, Roger Bacon étudient les mouvements de l'œil, les altérations de la vision et les déformations optiques. Le concept de chambre obscure se développe ainsi que les études sur le rôle du cristallin, la dilatation et la contraction de l'œil, théories dont les incidences pratiques et esthétiques seront bien plus tard mises en évidence par Léonard de Vinci, dans son *Trattato della pittura*, et par Cardan. Ce sont ces théories sur l'optique qui viennent à l'esprit lorsqu'on lit dans le « Conte du Meunier », avec un regard ironique, la scène de la chambre où Nicolas s'est volontairement enfermé pour déclencher la curiosité et piéger les regards inquiets ou inquisiteurs. Sauf que, dans la technique de la chambre obscure, on voit sans être vu tandis que, dans le « Conte du Meunier », le voyeur est vu, trahi par le sujet regardé qui l'a attiré sciemment. Le serviteur envoyé par le Charpentier se trouve ainsi face à un trou dans le bas de la porte, avatar du trou de serrure, et assez grand pour laisser passer un chat :

An hole he foond, ful lowe upon a bord,
 Ther as the cat was wont in for to crepe,
 And at that hole he looked in ful depe,
 And at the laste he hadde of hym a sight.

¹ Aristote, *Petits traités d'histoire naturelle*, texte établi et traduit par René Mugnier, Paris : Les Belles Lettres, 1953, Traité 4, « De insomniis », 459a et Traité 2, « De memoria et reminiscencia » 450a, où il parle d'« impression » produite par les choses vues, d'« empreinte de sensation à la manière de ceux qui cachètent avec un anneau ».

This Nicholas sat evere capyng upright,
As he had kiked on the newe moone. (3440-3445)

A l'infini presque se décline l'image du trou et du rond depuis l'image de la lune, où semble s'emprisonner le regard de Nicolas, jusqu'au trou dans la porte pouvant laisser passer un chat, trou se rétractant pour, en définitive, aboutir à l'œil du serviteur et surtout à l'œil de l'auditeur-lecteur-voyeur. Mais l'intention du fabliau ici est essentiellement de montrer la falsification et le brouillage des plans optiques et de la vue : même s'il jure par *Seint Thomas* (3161), référence à la vision simple, fiable peut-être, le Charpentier se laisse entraîner vers le lointain, vers la lune, les étoiles que semble observer mystérieusement Nicolas, hors de l'espace proche où il se trouve et où se joue son stratagème. Les plans optiques sont inversés ; le centre de la scène vue par le trou – Nicolas – ne dévoile en fait pas celui que l'on croit. Ce n'est qu'une illusion, un trou-piège comme le trou où tombe l'Astronome qui regarde trop les étoiles (3457-3460). La focalisation sur Nicolas se fonde sur une parodie d'illusion optique qui réduit l'acuité de l'œil du Charpentier. Le centre où se trouve Nicolas est secondaire, instrumental, par rapport à la marge, la porte percée et tout l'espace d'observation derrière elle. La porte devient ainsi un écran qui met faussement en lumière Nicolas et éclipse la marge topographique, lieu essentiel où l'époux crédule se tient, incapable d'ajuster sa vue sur lui-même. Naïf et presbyte, il voit au loin, jusque dans le cosmos de pacotille où l'entraîne Nicolas et son cas illustre parfaitement l'imperfection optique impossible à résoudre : l'œil ne peut se voir lui-même, impossibilité ainsi énoncée dans le texte :

A man woot litel what hym shal bityde. (3450)

Le voyeur voit, est vu, sans jamais se voir lui-même ; il observe la lune et les étoiles et s'en inquiète, mais il ne voit pas le bout de ses pieds !

Le texte crevé

Le texte propose donc une représentation variée de trous et d'orifices qui, dans un premier temps, se limitent à l'optique. Mais, progressivement, dans une tension anamorphique grotesque, le trou cesse d'être seulement lié à l'optique et renvoie à d'autres sens. Plus exactement, l'image du trou se forme et se déforme sur elle-même

pour suggérer, de manière très littérale, d'autres trous : le trou architectural que le Charpentier prévoit de percer dans le pignon lorsque l'eau du déluge annoncé montera, le trou architectural de la fenêtre, et enfin le trou anal.

La fenêtre est, sur le plan de l'anamorphose, riche de sens. Ses deux battants fracturent la façade et rejoignent l'image du trou que doit pratiquer le Charpentier pour s'échapper. Celui qui est censé structurer la construction de la maison, espace du pouvoir domestique, voit ainsi son logis se trouer, s'ouvrir à des heures indues, se fissurer comme se délite son autorité jusqu'au moment de sa dégringolade dans un pétrin de boulanger, avatar grotesque de l'Arche. Les deux battants de la fenêtre qui s'ouvrent, se ferment, s'ouvrent à nouveau sur le petit théâtre domestique, figurent aussi les deux panneaux d'un diptyque carnavalesque composé par Alison et associant non plus, comme dans le conte précédent, Palamon et Arcite, deux amants dans la tradition médiévale, mais Nicolas et Absalon, deux jeunes hommes à l'esprit vif et pragmatique : le cercle de l'arène chevaleresque s'est métamorphosé en pétrin de boulanger. Le combat d'Arcite et Palamon s'est mué en un jeu de fesses embrassées, puis quelque peu mutilées. Le Meunier impertinent emprunte au Chevalier les armes d'un noble combat, les fourbit à nouveau pour en faire un coute qui perce le postérieur de l'élégant Absalon. Entre chaque conte un relais est passé, mais dans le « Conte du Meunier » le véritable relais est ce coute brûlant, avatar de l'épée chevaleresque, qui transperce le postérieur, transperce aussi le texte pour définitivement faire la nique au conte ordonné du Chevalier et laisser jaillir et déferler la marge. Le monde du dessous émerge alors au sens propre puisque la fin du fabliau élimine les visages, les distend jusqu'à imposer l'image ronde des fesses, sorte de visage grotesque, primaire et primitif, tête insensée d'un corps et d'un monde inversés parodiant tout, le « Conte du Chevalier », l'histoire de Noé. Nous avons là une sorte de catabase grotesque, de descente aux enfers domestiques, de descente aux « enfers corporels » pour reprendre l'expression de Bakhtine.

Revenons sur les deux fragments qui, à la fin du fabliau, concernent Absalon et Nicolas :

This Absolon gan wype his mouth ful drie.
 Derk was the nyght as pich, or as the cole,
 And at the wyndow out she putte hir hole,

And Absolon, hym fil no bet ne wers,
But with his mouth he kiste hir naked ers. (3730-3734)

[...]

This Nicholas anon leet fle a fart
As greet as it had been a thonder-dent,
That with the strook he was almoost yblent;
And he was redy with his iren hoot,
And Nicholas amydde the ers he smoot. (3806-3810)

Ces deux passages à eux seuls portent l'estocade au conte du Chevalier ainsi que le Meunier l'avait annoncé:

I wol now quite the Knyghtes tale. (3127)

Dans un premier temps, le Meunier détruit le cadre esthétique qui entourait l'image d'Emilie dans l'*hortus conclusus* dépeint dans le conte du Chevalier. Son jardin était une surface lisse, pleine, colorée par le printemps et surtout fermée :

This maked Emelye have remembraunce
To doon honour to May, and for to ryse.
Yclothed was she fressh, for to devyse:
Hir yellow heer was broyded in a tresse
Bihynde hir bak, a yerde long, I gesse.
And in the gardyn, at the sonne upriste,
She walketh up and doun, and as hire liste
She gadereth floures, party white and rede,
To make a subtil gerland for hire hede;
And as an aungel hevenysshly she soong. (1046-1055)

Dans le « Conte du Meunier » la fenêtre est un cadre instable ; elle s'ouvre et se ferme sans cesse, inverse les scènes et les sens exposés.¹ Plus de tableau renvoyant à l'image conventionnelle de la dame à sa fenêtre, mais une fenêtre-trou, béance d'où surgit un visage recomposé qui fait penser aux trognes et assemblages que Brueghel, Bosch, Arcimboldo peindront. Cette béance dans l'architecture propulse ainsi l'envers et le dessous sur la surface du texte. L'atmosphère printanière évoquée dans le conte précédent avec le

¹ Rappelons justement que la fenêtre, *window*, renvoyant au vieil-anglais *eagbryl*, emprunte en fait au scandinave *vindauga* associant *wind* (vent) et *eye* (œil). Le motif architectural de la fenêtre amène naturellement toutes les images de brèches et de trous. Elle amène également les scènes de regard, regard par la fenêtre, par toutes sortes de trous, et rassemble, dans son étymologie, l'œil et le vent, deux thèmes qui sont bien perceptibles dans le « Conte du Meunier ».

jardin d'Emilie a été avalée par l'ombre ténébreuse, ombre ambiguë, comme si la nuit n'était pas réelle, mais une nuit elle aussi carnavalesque, barbouillée de poix et de charbon pour jouer à être la nuit et paraître plus noire encore. La nuit ne renvoie pas ici au néant, à une forme d'angoisse mentale et métaphysique, mais à une peur physique, humaine, mêlée de rire, face au masque de l'ombre et à l'imaginaire peuplé par l'animalité et le primitif prêts à crever la surface à tout moment.

Le second fragment décrit le pet de Nicolas immédiatement rétribué par le coutre rougi d'Absalon. Le narrateur nous avait prévenus de la délicatesse de celui-ci (*But sooth to seyn, he was somdel squaymous / of fartynng*, 3337-3338). L'inversion est alors totale : le bas a totalement destitué le haut. Le conteur amplifie la scène du pet qui repose sur la dilatation burlesque et le retournement complet de l'apparence réglée. La description hyperbolique du pet correspond au dernier degré du processus d'inflation grotesque qui permet à la marge de l'emporter sur la règle et la courtoisie. La description de ce vent grotesque avertit que nous sommes dans le monde des souffles qui circulent dans le cadre du carnaval et, au moment où le printemps vient chasser l'hiver, oppose la sphère cosmique (tempêtes, déluges, changements de saisons) et le registre comique (la flatulence). Certes le souffle anal produit par Nicolas est vulgaire, mais il est sans doute nécessaire pour renforcer la parodie du Déluge, l'un des ressorts comiques du « Conte du Meunier », et pour rappeler la coexistence de la marge et de la norme, de l'esprit et du corps au Moyen Age. Cette coexistence est illustrée par la circulation des souffles célébrée en période de carnaval. En temps de carnaval, la consommation d'aliments flatulents et les effets induits exprimaient la réalité du lien unissant le microcosme du corps humain et le macrocosme. Dans le « Conte du Meunier », le vent grotesque s'inscrit donc dans les paramètres conventionnels du fabliau et du carnaval et renforce l'idée que le corps – toute forme de corps – fait partie du cosmos ; la marge qui jaillit sur le devant de la scène narrative ne fait qu'exprimer sa présence socialement contrôlée mais aussi fort bien prise en compte au Moyen Age comme l'attestent d'autres exemples. Dans leur ouvrage, Claude Gaignebet et Marie-Claude Florentin citent le cas de la Saint-Blaise (superposition homophonique du verbe *blasen* dans les langues germaniques et du

nom *Blasius*). Le jour de la Saint-Blaise, « les marins scandinaves interdisaient à leurs serviteurs de consommer des aliments flatulents ; un 'vent' à cette occasion risquait en effet de provoquer des tempêtes durant toute l'année ». ¹

On peut aussi citer le *Recueil d'Hippocrate* dans lequel Hippocrate et les autres auteurs du *Recueil* étudient le corps humain en ne le coupant jamais du monde dans sa réalité cosmique. Le *traité des vents, De flatibus*, expose ainsi cette relation entre le corps et le cosmos :

Le corps des hommes et des autres animaux est alimenté par trois sortes d'aliments ; ces aliments sont nommés vivres, boissons, souffles. Le souffle s'appelle vent dans les corps, air hors du corps. L'air est le plus puissant agent de tout et en tout [...]. Tout l'intervalle entre la terre et le ciel est rempli de souffle. Ce souffle est la cause de l'hiver et de l'été : dense et froid l'hiver, dans l'été doux et tranquille. ²

A cela s'ajoute sans doute la détermination de libérer le texte de parures poétiques et de codes esthétiques. Toutes les images de brèches que l'on identifie dans le texte contribuent à l'objectif de dévoilement et de littéralité. Ainsi, lorsque le narrateur évoque la « cage » du mariage dans laquelle le Charpentier a bouclé la coquine Lison, la cage correspond à une vraie réalité qui se retrouve concrètement dans l'image du pétrin dans lequel le Charpentier finit par être coincé.

Inscrites dans la littéralité aussi bien que dans le thème du dévoilement et du secret, les fesses dénudées, exposées, embrassées sont abondamment représentées dans l'iconographie médiévale. ³ On

¹ *Le carnaval. Essais de mythologie populaire*, Paris : Payot, 1979, p.118.

² « Des vents », in *Œuvres complètes d'Hippocrate*, traduction nouvelle par E. Littré, tome VI, Amsterdam : Adolf M. Hakkert, 1962, p.92-95.

³ Voir V. A. Kolve, *Chaucer and the Imagery of narrative, "The Miller's Tale", Nature, Youth and Nowell's Flood*, Stanford University Press, 1984 ; 1986, pp. 190-197.

Voir aussi Bakhtine, *op. cit.*, pp. 366-393 sur la décentralisation et la déstructuration du monde réglé opérées par le mode grotesque. Dans le monde grotesque, les objets et les formes subsistent mais leur manipulation est, elle, anémique et subversive. Bakhtine conclut ainsi que le derrière, c'est « l'inverse du visage », le « visage à l'envers » [...]. Le corps fait la galipette. Le corps fait la roue (370). Il souligne la part essentielle du jeu et du rire (autre forme de souffle) dans ces contorsions qui agitent le corps carnavalesque tout en insistant sur le but ultime : la « galipette » du corps social, le retournement des valeurs, l'ébranlement des cadres.

en trouve de nombreuses occurrences dans les marges des manuscrits montrant des scènes semblables à celle qui implique Nicolas et Absalon, avec des armes suggestives telles que lances, arcs et flèches. Les iconographies des manuscrits sont sur le pourtour du texte et cette situation illustre bien la valeur de la marge, le sens de la marginalité par rapport à la centralité explicite. Dans l'histoire du Meunier la marge s'installe au centre même du texte puisque l'on passe de la description de la maison à la scène des fesses embrassées, par l'intermédiaire de seuils topographiques et matériels tels que l'entrée, la chambre, la porte enfoncée (le serviteur du charpentier a le même talent de « bélier humain » que le Meunier ; ne font-ils qu'un, est-ce sa propre histoire que le Meunier conte ?), la fenêtre ouverte... Par toutes sortes de fractures et de fissures renvoyant au trou construit, au trou accidentel, jusqu'au trou outragé, on passe du public au privé, et enfin à l'intime. La dernière scène donne ainsi le coup de grâce à l'image courtoise de l'amour exposée dans le « Conte du Chevalier ». Doit-on en conclure que la marge est un instrument plus efficace, plus didactique que l'éducation réglée et raffinée ? A la vérité, le bel Absalon retient vite la leçon grotesque et revient devant la fenêtre, non plus avec un baiser mais avec un fer rouge.

Cette scène peut être analysée comme un fragment codé au langage corporel très explicite. Je renvoie sur cet aspect à l'ouvrage de John Burrow sur l'expression du sens par les gestes et les postures.¹

¹ *Gestures and Looks in Medieval Narrative*, Cambridge University Press, 2002, p. 44 en particulier, sur l'expression du mépris par certaines parties du corps, par exemple le crachat : « Spitting is among the most drastic acts of scorn and contempt found in the texts. Even knights and ladies may do it. In the Wars of Alexander, the proud king Nicholas confronts Alexander and “spittis in his face”(line 868); and twelve fair damsels in Malory, somewhat more decorously, spit and throw mud at the shield of a knight who, they say, hates ladies (158, 27-8). A more churlish action is to fart in someone's face (Latin “oppedere”), as Nicholas does to Absolon in Chaucer's Miller's Tale (Canterbury Tales I 3806-8). His fart, like that delivered by Thomas to the friar in the Summoner's Tale (III 2149-51), is a recognised sign of contempt (“I fart at thee”). So too, of course, is baring the buttocks (“kiss my arse”), as both Alison and Nicholas do in the Miller's Story. »

Mais, d'un certain point de vue, même la marge est ridiculisée car Nicolas, qui dupe si aisément le Charpentier, ne voit pas la vengeance venir. Autre retournement.¹

Le « Conte du Meunier » repose sur l'inflation des duperies ; l'histoire est saturée de fractures et de trous jusqu'à ce que l'envers – le carnaval – vienne crever la surface de normes à l'apparence fragile. Le Charpentier est déclaré fou : la marge est ainsi de nouveau évacuée vers la périphérie, le rire des témoins permettant de réparer les limites fracturées. On rit de toute l'histoire pour bien se persuader qu'il s'agit d'un spectacle, un spectacle étranger à soi-même (bien évidemment), et le rire creuse l'écart entre les dupes et les spectateurs. Le rire est l'antidote contre les dangers réels de la marge ; on en rit par plaisir et peut-être aussi pour exorciser sa crainte d'être à son tour avalés par la marge.

De fait, les diverses manifestations de la marge sèment la confusion dans l'ensemble du texte, fracturent, perforent sa structure. On ne sait plus qui attrape qui, qui regarde, qui est regardé. Cette confusion ne reflète cependant pas anarchie et absence de sens. Bakhtine le rappelle bien. Le carnaval est fauteur de troubles, mais en même temps qu'il brise les limites, il contribue au lissage social :

En fait, le carnaval ignore toute distinction entre acteurs et spectateurs. Il ignore aussi la rampe, même sous sa forme embryonnaire. Car la rampe aurait détruit le carnaval [...]. Les spectateurs n'assistent pas au carnaval, ils le vivent tous.²

Le temps du conte l'auditoire se fond librement dans l'histoire et reconnaît les bienfaits des débordements en termes de plaisir, de sagesse simple aussi. La marge permet de célébrer la vitalité du corps peut-être pour mieux réfléchir sur la vie et passer, le temps de la transgression, dans une sorte d'autre monde, d'au-delà festif :

Absolon hath kist hir nether ye (3852)

¹ Sur la confusion, sur l'exposition du corps non seulement dans le conte mais aussi dans l'idéologie chrétienne, et particulièrement en rapport avec la question du Salut, voir l'article de Louise M. Bishop, « *Of Goddes pryvetee nor of his wyf*: Confusion of Orifices in Chaucer Miller's Tale », *Texas Studies in Literature and Language*, 44 (3) Fall 2002.

² *Op. cit.*, p. 15.

Malgré le caractère cru de ce constat, celui-ci dit bien la valeur du corps, surface à lire, surface grotesque rappelant un monstre cyclopéen d'autant plus étrange que le haut est devenu le bas (*nether ye*). Mais le grotesque n'est pas l'ailleurs, un autre étrange et étranger.¹

La conclusion du « Conte du Meunier » rappelle que la « galipette », le « bas corporel », la parodie grotesque des yeux « du haut du corps », que saint Augustin nommait corporels, sont aussi essentiels pour comprendre la complexité de l'homme qui ne peut se voir que dans le regard des autres : le semblable, l'auditeur, le lecteur...

Tel est vu qui croyait voir : dans l'histoire du Meunier on conclut naturellement que le mari jaloux et voyeur est en fait celui qui est observé pour mieux être dupé. Mais les réglages et les ajustements optiques sont plus subtils car d'un conte à l'autre, ce qui était la marge devient le centre du conte suivant. Le « Conte du Meunier » parodie ainsi le « Conte du Chevalier » en transférant les personnages qui se trouvaient dans le conte sur les figures carnavalesques du fabliau. En distribuant diversement la parole, en faisant semblant de s'indigner devant un conteur irrévérencieux, l'Hôte assure l'alternance narrative, règle le jeu entre le centre et la marge qui, en dernière analyse, renvoie à la distance, au recul extrême par rapport au texte. La marge ultime correspondrait alors à la quête d'une forme d'omniscience, peut-être du narrateur, peut-être du lecteur.

¹ Le grotesque est en chacun de nous. Le conte évoque non seulement des types, mais aussi des êtres réels. Il se trouve que le serviteur du Charpentier est aussi fort et habile que le Meunier-conteur quand il s'agit de faire le bélier et d'enfoncer des portes. Si l'on a deux personnages renvoyant en fait à un seul homme, on aboutit à un autre exemple d'emboîtement, de jeu de navette entre le réel et le récit dans la mesure où le serviteur dans l'histoire ne serait autre que le Meunier lui-même transposant et rapportant son histoire vécue. Autre brèche qui dévoile le passage imaginaire par lequel circule le personnage qui, hors du récit, est un pèlerin (le Meunier), et dans le récit, est un rôle (le serviteur). Cette histoire de souffles et de béliers serait ainsi racontée par un pèlerin au double statut, à la fois conteur et personnage, durant un pèlerinage bien situé dans le temps par la référence astronomique au souffle du Zéphir (GP 5) et au signe zodiacal du Bélier. Les références aux souffles divers et la valeur polysémique du bélier établissent ainsi un lien fécond entre le cosmos, l'homme-narrateur et l'homme-personnage.