



HAL
open science

The House of Fame: Unfamous Fame. La maison de papier, une entreprise de (dé)construction

Martine Yvernault

► **To cite this version:**

Martine Yvernault. The House of Fame: Unfamous Fame. La maison de papier, une entreprise de (dé)construction. L'articulation langue-littérature dans les textes médiévaux anglais 3, Jun 2000, Nancy, France. pp.229-246. hal-00943902

HAL Id: hal-00943902

<https://unilim.hal.science/hal-00943902v1>

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

The House of Fame : « Unfamous fame »

La maison de papier, une entreprise de (dé)construction

The House of Fame date des années 1379-80.¹ Le poème se présente comme une vision transcrite dans trois livres correspondant à la relation de trois rêves enchaînés : le temple de verre de Vénus contenant les récits de l'*Enéide* (rêve 1), la description du désert, la rencontre de l'aigle et le voyage vers les hautes sphères (rêve 2), et enfin la description du Temple de Renommée et de la maison de Dédale (Maison de Rumeur) dans le rêve 3.

La vision survient dans la nuit du 10 décembre (nuit très longue) : le poète s'endort profondément, tel le pèlerin épuisé par une longue marche jusqu'au tombeau de saint Léonard.²

Les sources identifiables sont multiples. On retrouvera à la lecture les récits tirés de l'*Enéide* de Virgile (livre qui sert sans doute de prétexte au rêve), ou bien encore les *Métamorphoses* d'Ovide ou le *Songe de Scipion*. La problématique de l'envol renvoie à d'innombrables textes ; citons, par exemple, « l'enlèvement d'Elie », le texte

¹ Toutes les citations sont extraites du *Riverside Chaucer*, Larry Benson (ed.), Oxford University Press, 1988.

² Voir Peter Brown, « On the Borders of Middle English Dream Visions », in *Reading Dreams. The Interpretation of Dreams from Chaucer to Shakespeare*, Oxford University Press, 1999, p. 39 : « Here, as elsewhere with the image of the lost and errant dreamer, there may be an allusion to the idea current in ancient literature and traditional tribal culture that, during sleep, the soul steps out of its bodily boundaries and wanders in other, no less real, worlds. »

biblique tiré du Livre des Rois.¹ Chaucer puisa aussi dans les textes en langue française, *Le Temple d'Honneur* de Froissart ou bien *La Panthère d'Amours* de Nicole de Margival.² Dans ce texte du XIII^e siècle se trouve contée l'expérience du poète qui s'endort à Soissons, une nuit. Enlevé par des oiseaux et transporté jusque dans une forêt, il rencontre une panthère merveilleuse représentant la dame de ses pensées. Le poète visite le Palais de Fortune, à double façade, composée de Prospérité et d'Adversité.

La référence au texte de Nicole de Margival permet d'introduire une des problématiques sur lesquelles se fonde le texte : l'architecture allégorique, la construction, c'est-à-dire l'espace dans le rêve cependant limité à maints égards et contraint par le retour à la conscience.³ Le texte de Chaucer, comme d'autres poèmes, ne possède pas de fin académique, préparée. Une fois de plus il s'agit de *non-ending*, rattrapée en quelque sorte par le travail de Caxton.⁴ D'aucuns y voient un vide de composition. Ne peut-on finalement remarquer l'intérêt ironique de ce blanc alors même que Chaucer vient de décrire la structure trouée, ajourée de la cage de la Maison de Dédale ?

Les mêmes, sans doute, critiquent la charpente du poème qu'ils jugent faible. Nous nous proposons de montrer que, malgré cette fin abrupte, malgré des emprunts à la tradition, des images et des schémas conventionnels, le texte possède au contraire une armature solide. De la déconstruction d'architectures identifiables (temples, palais,

¹ 2 Rois 11.

² Nicole de Margival, *Le Dit de la Panthère d'Amours*, Paris : F. Didot, 1883.

³ Voir par exemple Abraham Moles et Elisabeth Rohmer, *Labyrinthes du Vécu. L'espace : matière d'actions*, Paris : Librairie des Méridiens, 1982, pp. 7-9, sur les notions d'espace, de volume, de champ, sur l'espace comme « catégorie de notre entendement », sur la relation entre l'espace et le désir, le subjectif.

⁴ Caxton imprima le poème en 1483 et il termina le texte en lui ajoutant une conclusion de douze vers. Dans cette conclusion, le poète explique que, revenu à la conscience, il s'efforcera d'écrire tout ce que l'aigle envoyé par Jupiter lui a appris. En fait, il s'agit là plus d'une finition conventionnelle que d'une fin apportant la révélation extraordinaire que le texte semblait promettre.

maisons), bâties avec toutes sortes de « matériaux » (or, pierres précieuses, verre, pierres, branches, brindilles...), naît une autre construction. En d'autres termes le poème part de la Maison de Renommée (*Fame*), rapidement dé-nommée (*Unfamous / unfamed*), pour aboutir à une architecture textuelle, une production construite sur papier en forme de méditation sur l'honneur, la gloire, les vicissitudes et les injustices de la renommée. Entre ces deux extrêmes, l'aigle trace un trait vertical et fulgurant ; ce trait figure l'envol dans le rêve et le retour du poète vers la conscience et l'écriture de l'expérience vécue.

L'architecture déconstruite

Le texte s'ouvre sur une thématique bien connue, l'incertitude des rêves :

For hyt is wonder, be the roode,
 To my wyt, what causeth swevenes
 Eyther on morwes or on evenes,
 And why th'effect folweth of somme,
 And of somme hit shal never come. (2-6)

Les vers cités soulignent l'incertitude du sens, de la cause, de la nature des rêves. Le rêve est-il une prophétie, une prémonition, ou bien une invention, voire une tromperie, illusion résumée dans l'équation « songe = mensonge » ?

Dès le début, le poète manifeste une attitude inattendue chez un créateur, le désintéret, l'ennui :

[...] ne never thinke
 To besily my wyt to swinke
 To knowe of hir signifiounce. (15-17)

Ce sentiment négatif transparaît dans le mode énumératif utilisé (et qui réapparaît au Livre III pour la description de la Maison de Renommée), dans le catalogue presque fastidieux des rêves, des visions, des causes, des sens, des interprétations, des influences divines et surnaturelles. Très vite le poète dissocie la pluralité des expériences oniriques et l'expérience spécifique, individuelle,

soulignant une réalité paradoxale par rapport à son discours préliminaire, que l'on peut résumer comme suit :

— Le rêve existe et fait partie de chaque homme, et le rêveur prie Dieu que le rêve soit bénéfique. (*God turne us every drem to goode!* vers 1, livre I)

— Le rêve permet de concevoir l'imaginaire comme un puits dans lequel puiser matière à texte (63-65).

— Finalement, le rêve, son rêve, a une utilité.

Le poète en quelques vers met en place un parcours double, théorique et individuel, en centrant le discours sur le rêveur et le subjectif.

Le texte de Chaucer se compose de trois rêves. Dans le premier, le temple de verre de Vénus, la vision est magnifique : or, verre, bijoux, images et portraits ciselés et sculptés. On remarque la fidélité de la description, de la transcription. Le poète est un messenger oculaire, un intermédiaire entre la chose vue et le récepteur, celui auquel il raconte son rêve. La première vision se caractérise ainsi par la transparence, transparence matérielle du temple construit tout en verre, transparence fonctionnelle du poète qui laisse filtrer les images vers nous à travers son regard. Dans ce premier rêve, l'image préfabriquée, toute prête, est décrite sur le mode énumératif (*First sawgh I / And I saugh next / Ther sawgh I*). On pourrait avancer que l'attitude dans l'endormissement semble prolonger l'impression diurne. En effet, de même qu'il sombre dans le sommeil après une longue marche jusqu'au pèlerinage de saint Léonard, le poète se retrouve dans son rêve, déambulant dans le temple comme il le ferait dans un musée :

But as I romed up and down,
I fond that on a wall ther was... (140-141)

Les visions, les images sont encadrées par les murs du temple et leur description suscite quelque ambiguïté : le poète nous conte l'histoire de victoires et de conquêtes épiques, la chute de cités et de citadelles (Troie). Mais notre émerveillement à l'écoute de ces récits héroïques se délite si l'on accorde à la référence à saint Léonard plus qu'une

valeur allusive. Nous voyons des puissants et des héros, mais ils ne sont plus que des images encadrées et enfermées, inscrites dans un texte qui s'ouvre avec une référence... au saint patron des prisonniers.

La suite de la visite de ce musée imaginaire renforce l'impression de précarité. Le texte développe avec force la problématique du vent, de l'air, du souffle. On apprend, au Livre II, que la Maison de Renommée est située dans l'air, en plein milieu, entre la terre, la mer, et le ciel :

Ryght even in myddes of the weye
Betwixen hevene and erthe and see. (714-715)
Ther as Fame lyst to duelle,
Ys set amyddys of these three,
Heven, erthe, and eke the see. (844-846)

Certes, Chaucer s'appuie sur le livre XII des *Métamorphoses* d'Ovide,¹ mais cette situation à la fois précise et si insubstantielle, sans fondation aucune, participe à l'entreprise de déconstruction de l'architecture, et particulièrement de la Maison de Renommée.

Au cours de son voyage, s'élevant dans les airs porté par l'Aigle, le rêveur transperce des couches de plus en plus éthérées, nuages, brouillard, vents (966-967). Il finit par atteindre Renommée, séjour d'innombrables voix désincarnées (1060 et suivants), espace cacophonique, réceptacle presque spectral d'échos, de bruits de diverse intensité. Les musiques qui s'en échappent sont essentiellement produites par des instruments à vent (1218-1221). On observe des magiciens, des jongleurs, des sorciers maniant fumée et encens (*fumygacions*, 1264), ou l'illusion (vers 1280-81, référence au magicien Colle).² Des échos sonores par conséquent, mais aussi textuels puisque l'énumération des instruments annonce, si besoin

¹ Ovide, *Métamorphoses*, Tome III, Paris : Les Belles Lettres, 1991, p. 32 : « Il est au milieu de l'univers, entre la terre, la mer et les régions célestes, sur les limites de ces trois mondes, un lieu où l'on voit tout ce qui se passe dans tous les pays, même les plus éloignés, et où toutes les voix pénètrent dans les oreilles prêtes à les recevoir. C'est là qu'habite la Renommée [...] »

² Colle était, semble-t-il, un magicien anglais qui exerçait son art à Orléans.

était, les retentissantes trompettes de la Renommée dont le poète ne manque pas de parler. Ironique et comique, le poète progresse dans le démantèlement de l'architecture tout en construisant son poème, sur les effets d'échos, textuels notamment. Il ne cesse d'accentuer la précarité de l'architecture, et l'ultime touche apportée à la fragilité architecturale concerne les fondations mêmes de Renommée. Le château repose sur un roc de glace, toute sculpture y fond (sauf les parties exposées à l'ombre, mais l'ombre est-elle vraiment l'amie de Renommée !) :

And found that hit was every del
 A roche de yse, and not of stel. (1129-1130)
 [...] out of drede,
 They [the names] were almost ofthowed so
 That of the lettres oon or two
 Was molte away of every name. (1142-1145)

Si nous retournons au Livre I du poème, nous constatons que toutes les visions décrites montrent l'histoire vécue, achevée, sculptée, peinte, gravée, dépourvue de vie en fait. Derrière l'apparence sculptée, le vernis de la peinture, la plaque gravée, l'œil trouve aussi une réalité pétrifiée, le vivant entamé et effrité, une réalité en trompe-l'œil. L'histoire héroïque a été anesthésiée, momifiée, conservée, le passé rangé. Citons pour l'exemple les vers 209 à 211 :

Ther saugh I such tempeste aryse
 That every herte myght agryse
 To see hyt peynted on the wal.

Conflit d'impression (« agryse ») et d'expression (« peynted »). Le contenu (la tempête) finit par être neutralisé au profit de l'esthétique qui capture le mouvement. Autre forme de paradoxe : l'héroïque, le grand, emprisonné dans la pierre, le cuivre, jusqu'au sentiment dont la restitution esthétique paralyse l'intensité (*Ther saugh I Joves Venus kysse*, 219). Le passé de la vision rapportée vient alors renforcer une impression de vie qui n'est plus. Ces images sont semblables à des plaques fixant et scellant l'histoire. De toute évidence, le poète se heurte à des murs, réels (murs des temples décrits), et à un mur figuré (l'impossibilité de restituer l'authentique figé dans la pierre, le

marbre, le fer, le plomb, le cuivre des colonnes décrites plus loin au Livre III) :

What shulde I speke more queynte,
 Or peyne me my wordes peynte
 To speke of love ? Hyt wol not be ;
 I kan not of that faculte.
 And eke to telle the manere
 How they aqueynteden in fere,
 Hyt were a long proces to telle,
 And over-long for yow to dwelle. (245-252)

Uniformisation, ennui, désintérêt, voilà ce qui ressort, en particulier dans le Livre I. Les histoires sont écrites avec des mots de pierre, leurs locuteurs sont passés et c'est aussi dans le passé que l'on trouvera leurs sources si l'on veut bien s'y reporter (*Rede Virgile in Eneydos*, 378, ou vers 446-450).

Les Livres I et III, centrés sur l'architecture (Temple de Vénus, Maison de Renommée), procèdent à la déconstruction du concept (*Fame*) parce qu'ils s'appuient essentiellement sur la représentation imagée de la renommée — il s'agit de faire visualiser ce qui est une abstraction ; le concept est concrétisé, matérialisé au point qu'il est vidé de son sens — ce qui est le but recherché. Le poète réduit, banalise le concept en utilisant des architectures, des formes familières, en jouant sur la polysémie qu'autorise l'imaginaire. Ainsi les colonnes de fer, de plomb, de cuivre décrites au Livre III, par un effet d'optique... ou d'écriture, deviennent les fûts des arbres au sommet desquels nichent corbeaux et corneilles, anamorphose ironique des statues qui précédemment couronnaient ces colonnes. Le temple devient une ruche, puis une cage. Le texte anime et métamorphose l'image (par exemple les trompettes), au point que le concept de renommée devient grotesque. Le messenger de Renommée va littéralement secouer Eole profondément endormi, il le tance et lui enjoint de se hâter... sans oublier ses trompettes ! Plus le rêveur s'élève vers le Temple de Renommée, plus il s'exprime au premier degré — ridiculisant Renommée — il devient aussi lourd que les métaux du Temple. A l'inverse, l'architecture solide du début s'allège

progressivement. Le rêveur parvient enfin à la Maison de Dédale¹ à la structure de branches et de brindilles trouée, ajourée (1935-1940).

Le vol de l'aigle au Livre II sépare comme un trait Livre I et Livre III. On assiste à un effritement de l'architecture, les colonnes du Temple de Renommée formant transition puisqu'elles sont comparées à des troncs d'arbres induisant la vision de la Maison de Dédale, cage de brindilles remplie d'une cacophonie rappelant le *Parlement des Oiseaux*.

La Maison de papier : architecture et écriture

Analysant le rêve de vol, Bachelard écrit ceci :

La psychologie de l'imagination ne peut être développée avec des formes statiques, elle doit s'instruire sur des formes en voie de déformation, en attachant beaucoup d'importance aux principes dynamiques de la déformation. La psychologie de l'élément aérien est la moins « atomique » de toutes les quatre psychologies qui étudient l'imagination matérielle. Elle est essentiellement *vectorielle*. Essentiellement, toute image aérienne a un *avenir*, elle a un vecteur d'envol.²

Si les Livres I et III proposent une déstructuration de l'architecture, le Livre II expose l'envers, ou plutôt le dessous de cette déconstruction, c'est-à-dire la trame d'un texte en genèse montrant que l'écriture est un processus vivant qui peut survivre aux vanités humaines comme la recherche de la renommée exprimée dans les récits épiques, les monuments... Pour démontrer l'éphémère de la renommée, le poète utilise une architecture textuelle façonnant des matériaux très différents.

On peut, dans un premier temps, relever dans le texte, à intervalles, ce que l'on appellera les bornes qui jalonnent le parcours textuel. Ces bornes délimitent des segments de texte, ce sont des mesures correspondant à des temps ou à des espaces précis dans la

¹ Voir Ovide, *Métamorphoses*, Livre VIII, p. 66.

² Gaston Bachelard, *L'air et les songes — Essai sur l'imagination en mouvement*, Corti, 1990, p. 30.

vision rapportée. En même temps, elles sont chargées de sens. La plupart de ces bornes textuelles apparaissent lors d'une rupture signifiante dans le récit et elles s'apparentent à des portes signalant des moments de transition.

Nous avons ainsi une vraie porte, *wicket* (477), franchie lorsque le poète quitte le premier rêve pour entrer dans le second, ouvrir le Livre II et rencontrer l'aigle. Cette porte franchie exprime le désir d'identifier les lieux précédemment visités. C'est le désir de savoir qui est ainsi formulé :

But now wol I goo out and see,
 Ryght at the wicket, yf y kan
 See owhere any stiryng man
 That may me telle where I am. (476-479)

D'autres « portes » ne sont pas aussi explicites, mais elles n'en délimitent pas moins des fragments de texte. Ce sont toutes les exclamations contenant un nom de saint, chargées d'une valeur souvent ironique et prononcées à des moments stratégiques. Ainsi le rêve contenant la vision de faits épiques accomplis par des héros ou impliquant déesses et dieux s'ouvre avec une référence à saint Léonard, protecteur des prisonniers. On peut aussi citer *Seynt Julyan*, patron de l'hospitalité, évoqué ou invoqué au moment même où l'on arrive au Temple de Renommée (1021). L'approche du Temple de Renommée est aussi ponctuée par *Peter*, le portier du ciel (1034) ; or on sait que le Temple est situé tout près du ciel, à la fois dans les hautes sphères et dans l'air, rappelant l'insubstance de tout homme si glorieux ait-il été de son vivant (on se rappellera que le portier du château de Bercilak, lieu d'épreuve, accueille Gawain d'un « 3e Peter » très ironique).¹ Citons encore par exemple *Seynt Gyle*,² patron

¹ Israel Gollancz (ed.), *Sir Gawain and the Green Knight*, MS Cotton Nero A.x., EETS n° 210, Oxford University Press, 1966, vers 813.

² Les références hagiographiques sont tirées des trois ouvrages suivants : *Dictionnaire hagiographique*, Brepols, 1991 ; *Théo — L'encyclopédie catholique pour tous*, Paris : Droguet-Arden / Fayard, 1992 ; Jacques de Voragine, *La légende dorée*, t. I et II, Paris : Garnier-Flammarion, 1967.

des estropiés et des boiteux, que le poète introduit dans son texte, alors même qu'il décrit l'apparence somptueuse du château de Renommée (1183). Avons-nous affaire à des expressions parasites, à des négligences de style ? Ce sont là plus probablement des petites brèches sémantiques, dans les murailles apparemment solides de la renommée, comme si la trame du texte cherchait les interstices par lesquels laisser filtrer la pensée de l'auteur plus ou moins explicite.

Il est étrange de constater que lorsque le texte s'achève, ces exclamations et ces invocations cessent. Il n'y a plus de projection ironique concernant un texte à suivre. Au contraire nous assistons à un effet de retournement :

With that y gan aboute wende,
 For oon that stood ryght at my back
 Me thoughte, goodly to me spak,
 And seyde, « Frend, what is thy name ?
 Artow come hider to han fame ? » (1868-1872)

Nous retrouvons là le *Livre de la Duchesse*, lorsque, arrivé au fond du rêve, le poète se tient derrière le Chevalier noir, puis se place devant lui pour lui faire conter son histoire. Dans la « Maison de Renommée », le retournement est riche de sens : c'est un mouvement du corps qui souligne le thème du retour vers la conscience par le rappel d'une appartenance sociale (*Frend, what is thy name ?*) – C'est aussi une façon de retourner la problématique de la renommée, de l'individualiser (*Artow come hider to han fame ?*), afin de la dégager de tout contexte épique et qu'elle devienne la matière d'une réflexion humaine.

L'histoire personnelle du poète, précédant le deuxième livre et le deuxième rêve, s'oppose au premier livre foisonnant d'images épiques. Le début du deuxième livre est vierge, une sorte de genèse, une histoire en train de s'écrire :

When I out at the dores cam,
 I faste aboute me beheld.
 Then sawgh I but a large feld,
 As fer as that I myghte see,
 Whithouten toun, or hous, or tree,

Or bush, or grass, or eryd lond ;
 For al the feld nas but of sond
 As small as man may se yet lye
 In the desert of Lybye.
 Ne no maner creature
 That ys yformed be Nature
 Ne sawgh I, me to rede, or wisse. (480-491)

Ce paysage se présente comme un négatif des images architecturales du premier rêve. Le poète semble libéré des récits empruntés à Virgile ou bien à Ovide. L'imaginaire semble avoir fait table rase de la luxuriance précédente, être revenu à un degré zéro de créativité pour mieux s'élaner. Ce passage définit en fait ce que Roger Caillois nomme « l'indépendance des images » :

La puissance du rêve, d'où dérivent également ses sortilèges et ses prestiges, est faite de l'indépendance et de l'automatisme des images. Il y a un rêve chaque fois que celles-ci existent seules, sinon dans le vide, du moins dans l'éclipse provisoire des diverses facultés qui font le prix de la pensée humaine et qui définissent la vigilance de la conscience alertée : la volonté, le discernement, la capacité d'analyser, d'estimer et de choisir, celle de douter et de refuser, celle d'imaginer enfin.

Car, dans le rêve, quoi qu'on en dise, jusqu'à l'imagination se tait.¹

Le rêveur en est *pour l'instant* réduit à un état stérile, à un état de soumission momentanée, comme le confirme l'épisode de l'aigle : contemplant ce désert inattendu, il se laisse emporter par l'aigle, revivifiant ainsi la vision. Mais l'étrange paysage qu'il décrit mérite quelques commentaires.

Il s'agit d'un champ, d'un champ immense, mais vierge de toute marque végétale ou sociale (484-485), de toute présence humaine. C'est une étendue de sable, connotant peut-être la stérilité, dont il remarque pourtant la finesse. Une terre primaire, primitive, jamais travaillée. Son aspect surprend après le luxe architectural du Livre I : les lignes sont horizontales, définissant un espace uniforme, sans creux, sans construction ni racines, un espace qui oblige à lever le regard, à explorer. Paradoxalement, cette horizontalité favorise

¹ Roger Caillois, *L'incertitude qui vient des rêves*, Gallimard, 1956, p. 95.

l'élévation et la réflexion, prépare les motifs de l'envol et du déplacement heuristique. S'agissant d'un rêveur-poète, ne peut-on dire que cette topographie morne n'est qu'un prétexte, un socle symbolique sur lequel vient reposer l'autre terrain, celui de l'écriture, le terrain typographique ? Il serait faux de concevoir ce terrain comme un désert sans vie puisque c'est précisément de ce sol que va jaillir le Livre II. La vision de ce désert souligne un paradoxe de nature dimensionnelle : d'une part l'infini de l'imaginaire qui se projette dans l'espace et le temps, d'autre part la réduction relative de l'image construite en fait par et dans l'esprit :

O Thought that wrot al that I mette,
 And in the tresorye hyt shette
 Of my brayn, now shal men se
 If any vertu in the be
 To tellen al my drem aryght. (523-527)

Passage très important dans *The House of Fame* car à cet endroit précis du texte Chaucer se démarque de toute autorité, il s'approprie le texte, s'en attribue la paternité, affermissant ainsi son statut de créateur :

It is a commonplace of criticism that Chaucer delegates his poetic authority onto a series of surrogate narrators or non-existent sources : dreamers or pilgrims or old books or Lollius. The one kind of authority he will claim for himself is that of poet, of maker. The one time he names himself in his poetry occurs in *the House of Fame* (729), the poem in which he defines himself as the *auctor* with whom the work begins and ends : for by casting it as a dream poem, a *secular* dream poem with no claim to being a window on an ultimate truth, he shifts its sources to lying entirely within his own mind and imagination.¹

L'analyse d'Helen Cooper met en évidence la transformation du statut du rêveur au fil des livres. Dans le Livre I, il se contente de décrire des images pétrifiées. Dans le Livre II, la passivité s'estompe ; il s'agit de décrire ce qui s'élabore dans l'imaginaire. Alors on se rend

¹ Helen Cooper, « Generic Variations on the Theme of Poetic and Civil Authority », in *Poetics : Theory and Practice in Medieval English Literature*, ed. Piero Boitani and Anna Torti, Cambridge : D. S. Brewer, 1991, p. 89.

compte que toutes les architectures présentées n'ont qu'une validité matérielle restreinte ; elles importent pour leur contenu symbolique ou didactique. Ainsi la pierre sculptée possède une valeur matérielle certaine. Mais ce que l'on comprend à travers elle — la vanité de la gloire ainsi sculptée par exemple — importe davantage. Dans le domaine de l'imaginaire, l'image objective s'efface devant ce que Roger Caillois définit comme « l'image conjecturale », image permettant d'appréhender le réel avec un regard différent, d'y lire d'autres contenus de nature didactique, philosophique, esthétique. L'image conjecturale exprime « cette irrésistible inclination de l'esprit à découvrir ou à inventer des similitudes avec une inquiétante élasticité sur le degré de ressemblance exigé, lequel semble dans de nombreux cas fort près d'être nul, l'imagination fournissant à peu près tout. »¹

On se tromperait en pensant que le poète laisse à l'imaginaire entière liberté. Au contraire, il prend soin de suggérer qu'il fait un travail d'imprimeur. Il construit un texte calé entre les limites de l'impression et de l'expression. Nous avons ainsi un découpage en rêves, contenus dans des livres avec des prologues et des invocations. L'invocation à Apollon en particulier affine le sens de son entreprise :

[...] thow
 Wilt helpe me to shewe now
 That in myn hed ymarked ys. (1101-1103)

Rêver, puis écrire ce qui est imprimé dans l'imaginaire. On comprendra aisément la valeur de ce contraste évident entre l'écriture qui s'affirme progressivement et la renommée imprimée dans la glace qui se liquéfie. La dynamique s'inverse : son texte apparaît alors même que les grands noms s'effacent :

That of the lettres oon or two
 Was molte away of every name
 So unfamous was woxe hir fame.
 But men seyn, « What may ever laste ? » (1144-1147)

¹ Roger Caillois, *Images, images...* Corti, 1966, p. 141.

Unfamous, voilà bien le paradoxe de la renommée : elle n'aboutit même pas à son contraire, l'infamie, mais au négatif absolu : l'effritement, la dilution, l'évanouissement du sens.

Le rêve de l'aigle

L'aigle qui jaillit du ciel lorsque s'achève le Livre I est un oiseau extraordinaire :

Hit semed moche more
Then I had any egle seyn. (500-501)

Par sa couleur, sa position dans le ciel, il crée l'illusion d'être un autre soleil :

Hyt was of gold, and schon so bryghte
That never sawe men such a syghte,
But yf the heven had ywonne
Al newe of gold another sonne. (503-508)

Presque un avatar de Saint Esprit (*sent*, 612), comme une flèche piquant vers le monde terrestre (508), comme un rayon vivant, à la fois oiseau et esprit, à la fois réalité et représentation imagée de l'expérience d'envol. L'aigle intrigue lecteur et rêveur parce qu'il se dirige vers la terre, comme venu d'espaces éthérés invisibles, et parce qu'il est absolument ambigu. Les vers qui le présentent sont pour le moins sibyllins :

Thus I longe in hys clawes lay,
Til at the laste he to me spak.
In mannes vois, and seyde, « awak !
And be not agast so, for shame ! »
And called me tho by my name [...]
Ryght in the same vois and stevene
That useth oon I koude nevene
And with that vois, soth for to seyn,
My mynde came to me ageyn... (554-564)

« I am thy frend. » (582)

But he that bar me gan espye
That I so thoughte... (594-595)

Et si l'aigle n'était autre que le (double du) poète lui-même ? L'aigle parle, il a une voix familière, peut-être la voix réelle répercutée dans le rêve. Nous serions alors en présence d'une autre construction, l'invention d'un autre lui-même dans l'expérience du rêveur. On sait que le rêve permet toutes sortes de fabrications, surtout quand le désir les amorce. De plus, l'histoire de l'aigle, pour extraordinaire qu'elle soit, possède un ancrage évident dans l'humain. En effet, avec ironie et naïveté, humour, le rêveur construit l'image nocturne — subconsciente — de l'aigle tout en comparant l'être diurne qu'il est à une alouette (*a larke*, 546). Mais les deux visages du rêveur, l'être diurne et l'être nocturne, sont bien unis dans la vision. L'aigle et l'alouette, l'aigle du rêve et le petit oiseau des champs échappent tous deux à la perception terrestre. Bachelard le dit bien :

Perdue dans la hauteur et le soleil, l'alouette ne peut exister pour l'œil du peintre. [...] L'alouette — qui joue un si grand rôle dans les paysages de l'écrivain — ne peut figurer dans les paysages du peintre. »¹

L'aigle et l'alouette sont alors moins des oiseaux que des « métaphores de l'air » pour reprendre l'expression de Bachelard ; le regard ne voit que leurs ailes, l'esprit ne comprend que leur vol semblable à une flèche et signe de sublimation.²

L'aigle, le choix de l'aigle, est ambigu parce qu'il semble étrange de décrier la renommée et de se construire une image aussi glorieuse que celle de l'aigle. La gloire passe, mais visiblement elle reste séduisante : il s'agit d'un aigle d'or ! Ne doit-on pas concevoir cet envol comme une appropriation de la gloire, comme un rêve d'atomisation de l'être terrestre qui deviendrait une étoile (586) ? La description ne laisse curieusement plus filtrer aucun ennui chez le rêveur ! Si l'on suit cette hypothèse — l'aigle est le double du rêveur — on avancera que dans la vision on distingue deux locuteurs, le rêveur et l'aigle — en fait, le rêveur dialoguant avec lui-même. Cette option nous semble fort riche. D'une part, l'aigle est profondément

¹ Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, p. 99.

² Voir aussi Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, 1992, pp. 144 sqq.

humain, jovial, comique (*Seynte Marye, / Thou art noyous for to carye ! 573-574*). D'autre part, cette option ouvre une perspective psychanalytique passionnante : le rêveur ainsi porté par l'aigle — son double — constitue une représentation imagée de l'imbrication jungienne de l'être diurne et de l'être nocturne, comme si à l'intérieur de tout être se trouvait une charpente vivante à l'envergure à la fois cachée et susceptible d'expansion.¹

On devine dans ce masque d'aigle revêtu par le rêveur une réminiscence du mythe d'Icare : s'élever jusqu'à ce que l'on conçoit comme les espaces divins (*stellyfye*), dépasser structures et limites terrestres.

Nous voici revenus au paradoxe dimensionnel : un aigle qui séjourne avec Jupiter mais qui serait en fait dans les profondeurs du rêveur. Un aigle qui serait la voix du subconscient et de la conscience (morale), car même s'il prétend être du séjour des dieux, l'aigle ne cesse de ridiculiser l'homme. Il utilise un ton faussement docte pour dénoncer la vanité :

Now herkene wel, for-why I wille
Tellen the a propre skille
And a worthy demonstracion
In myn ymagynacion. (725.728)

Enfin, l'aigle est-il conçu comme un animal ? Gilbert Durand souligne que l'image de l'oiseau dans les religions, dans l'art, dans la littérature, ne correspond pas toujours à une définition ornithologique précise.² Le déplacement de l'aigle en particulier est signifiant. Ce qui importe c'est le vol, l'élévation, la recherche du sens, de la lumière — recherche imagée par le corps de l'oiseau en forme de flèche tant dans sa descente fulgurante que dans son envol. L'aigle est *porteur* de sens — il est associé à l'apôtre ; on le trouve sur le lutrin qui, dans l'église, porte le texte sacré. C'est un trait fulgurant qui représente la main de Dieu, comme dans le poème de Victor Hugo, « l'Aigle du casque ». Le poète raconte le combat sans merci de Tiphaine, l'homme sauvage,

¹ On pense au texte de François Jacob (*La Statue intérieure*, Seuil, 1987).

² Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, pp. 144-45.

et du jeune Jacques, Lord d'Angus, dont la devise est « Christ et Lumière ». Ce combat livré dans la forêt est une vision, celle du combat du mal contre le bien, de l'ombre contre la lumière, sans doute dans les profondeurs de l'être.¹ A la mort de Jacques tué par Tiphaine, l'aigle se détache du casque de Tiphaine, lui crève les yeux et lui broie le crâne de ses ongles.

Mais, dans le texte de Chaucer, c'est surtout l'image de l'envol de l'aigle qui fascine le lecteur. Le poète décrit une dynamique paradoxale : l'élévation alors même qu'il est enfoncé dans le sommeil, dans la nuit, propices à la descente en soi. L'aigle dessine une ligne symbolique entre le haut et le bas corollaire du tracé d'écriture qui relie l'imaginaire à son expression textuelle. Comme le révèlent les Livres I et III, l'écriture pétrifiée (sculpture, bas-reliefs...) est éphémère. L'aigle, au contraire, s'inscrit dans une dynamique ascendante et créatrice. Toute la relation entre l'aigle et le rêveur montre l'imaginaire en mouvement jusqu'à la fin « inachevée » du poème. L'aigle disparaît après avoir conduit le poète par une fenêtre dans la Maison de Dédale.

Faut-il reprocher cette fin abrupte ?² En se plaçant dans une perspective poétique, la fin abrupte reprend une dernière fois la métaphore de l'air, l'image de l'aigle et de l'alouette. La fin tombe brusquement à la manière de l'alouette tout en élevant, comme l'aigle, la réflexion à l'infini. L'alouette, dans son envol extraordinaire, fait mourir son chant devenu inaudible. Le rêveur cesse sa rêverie, arrête

¹ « L'Aigle du Casque », *Légende des Siècles IX*, Avertissements et châtiments I, Paris : Laffont, 1985, p. 329.

Ainsi dans le sommeil notre âme d'effroi pleine
Parfois s'évade et sent derrière elle l'haleine
De quelque noir cheval de l'ombre et de la nuit ;
On s'aperçoit qu'au fond du rêve on vous poursuit.

² Peter Brown, dans *Reading Dreams — The Interpretation of Dreams from Chaucer to Shakespeare*, Oxford University Press, 1999, p. 120, explique que c'est une façon de se sortir de la Maison de Dédale et de cet autre piège qu'est la tradition poétique.

son texte, mais cette suspension est provisoire pour l'oiseau et le rêveur dont le chant et l'imaginaire continuent cependant de s'élever :

Même pureté dans cette fin effilée, dans cette disparition et dans ce silence qui se posent à la limite du ciel. Soudain, on cesse d'entendre. L'univers vertical se tait comme une flèche qu'on ne relancera plus :

« L'alouette en l'air est morte
Ne sachant comme l'on tombe. »¹

The House of Fame est un texte riche et complexe, plein d'ironie aussi, car le poète ne retire-t-il pas une certaine renommée de la dénonciation de *Fame* ? Il semble pourtant comprendre qu'à trop vouloir s'élever il risque de tomber aussi dans l'oubli. La Maison de Renommée est donc condamnée à avoir la substance des rêves tandis que le rêveur laisse la trace construite du texte. Simple mortel, il succombe au vertige de l'envol vers les hautes sphères. S'éveillant du rêve il rejette la vision de Scipion, il craint de brûler ses yeux (1011-1017). L'écriture du texte substitue au triangle ciel-terre-mer dans lequel se situe la Maison de Renommée, un autre triangle : auteur-texte-lecteur, autre variation du thème de l'architecture.²

¹ Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, p. 106. Bachelard termine en citant deux vers des *Gravitations* de Supervielle.

² Sur le triangle auteur-texte-lecteur, voir l'ouvrage de Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, Brighton, 1982.