IRIS
ISSN : 2779-2005
Publisher : UGA Éditions

39 | 2019
Synesthésies visuelles

Geoffrey Chaucer, *The Merchant's Tale* et la dialectique de l'élévation

Geoffrey Chaucer, The Merchant's *Tale and the Dialectic of Elevation*

Jonathan Fruoco

https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=1009

DOI : 10.35562/iris.1009

Electronic reference
Jonathan Fruoco, « Geoffrey Chaucer, *The Merchant's Tale* et la dialectique de l'élévation », *IRIS* [Online], 39 | 2019, Online since 15 décembre 2020, connection on 28 novembre 2023. URL : https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=1009

Copyright
CC BY-SA 4.0

Geoffrey Chaucer, *The Merchant's Tale* et la dialectique de l'élévation

Geoffrey Chaucer, The Merchant's *Tale and the Dialectic of Elevation*

Jonathan Fruoco

TEXT

1 *The Canterbury Tales* offre un regard unique sur l'évolution de la poésie anglaise durant le Moyen Âge. Ce qui fait la force de Chaucer dans cette œuvre est non seulement sa capacité à développer une poétique nouvelle dans chaque conte, créant de fait un dialogue entre les différents récits constituant l'œuvre, mais également sa facilité à renverser nos attentes en extrayant par exemple son public d'un roman de chevalerie pour le propulser dans l'univers riche et folklorique du fabliau, comme c'est le cas dans *The Merchant's Tale*.

2 L'intrigue du *Merchant's Tale* nous propose ainsi une nouvelle itération de l'histoire d'un noble décidé à épouser la femme qu'il voudra. Le conte est alors facilement divisible en trois actes développant tour à tour, et par touches subtiles, cette notion d'élévation centrale dans le parcours des deux nouveaux mariés, Janvier et Mai.

3 Le marchand nous expose dans un premier temps (v. 1245-1688) la décision de Janvier, une fois arrivé à l'âge de soixante ans, de se marier, de préférence avec une femme beaucoup plus jeune que lui. Il veut des héritiers à qui léguer ses richesses, mais il souhaite surtout pouvoir profiter des avantages *en nature* du mariage en toute légalité et sans risquer d'offenser Dieu.

4 Chaucer introduit dès cette première partie trois notions qui vont s'avérer centrales pour la thématique de l'œuvre, à savoir « l'amour est aveugle » (ce que Chaucer va interpréter très littéralement), le *senex amans* et surtout l'ascension du poirier. Or, le terme *ascension* est ici d'une grande importance, puisque Chaucer va systématiquement contrer toute possible élévation (qu'elle soit stylistique, thématique ou philosophique) par un recours au réalisme grotesque. Janvier nous expose donc clairement qu'il ne veut en aucun cas d'une vieille épouse :

> *She shal nat passe twenty yeer, certayn;*
> *Oold fissh and yong flessh wolde I have fayn.*
> *Bet is,“ quod he, ”a pyk than a pykerel,*
> *And bet than old boef is the tendre veel.*
> *I wol no womman thritty yeer of age;*
> *It is but bene-straw and greet forage*[1].
> (v. 1417-1422)

Il ne s'inquiète pas de pouvoir satisfaire les besoins de sa femme, malgré son âge et explique :

> *God be thanked! — I dar make avaunt*
> *I feele my lymes stark and suffisaunt*
> *To do al that a man bilongeth to;*
> *I woot myselven best what I may do.*
> *Though I be hoor, I fare as dooth a tree*
> *That blosmeth er that fruyt ywoxen bee;*
> *And blosmy tree nys neither drye ne deed.*
> *I feele me nowhere hoor but on myn heed;*
> *Myn herte and alle my lymes been as greene*
> *As laurer thurgh the yeer is for to sene*[2].
> (v. 1457-1466)

Il est intéressant de souligner que Chaucer associe déjà plus ou moins subtilement Janvier avec un arbre. Son conseiller Justin lui rappelle même d'être prudent, et de ne pas donner sa terre à n'importe qui, en d'autres termes de ne pas planter ses racines n'importe où.

5 La deuxième partie du poème (v. 1689-1767) relate ensuite le mariage lui-même et introduit le personnage de l'amant dans la maisonnée. Janvier tombe amoureux de la jeune et belle Mai et organise très rapidement leur union. Chaucer nous dit d'ailleurs qu'il ne tient pas à abuser de notre patience en énumérant les contrats et papiers faisant de Mai la propriétaire du domaine (v. 1696-1699). La cérémonie elle-même est placée sous le signe de la Croix, mais la fête laisse rapidement place aux anciens dieux : les instruments de musique produisent une mélodie dépassant celle d'Orphée, Bacchus verse le vin à profusion, Vénus sourit aux invités tandis que Hyménée, dieu du mariage, n'a jamais vu de mariés aussi joyeux (v. 1724-1731). À ce stade de la cérémonie, rien ne nous laisse présager que le poète a l'inten-

tion de nous extraire de son roman de chevalerie. Mais Chaucer étant Chaucer, il ne peut s'empêcher de nous ramener violemment sur terre et de couper court à ce lyrisme. Le poète a, pour cela, recours à un procédé de rabaissement, principe artistique même du réalisme grotesque et de l'esprit carnavalesque. En jouant sur les contrastes et les nuances, Chaucer met en place une véritable balançoire grotesque qui fond, comme le précise Mikhaïl Bakhtine, « le ciel et la terre dans son vertigineux mouvement ; toutefois l'accent y est mis moins sur l'ascension que sur la chute, c'est le ciel qui descend dans la terre et non l'inverse » (Bakhtine, 1970, p. 368). Chaucer conclut alors sa description des noces en déclarant que la plume des poètes ne peut décrire la particularité de ce mariage :

> *Hoold thou thys pees, thou poete Marcian,*
> *That writest us that ilke weddyng murie*
> *Of hire Philologie and hym Mercurie,*
> *And of the songes that the Muses songe!*
> *To smal is bothe thy penne, and eek thy tonge,*
> *For to descryven of this mariage.*
> *Whan tendre youthe hath wedded stoupyng age,*
> *Ther is swich myrthe that it may nat be writen*[3].
> (v. 1732-1739)

On ne peut que rire d'une telle alliance, nous dit Chaucer. Et alors que Mai trône durant la fête, aussi bienveillante qu'une fée et belle comme un clair matin de mai, rayonnante de splendeur et de charme (1742-1748), Janvier, lui, brûle d'aller au lit sans tarder et de consommer leur union. Il se met à boire de l'hypocras, du clairet, et du vin épicé pour mieux s'endurcir. Il avale différentes mixtures, « [s]*wiche as the cursed monk, daun Constantyn, / Hath writen in his book De Coitu*[4] » (v. 1810-1811). Il finit d'ailleurs par chasser ses invités et rejoindre Mai pour leur nuit de noces. Il la prend dans ses bras et, alors que Janvier se comparait un peu plus tôt à un arbre, Chaucer l'associe ici à un autre type de végétal, puisque les poils de sa barbe sont dits « [*l*]*yk to the skyn of houndfyssh, sharp as brere*[5] » (v. 1825). S'ensuit alors une scène particulièrement comique finissant de rabaisser la situation en décrivant les rapports pré et post-coïtaux des deux « jeunes » mariés :

> *Thus laboureth he til that the day gan dawe;*
> *And thanne he taketh a sop in fyn clarree,*
> *And upright in his bed thanne sitteth he,*
> *And after that he sang ful loude and cleere,*
> *And kiste his wyf, and made wantown cheere.*
> *He was al coltissh, ful of ragerye,*
> *And ful of jargon as a flekked pye.*
> *The slakke skyn aboute his nekke shaketh*
> *Whil that he sang, so chaunteth he and craketh.*
> *But God woot what that May thougthe in hir herte,*
> *When she hym saugh up sittynge in his sherte,*
> *In his nyght-cappe, and with his nekke lene;*
> *She preyseth nat his pleyyng worth a bene* [6].
> (v. 1842-1854)

6 La scène est alors certes répugnante mais conserve néanmoins un aspect comique et graphique. Le pauvre Janvier tente de séduire sa femme, il chante pour elle, s'endurcit autant que possible avec du vin, mais sa performance est en réalité pitoyable… Loin d'être aussi vigoureux que l'arbre auquel il se compare dans le premier acte du conte (v. 1457-1466), Janvier, qui n'a jamais aussi bien porté son nom, est un type de végétal bien plus sec et irritant. Tout le vin du monde ne pourrait raffermir la peau de son coup desséché.

7 La troisième partie du conte (v. 2021-2218) constitue véritablement le cœur du récit. C'est là que tout se joue. Peu de temps après leur mariage, Janvier perd la vue et décide de se faire construire un jardin, entouré d'un mur de pierre (v. 2028-2029) et dont la porte serait fermée à clef. L'apparition d'un jardin dans un poème médiéval n'est jamais à prendre à la légère, en particulier si ce jardin intervient dans l'œuvre d'un poète qu'Eustache Deschamps a loué comme le « [g]rand translateur, noble Geffroy Chaucier » qui « [e]n bone anglés […] translatas » le *Roman de la Rose*, faisant de lui le « Dieux en Albie » de la *fin'amor* (Chaucer, 2010, p. 712). Chaucer a marqué l'histoire de la littérature anglaise grâce à ses ballades, rondeaux et virelais, avant de se tourner vers des poèmes narratifs plus longs et complexes. De fait, étant donné le contexte du *Merchant's Tale*, cette évocation d'un jardin n'est pas innocente. Le narrateur nous dit d'ailleurs qu'il n'a jamais vu un aussi beau jardin, et qu'en vérité il ne pense pas que

l'auteur du *Roman de la Rose* ait pu un jour imaginer tant de beauté (v. 2030-2033). Il nous dit aussi que le dieu Priape lui-même, le dieu des jardins, n'arriverait pas à décrire la beauté de ce lieu et du puits, protégé d'un laurier toujours vert (v. 2034-2037). Or, un des éléments de cette description pousse le lecteur attentif à se méfier des réelles intentions du poète. Priape est certes le protecteur des jardins, mais il est avant tout le dieu de la fertilité. Et il n'est pas particulièrement célèbre pour sa subtilité.

8 Dans *The Parliament of Fowls*, Chaucer invoquait déjà Priape. Lorsque le narrateur du *Parliament* entre dans un jardin, il est frappé par l'inscription du portail évoquant les mots que lit Dante sur les portes de l'Enfer. Cette comparaison entre un jardin courtois et l'Enfer est quelque peu exagérée, mais permettait à Chaucer d'insister sur l'inadéquation du narrateur avec le monde de l'amour. Certes, le monde courtois recèle des dangers mais ils ne sont pas vraiment comparables aux tourments dont Dante est témoin en Enfer. Le narrateur est donc terrifié par cette inscription et ne peut ni avancer ni reculer. Alors que Virgile prenait la main de Dante pour le réconforter (*Inf.* III, v. 19), Scipion pousse brusquement le narrateur sur le seuil (v. 154), avant de lui rappeler que, n'étant pas serviteur d'Amour, il ne risque absolument rien à suivre son guide. Durant plus d'une centaine de vers, Chaucer adapte alors plusieurs strophes de la *Teseida* de Boccace (VII, v. 50-66, 1938) avec élégance certes, mais sans jamais perdre de vue sa ligne directrice carnavalesque. La beauté du jardin est sans égale et le narrateur y aperçoit Cupidon préparant ses flèches en compagnie de sa fille Volupté (v. 211-217), mais aussi Désir, Courtoisie, Délice, Noblesse et nombre d'autres valeurs aristocratiques. Mais alors qu'il entre dans le temple de Vénus, il est confronté à un rabaissement du sublime dans le corps : le dieu Priape se tient « *in sovereyn place*[7] » (v. 254) dans la position qu'il avait lorsque l'âne de Silène s'est mis à braire, l'empêchant de violer une nymphe endormie. Le narrateur se retrouve donc face à ce dieu pris littéralement la main dans le sac, puisqu'il est immortalisé « *with hys sceptre in honde*[8] » (v. 256), tandis que des hommes tentent de lui mettre des guirlandes de fleurs sur la tête (v. 257-259). Or, il existe plusieurs versions de cette tentative de viol. Selon Ovide, Priape a tenté d'abuser de la déesse Hestia, mais il nous dit aussi dans les *Métamorphoses* que sa victime n'était autre que la nymphe Lotis qui,

en fuyant « l'amour infâme » de Priape, a été changé en arbre. Tout cela n'a donc rien de très courtois, et pourtant c'est cette imagerie que Chaucer choisit d'employer dans sa description du jardin de Janvier. Et ce n'est d'ailleurs plus surprenant lorsqu'il nous avoue que le vieux chevalier a fait construire ce lieu pour y folâtrer avec Mai et y accomplir « [t]*hynges whiche that were nat doon abedde*[9] » (v. 2051). Malheureusement pour Janvier, il perd la vue et devient fou de jalousie. Il refuse de laisser Mai s'éloigner de lui, ce qui complique évidemment la tâche de la jeune femme et de son amant, Damien. Ils décident dès lors de jouer un tour à Janvier. Mai fait une empreinte de la clef du jardin et Damien en fait un double. Un jour de juin, Janvier est pris d'un désir de s'amuser avec sa femme dans son jardin. Mai fait donc signe à Damien de s'y introduire, et toussote pour indiquer à son amant de grimper dans un arbre tout chargé de fruits. Janvier et Mai arrivent sous l'arbre en question, un poirier, et Mai, plus radieuse que jamais, se met à soupirer :

> […] *Allas, my syde!*
> *Now sire,*" *quod she, "for aught that may bityde,*
> *I moste han of the peres that I see,*
> *Or I moot dye, so soore longeth me*
> *To eten of the smale peres grene.*
> […]
> *I telle yow wel, a womman in my plit*
> *May han to fruyt so greet an appetite*
> *That she may dyen but she of it have*[10].
> (v. 2328-2337)

9 Elle laisse ici croire à Janvier qu'elle est enceinte et a une envie de poires. Janvier s'empresse donc de l'aider à grimper à l'arbre : elle l'escalade et rejoint son amant dans les branches.

10 C'est alors que la dialectique de l'ascension et de la chute va devenir centrale dans le poème. Or, le choix du poète de faire nicher ses amants dans un arbre fruitier n'est pas anecdotique. Pourquoi un poirier ? Qu'est-ce que cet arbre a de plus qu'un autre ? « Les images imaginées sont des sublimations des archétypes plutôt que des reproductions de la réalité », nous dit Gaston Bachelard (1947, p. 4). En choisissant d'articuler le cœur de son récit autour d'un des principaux schèmes verticaux de la psychologie humaine, Chaucer joue

évidemment avec l'imaginaire de l'arbre. Ce n'est plus l'objet réel qui est alors digne d'analyse, mais bien son prolongement dans l'esprit du poète et les différentes images et histoires qu'il nous évoque. Les objets symboliques de cette nature se constituent, en effet, souvent en réseaux d'images s'imbriquant les unes dans les autres. L'arbre est alors tout autant représentant du cycle saisonnier que symbole d'ascension. L'objet symbolique est de même régulièrement soumis, selon Gilbert Durand, à « des redoublements qui aboutissent à des processus de double négation » (1992, p. 54) comme dans le cas de l'arbre renversé. Dans ce cas précis, Chaucer n'invoque pas n'importe quel type d'arbre, puisqu'il choisit un arbre fruitier ce qui, au vu de la relation entre Janvier et Mai, ancre d'autant plus le récit dans le cycle saisonnier.

11 Deschamps a longuement parlé des fringales des femmes enceintes dans le *Miroir de mariage* (v. 3789-3843) et de nombreux traités médicaux médiévaux conseillaient de manger des poires pour lutter contre les nausées. On pourrait donc penser qu'il s'agit d'un simple argument utilisé par Chaucer pour renforcer l'allusion à la grossesse de Mai. Surtout lorsque l'on sait que les fruits commencent à apparaître sur le poirier en mai et sont habituellement récoltés à l'automne. Pourtant, si l'on prend en compte tous les autres éléments déjà développés dans les deux premiers actes du poème, on réalise alors que l'utilisation du poirier a plus de signification qu'on ne pourrait le penser.

12 Ce n'est évidemment pas la première fois que la poire est mentionnée dans un poème médiéval. Tibaut a, par exemple, composé au milieu du XII^e^ siècle *Le Roman de la Poire*, dont l'intrigue est remarquablement proche de celle du *Roman de la Rose*. Le récit commence dans un verger avec une dame tenant dans sa main une poire de Saint Riule, elle enlève une partie de la peau, mord le fruit et le tend discrètement à son amant, car « tant vaut amors com l'en la cele » (v. 398-447). Tibaut rapproche alors cet épisode du thème du « mors de la pome », fréquent dans les œuvres médiévales (la *Vie des Pères* [v. 43, v. 295], le *Lai de l'Ombre* [v. 918-920], la *Vie du Monde* [v. 26-27]…), en précisant que depuis la pomme que mordit Adam, il ne se trouva jamais fruit aussi extraordinaire : sa saveur pénètre le cœur de l'amant, lui causant à la fois joie et douleur (v. 448-481). Cette association avec la morsure du fruit interdit est évidemment très forte,

puisqu'elle détourne la symbolique biblique : la dame n'est plus la cause de la chute des hommes et devient, d'une certaine façon, son unique salut. L'amant souffrira tant que sa dame ne lui accordera pas ses faveurs et ce n'est qu'alors qu'il aura accès au paradis terrestre. Or, le fait de remplacer la pomme par la poire n'est pas innocent. La poire de Saint Riule, mentionnée par Tibaut, est à ce sujet une variété évoquée dans plusieurs ouvrages médiévaux, notamment dans un traité de cuisine écrit vers 1300, dans le *Théâtre d'agriculture* d'Olivier de Serre, dans les *Crieries de Paris*.

13 Chaucer disposait donc de sources suffisamment importantes pour lui permettre de traiter son sujet. Mais, comme nous avons pu le voir, Chaucer n'a pas forcément l'intention de suivre les conventions du roman de chevalerie à la lettre. Il nous l'a prouvé en introduisant ici et là des éléments empruntés au fabliau, ramenant son public sur la place du marché, animé par le rire populaire où se laissent entendre des voix et des accents tous différents les uns des autres. Nous sommes loin des valeurs aristocratiques de la poésie courtoise, et Chaucer aime plus que tout créer une forme de contraste entre les conventions du roman de chevalerie et la liberté de ton du fabliau. À titre d'exemple, lorsque Mai lit pour la première fois le message de Damien, elle ne se cache pas dans sa chambre, ni au jardin mais dans les toilettes. Il serait difficile de faire moins élégant.

14 Revenons toutefois au cours de l'histoire. Mai grimpe dans le poirier, où l'attend Damien, et ils commencent tous les deux à folâtrer juste au-dessus de la tête du pauvre Janvier, qui est non seulement aveugle mais apparemment aussi dur de la feuille. Néanmoins, le marchand a le don de relativiser les choses, puisqu'il nous dit qu'être aveugle et trompé n'est dans l'absolu pas pire qu'être trompé en ayant bonne vue (v. 2109-2110). Toutefois, tandis que Mai grimpe dans l'arbre, le marchand prend des précautions en signalant à son public (à savoir les autres pèlerins en route pour Canterbury) que la description qui va suivre risque de les choquer. Il s'excuse d'avance de son impolitesse et dit :

> *Ladyes, I prey yow that ye be nat wrooth;*
> *I kan nat glose, I am a rude man—*
> *And sodeynly anon this Damyan*

> *Gan pullen up the smok, and in he throng*[11].
> (v. 2350-2354)

15 Le narrateur nous laisse croire qu'il va être très cru, et s'en excuse alors qu'il est en fait très évasif. On est presque déçu de sa description des événements. Ce qui n'est pas anodin, puisqu'au même moment, alors que Damien et Mai sont dans le poirier, Pluton et Proserpine se disputent dans une autre partie du jardin sur le sort de Janvier. Pluton se prend de pitié pour le vieux chevalier et décide de lui rendre la vue, Proserpine répond en donnant à Mai la capacité de se défendre et d'avoir le dernier mot. Chaucer nous met alors dans la même position que Janvier. Le marchand prétend parler sans glose, mais nous force pourtant à scruter le texte pour comprendre ce qui se passe là-haut, comme Janvier lui-même retrouvant la vue et scrutant l'arbre pour voir ce qu'y fait sa femme. L'utilisation d'euphémismes du marchand est alors plus poussée qu'on ne pourrait le croire : il nous dit être incapable de « gloser », or le jeu de mots est trop beau pour être ignoré. La proximité du terme « glose » et du verbe « *throng* », dont la connotation est ici ouvertement sexuelle, n'est pas sans rappeler un autre terme moyen-anglais, « *tunge* » (« langue »). Et si l'on remonte à la racine latine du mot « glose », *glossa*, on retrouve également ce sens de « langue ». Chaucer nous laisse donc imaginer et apercevoir quelle est la nature de la transgression de Mai (Allen, 2016). L'acte lui-même ne semble pas particulièrement conventionnel. Comme souvent chez Chaucer, son manque de subtilité est d'une remarquable subtilité. Janvier voit alors ce qui se passe, se met à hurler, Mai descend de l'arbre mais grâce au don de Proserpine réussit à convaincre son époux que ses yeux l'ont trompé et qu'il n'y voit pas encore suffisamment clair. Le poème s'achève quelques vers plus loin en nous faisant comprendre que Janvier est heureux et que Mai s'en est tirée.

16 Nous sommes donc bien loin de la courtoisie du *Roman de la Poire* de Tibaut. Au contraire, l'épisode du poirier suit ici clairement les règles du fabliau. Chaucer joue avec la symbolique du jardin et avec la thématique du *mors de la pome*, même si l'on ne voit à aucun moment un personnage véritablement mordre un fruit. André Crépin se plaisait d'ailleurs à nous rappeler que la poire possède une forme assez particulière, évoquant les organes génitaux (Chaucer, 2010, p. 380). Il

n'est, au passage, pas surprenant que Juliette Dor ait choisi pour illustrer son édition des *Contes de Canterbury* une miniature tirée du *Tacuinum sanitatis*, un manuel de santé datant du XIV^e^ siècle, représentant une cueillette assez singulière durant laquelle un homme semble offrir sa « poire » aux dames l'accompagnant… Il a été noté que la poire pouvait servir à renforcer l'allusion de Mai sur sa grossesse. Mais la poire est également conseillée dans certains cas comme moyen de contraception (Heffernan, 1995, p. 31-41). Dans le premier acte du poème, Janvier se compare à un arbre. Il prétend être aussi vigoureux que ces arbres qui fleurissent avant de donner des fruits et c'est une comparaison particulièrement intéressante étant donné ce qui survient par la suite. Janvier aspire à une descendance, il veut prolonger sa propre existence en laissant derrière lui un hériter, fruit de ses entrailles, grâce auquel il pourra symboliquement rejouer le cycle de sa vie. Cette filiation de nature animale, mais exprimée par le biais de l'imaginaire végétal, incline Janvier vers une possible maîtrise du temps. Comme l'écrit justement Durand, « l'abondance est liée à la notion de pluriel comme la sécurité temporelle l'est à celle de redoublement, c'est-à-dire à la liberté de recommencement qui transcende le temps » (1992, p. 296). Mais il faut justement voir dans ce mariage du végétal et de l'animal la dialectique de deux temporalités :

> […] l'une, l'animale, emblème d'un éternel recommencement et d'une promesse assez décevante de pérennité dans la tribulation, l'autre — la végétale verticalisée en l'arbre-bâton — emblème d'un définitif triomphe de la fleur et du fruit, d'un retour par-delà les épreuves temporelles et les drames du destin, à la verticale transcendance. (*Ibid.*, p. 369)

17 C'est en cela que le déploiement par Chaucer de cette dialectique temporelle est d'une remarquable subtilité. En effet, il va rompre de manière assez brutale et comique la volonté de Janvier de s'inscrire dans le cycle saisonnier. L'imaginaire de l'arbre, couramment surdéterminé par les schèmes verticalisants, rompt graduellement « la mythologie cyclique dans laquelle s'enfermait l'imagination saisonnière du végétal » (*ibid.*, p. 390). Janvier s'imagine être aussi vigoureux que ces arbres qui fleurissent avant de donner des fruits. Or, le poirier est justement un arbre dont les fruits apparaissent après la

floraison. De fait, lorsque Mai décide de grimper dans le poirier, après avoir insinué qu'elle est enceinte, elle symbolise un possible refus de donner une descendance à Janvier, la poire étant signe de fécondité et moyen de contraception. Durant le mariage, le narrateur nous précise qu'il ne veut pas nous ennuyer avec l'aspect purement administratif de cette alliance et Justin lui avait conseillé d'être prudent et de ne pas planter ses racines n'importe où. En montant dans le poirier, Mai trahit doublement Janvier, puisqu'elle s'installe dans son arbre généalogique, devenant effectivement la maîtresse de ses richesses, tout en lui refusant symboliquement un héritier. Durand précise à ce sujet que « tout arbre est irrévocablement généalogique, indicatif d'un sens unique du temps et de l'histoire qu'il deviendra de plus en plus difficile d'inverser » (1992, p. 398). Mais l'élévation de Mai dans cet arbre le prive finalement des attributs de la cyclicité végétale : il n'est plus pour Janvier symbole de progrès dans le temps.

18 Chaucer joue également à ce stade sur la dimension religieuse du thème du *mors de la pome*, tout comme avaient pu le faire les autres poètes courtois. Mais il prend une nouvelle fois les choses à revers en réduisant la portée des allusions bibliques. La cérémonie du mariage a beau être chrétienne, ce sont bien les anciens dieux qui interviennent lors de la fête et dans le jardin. Ils se mêlent à une expérience religieuse qui leur est logiquement interdite. Pluton et Proserpine n'ont pas leur place dans le jardin d'Éden. De même, le *Merchant's Tale* a été rapproché de l'histoire apocryphe de Marie et du cerisier, ou dattier en fonction des versions. L'histoire nous dit que Marie et Joseph, alors en voyage vers Bethlehem, s'arrêtèrent dans un verger. Marie, enceinte de Jésus, demande à Joseph de lui cueillir un fruit, ce que Joseph refuse de faire, disant à sa femme : « Que le père de l'enfant te cueille un fruit. » Encore une fois, différentes versions existent, mais une branche s'abaisse alors, permettant à Marie de cueillir un fruit. Cet épisode est lié au doute de Joseph sur la grossesse de Marie et nous rappelle bien entendu la situation de Janvier et de la jeune Mai. Chaucer réduirait, si l'on écoute cet écho, à néant la portée symbolique et philosophique du jardin et du *mors de la pome* en invoquant les dieux païens et en évoquant un récit apocryphe (Rosenberg, 1971, p. 264-276). L'effet produit par cette déconstruction est renforcée par la dimension carnavalesque des éléments propres au fabliau. Les mots de Bakhtine cités un peu plus tôt concernant

cette balançoire grotesque résonnent alors de plus bel. Chaucer lie « le ciel et la terre dans son vertigineux mouvement ; toutefois l'accent y est mis moins sur l'ascension que sur la chute, c'est le ciel qui descend dans la terre et non l'inverse » (Bakhtine, 1970, p. 368).

19 Pour Bakhtine, l'une des principales caractéristiques d'un récit à dimension théologique est non seulement son aspect monologique, mais également sa verticalité. La *Divina Commedia* est le meilleur exemple de ce qu'on entend par « verticalité ». Dante fait, dans son poème, une synthèse critique d'une époque désormais finie, d'où le besoin d'étirer une vision du monde selon une verticalité reliant les cercles de l'Enfer, du Purgatoire et du Paradis : la logique temporelle de ce monde vertical est ainsi « la pure simultanéité de toutes choses (ou la « coexistence de toutes choses dans l'éternité ») » (Bakhtine, 1978, p. 303). Tout ce qui est donc séparé sur terre par notre temporalité coexiste, que ce soit corps, lumière ou voix. Dante réduit dès lors notre monde, afin de le voir et de le comprendre dans son ensemble, à un seul chronotope, le faisant ainsi exister en un même lieu, au même instant. Mais Bakhtine oppose à cette verticalité une narration dite horizontale, propre à servir un récit polyphonique, dont la narration va se « disposer non de façon ascendante, mais en avant » (*ibid.*, p. 303-304).

20 Chaucer a très rapidement tenté de se libérer de cette verticalité et propose dès *Troilus and Criseyde* de faire avancer ses personnages dans une autre direction, d'accroître une liberté déjà ressentie par la libération de leur voix respective. Le chronotope de la route devient alors l'un des éléments structurants de cette horizontalité de la narration, et il se retrouve, sans surprise, au cœur des *Canterbury Tales*. Les pèlerins se racontant des histoires appartiennent à des classes sociales différentes, les hommes se mêlent aux femmes, les riches aux pauvres, les escrocs et voleurs aux saints. Mais cela est rendu possible parce qu'ils se rencontrent sur la route, qui est le seul lieu où un groupe de personnages aussi différents pourraient se croiser. En jonglant dans *The Canterbury Tales* avec différents registres de langues, genres littéraires, voire avec différentes visions de la littérature, Chaucer donne une voix unique à chaque pèlerin et exploite ce chronotope de la route afin de développer un poème éminemment polyphonique (Fruoco, 2015). Le quatrième segment des *Tales*, dans lequel le marchand propose une vision du mariage

complètement différente de celle du *Clerk's Tale*, en est un bel exemple. De fait, lorsque Mai grimpe dans le poirier, elle s'élève symboliquement sur un axe propre à un traitement théologique et absolu du monde. Mais les différents effets de styles mis en place par Chaucer, ainsi que les croisements de genres contribuent à renverser la nature symbolique des éléments qu'il convoque. La vision religieuse est dès lors réduite à néant et l'élévation de Mai se renverse alors dans le plus pur esprit carnavalesque : le haut devient le bas, et son ascension dans le poirier devient une chute du ciel sur la terre. La verticalité est, en effet, « une dimension humaine si sensible qu'elle permet parfois de distendre une image et de lui donner, dans les deux sens, vers le haut et vers le bas, une étendue considérable » (Bachelard, 1947, p. 343).

21 En développant le climax de son récit autour d'un arbre fruitier, Chaucer crée un contraste fort entre l'ascension et la chute. La légèreté n'est, après tout, possible qu'en conjonction avec la pesanteur, qui est elle-même un prolongement nécessaire de la légèreté. Cette dialectique de l'ascension et de la chute provient de cette coexistence entre la légèreté soulevante et la pesanteur dont elle dépend. L'arbre est un élan nous attirant vers le haut, pourtant le choix d'un arbre fruitier nous plonge profondément dans la terre. Le poirier se nourrit des nutriments et de l'eau trouvés dans la terre où il plonge ses racines, et bien que cette énergie lui permette de s'élever et de donner des fruits, ceux-ci finissent invariablement par chuter. Cette image dynamique que représente la racine est « à la fois force de maintien et force térébrante » (Bachelard, 1948, p. 324) faisant le lien entre deux mondes, le ciel et la terre. La racine est le symbole ultime de l'image de l'arbre renversé, elle est l'arbre souterrain pour qui « la terre la plus sombre [...] est aussi un miroir, un étrange miroir opaque qui double toute réalité aérienne par une image sous terre » (*ibid.*, p. 325-326). Les racines de cet arbre inversé se font feuillages et ses feuillages, racines, buvant dans le ciel. Peignant l'arbre vu du côté des racines, Victor Hugo ne décrivait-il pas le combat souterrain des plantes assassines comme le « revers ténébreux de la création » (1859, p. 90) ?

22 Ce renversement est également renforcé par la privation d'envol des deux amants. Durand souligne, en effet, la constante juxtaposition du symbolisme de l'arbre et de l'archétype de l'oiseau. « Toute fron-

daison, nous dit-il, est invitation à l'envol. » (1992, p. 395) Le lieu même de la rencontre entre Mai et Damien n'est alors pas anecdotique, dans la mesure où le poète dédouble l'image du refuge. Le jardin de Janvier est un lieu coupé du monde, clos puisque fermé à clef et entouré d'un mur. Il s'y sent libre et en sécurité. Or, le confort même de ce nid qu'est pour lui le jardin nous renvoie à la primitivité du refuge. Janvier est doublement trahi dans la mesure où « l'être qui reçoit le sentiment du refuge se resserre sur soi-même, se retire, se blottit, se cache, se musse » (Bachelard, 1978, p. 93). Il s'abandonne au confort du lieu et c'est seulement à ce moment qu'il peut être trompé. L'intrusion de Damien dans ce refuge est une première violation de l'imagerie du nid ; violation accentuée par Chaucer par l'acte commis sur une branche d'arbre. Littéralement nichés dans un poirier, Damien et Mai folâtrent sans se soucier des conséquences. Pour Bachelard, les « oiseaux [...] ne connaissent que les amours buissonnières. Le nid se construit plus tard, après la folie amoureuse à travers les champs » (*ibid.*, p. 94). Or, Damien et Mai n'auront pas le loisir de bâtir plus avant le nid, d'autant plus que leur association imaginative avec l'oiseau est réduite à néant par Chaucer qui les prive d'un véritable envol. L'acte sexuel lui-même a été privé de tout apogée et l'envol des oiseaux se transforme en chute du nid.

23 Donnant alors le dernier mot à la jeune Mai, Chaucer nous invite une dernière fois à ne pas croire aveuglement à ce que l'on pense avoir vu. Les choses ne sont jamais aussi simples qu'il n'y paraît et, en poésie comme en amour, la vérité est toute autre que ce qu'il semble.

> *And with that word she leep doun fro the tree* [12].

BIBLIOGRAPHY

Allen Lucy, 2016, « The Merchant's Tongue, the Maid's Pear: Oral Satisfaction in Chaucer », *Women's Literary Culture and the Medieval Canon*, University of Surrey. Disponible sur <http://blogs.surrey.ac.uk/medievalwomen/2016/10/31/the-merchants-tongue-the-maids-pear-oral-satisfaction-in-chaucer/> (consulté le 31 octobre 2016).

Bachelard Gaston, 1947, *La Terre et les Rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti.

Bachelard Gaston, 1948, *La Terre et les Rêveries du repos*, Paris, Librairie

José Corti.

Bachelard Gaston, 1978, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF.

Bakhtine Mikhaïl, 1970, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. A. Robel, Paris, Gallimard.

Bakhtine Mikhaïl, 1978, *Esthétique et théorie du roman*, trad. D. Olivier, Paris, Gallimard.

Boccace Jean de, 1938, *Teseida*, éd. S. Battaglia, Florence, G. C. Sansoni.

Chaucer Geoffrey, 1987, *The Riverside Chaucer*, éd. L. D. Benson et F. N. Robinson, 3e éd., Boston, Houghton Mifflin Company.

Chaucer Geoffrey, 1991, *Les Contes de Cantorbéry*, trad. J. de Caluwé-Dor, Paris, Christian Bourgois.

Chaucer Geoffrey, 2010, *Les Contes de Canterbury et autres œuvres*, trad. A. Crépin *et al.*, Paris, Robert Laffont.

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

Fruoco Jonathan, 2015, *Geoffrey Chaucer : polyphonie et modernité*, Paris, Michel Houdiard Éditeur.

Heffernan Carol Falvo, 1995, « Contraception and the Pear Tree Episode of Chaucer's 'Merchant's Tale' », *Journal of English and Germanic Philology*, vol. 94, p. 31-41.

Hugo Victor, 1859, « Le Satyre », *La Légende des siècles*, Paris, Hetzel.

Rosenberg Bruce A., 1971, « The 'Cherry-Tree Carol' and the 'Merchant's Tale' », *Chaucer Review*, vol. 5, nº 4, p. 264-276.

Tibaut, 1984, *Le Roman de la Poire*, éd. C. Marchello-Nizia, Paris, Société des anciens textes français (Diffusion Picard).

NOTES

1 « Elle ne doit pas avoir plus de vingt ans ; / J'aime le poisson adulte mais la viande jeune. / Mieux vaut un gros brochet qu'un brocheton / Et le veau tendre plutôt que du vieux bœuf. / La femme de trente ans n'est pas de mon goût, / Ce n'est que tige creuse, fourrage d'hiver. » Les traductions sont celles d'André Crépin, aux éditions Robert Laffont, 2010. Toutes les citations en moyen anglais viennent de l'édition de L. D. Benson et F. N. Robinson (Chaucer, 1987).

2 « Dieu merci, j'oserais même me vanter / D'être en bon état, solide et fin prêt / À faire tout ce qu'on attend d'un vrai homme. / Je sais en ce domaine ce que je vaux. J'ai les cheveux blancs, mais je suis comme l'arbre / Qui fleurit avant que les fruits n'apparaissent. / L'arbre en fleur a de la sève, de la vie. Je ne me sens chenu que sur le crâne. / Mon cœur et mes membres restent aussi verts / Que le laurier pareil toute l'année. »

3 « Déclare forfait, ô poète Martianus / Qui nous fais le joyeux récit des Noces / De Philologie et du dieu Mercure. / Et de tous les chants que les Muses chantèrent ! / Ta plume et ta voix sont beaucoup trop faibles / Pour pouvoir décrire un pareil mariage. / Quand une jeunesse épouse un vieux croulant / Le rire énorme dépasse toute description ! »

4 « que le moine diabolique Don Constantin / A décrite en son livre De Coïtu ».

5 « rêches comme roussette et piquants comme ronces ».

6 « Et le voici à la tâche jusqu'à l'aube, / Puis il avale clairet et pain trempé, / Et assis, le buste droit, dans le lit / Il se mit à chanter très haut, très fort, / Embrassa sa femme et prit un air lubrique. / Il s'ébrouait comme un jeune étalon / Tout en jasant comme une pie tachetée. / La peau de son cou décharné tremblait / Tandis qu'il chantait ou plutôt coassait. / Dieu sait ce que pensait la jeune Mai / En le voyant assis, en chemise / Et bonnet de nuit, le cou desséché. / Sa performance ne valait pas tripette. »

7 « en position souveraine ».

8 « avec son sceptre à la main ».

9 « ce qu'il n'avait pas réalisé au lit ».

10 « Aïe, mon côté ! / Beau sire, dit-elle, peu importe la suite, / Je voudrais de ces poires que j'aperçois, / J'en meurs d'envie : ah ! que je voudrais / Croquer de ces petites poires toutes vertes. / […] Je dois dire qu'une femme dans ma situation / A souvent une telle envie de fruits / Qu'elle risque de mourir si elle n'en a pas. »

11 « Mesdames, je vous prie, ne vous fâchez pas, / Je parle cru, sans glose, je suis un rustre : / D'un geste brusque, sans crier gare, Damien / Retroussa sa robe et fourgonna. »

12 « Cela dit, d'un bond elle quitta son arbre. »

ABSTRACTS

Français

Geoffrey Chaucer pose dans *The Canterbury Tales* un regard unique sur l'évolution de la poésie anglaise durant le Moyen Âge. L'alternance de genres et de styles poétiques différents lui permet de refléter tout le potentiel de la littérature par le biais d'un réagencement des images, symboles et conventions qui la définissent. Néanmoins, ce qui fait la force de Chaucer dans

The Canterbury Tales, est sa capacité à développer un dialogue entre les différents récits constituant l'œuvre, ainsi que sa facilité à renverser nos attentes en extrayant son public d'un roman de chevalerie pour le propulser dans l'univers carnavalesque du fabliau, comme c'est le cas dans *The Merchant's Tale*. En jouant avec l'imaginaire de l'arbre et du fruit, Chaucer nous prive dans ce conte de toute élévation et fait de son poirier un arbre inversé.

English

In *The Canterbury Tales*, Geoffrey Chaucer takes a unique look at the evolution of English poetry during the Middle Ages. The interplay of different poetical styles and genres allows him to reflect the potential of literature through a reorganization of the images, symbols, and conventions that define it. Nonetheless, Chaucer's real strength in *The Canterbury Tales* is his capacity to develop a dialogue between the different stories told in the work and also the ease with which he reverses his audience's expectation, taking us out of traditional romance and throwing us into the burlesque world of a fabliau. In *The Merchant's Tale*, Chaucer plays with the imagery of trees and fruits in order to deprive us of any possible elevation and ends by turning his pear tree upside down.

INDEX

Mots-clés

Chaucer, Canterbury Tales, élévation, poirier, carnavalesque

Keywords

Chaucer, Canterbury Tales, elevation, pear tree, burlesque

AUTHOR

Jonathan Fruoco

ILCEA 4, Université Grenoble Alpes

jonathan.fruoco[at]gmail.com