

Cahiers du CRINI

ISSN : 2741-5511

Éditeur : Nantes Université

6 | 2026

Foules bigarrées au Moyen Âge

Polychromie et monochromie dans le *Prologue Général des Contes de Canterbury* et du *Livre de la Duchesse* de Chaucer

Martine Yvernault

 <https://cahiers-du-crini.pergola-publications.fr/index.php?id=773>

DOI : 10.56078/cahier-du-crini.773

Référence électronique

Martine Yvernault, « Polychromie et monochromie dans le *Prologue Général des Contes de Canterbury* et du *Livre de la Duchesse* de Chaucer », *Cahiers du CRINI* [En ligne], 6 | 2026, mis en ligne le 30 mars 2026, consulté le 03 avril 2026. URL : <https://cahiers-du-crini.pergola-publications.fr/index.php?id=773>

Droits d'auteur

Licence Creative Commons – Attribution – Pas d'Utilisation commerciale – Pas de Modification 4.0 International – CC BY-NC-ND 4.0

Polychromie et monochromie dans le Prologue Général des Contes de Canterbury et du Livre de la Duchesse de Chaucer

Martine Yvernault

PLAN

1. Peindre le monde dans le Prologue Général des *Contes de Canterbury*
 2. Traduire l'effacement, éteindre les couleurs de la vie dans *Le Livre de la Duchesse*
- Conclusion

TEXTE

- 1 Dans le domaine profane comme dans le domaine du sacré, la culture médiévale fut éminemment visuelle, imagée. Cela s'explique en partie par l'importance accordée au corps et à l'esprit à travers le rôle des cinq sens qui agissent aux deux niveaux, selon saint Augustin. Sans jamais perdre de vue son intérêt pour l'étude de la mémoire et des procédés intellectuels qui la constituent, Mary Carruthers rappelle le rôle des images mentales dans le développement de la pensée individuelle :

[...] les êtres humains pensent essentiellement au moyen d'images mentales formées à partir des données sensorielles brutes par un processus psychologique spécifique aboutissant à leur stockage dans la mémoire sous une forme (en l'occurrence une image) qui permet leur mobilisation ultérieure au moyen du souvenir, processus associatif rationnel. [...] Toute expérience humaine est compliquée et complexe, littéralement un « mélange entrelacé » des nombreux stimuli reçus par nos sens. (Carruthers 2016, 59).

- 2 L'image au Moyen Âge ne recouvre pas le même sens que dans nos sociétés contemporaines, cependant tant avides d'images. Jean-Claude Schmitt précise que l'image médiévale / *imago* s'inscrit dans une perspective chrétienne, qui renvoie explicitement à la Genèse (1,

- 26), au récit de la Création, puis à l'image de l'homme, fait à « l'image » et à la « ressemblance » de Dieu (Schmitt 2002, 23).
- 3 Mais la journée d'étude de Nantes nous invitait à considérer d'autres aspects du visuel : la foule, les rassemblements médiévaux, les couleurs et leurs expressions au-delà des simples teintes, distinctes selon les classes. L'évocation de textiles (vêtements, décors, motifs ou absence de motifs, tapisseries, par exemple) suggère immédiatement la couleur. Mais il est d'autres manières de traduire la couleur : un personnage bavard, haut en couleurs, va convoquer des teintes rouges tandis que la description d'une personne effacée, silencieuse, fait penser au gris, au blanc, au sombre. Il n'est donc pas forcément nécessaire de dire explicitement la couleur pour la traduire, de même qu'il n'est pas nécessaire d'avoir recours au discours pour traduire l'expression audible, comme dans le tableau d'Edvard Munch où le personnage, dont on dit qu'il crie, est cerné par des ondes aux couleurs violentes, mais son cri, rendu audible par le fait qu'il est « vu », est traduit par ses mains qui enserrant son visage, le protégeant peut-être de ces ondes et de la violence de sa souffrance intérieure (Yvernault 2012, 9-10). Et l'affaire se complique lorsqu'un auteur déstabilise les sens, crée une subversion sensorielle, bien pratique dans la comédie. Ainsi, dans *A Midsummer Night's Dream*, Shakespeare fait dire à Bottom – jouant le Pyrame parodié d'Ovide – « I see a voice. Now will I to the chink / To spy an I can hear my Thisbe's face » – « J'aperçois une voix ; allons maintenant à la crevasse, / Pour voir si je n'entendrai pas la face de ma Thisbé¹ ! ».
- 4 Lorsque l'on évoque la couleur au Moyen Âge en soulignant aussi le nombre (« foules bigarrées »), on pense aussitôt à l'usage des couleurs dans de vastes rassemblements tels que les armées, les joutes étudiées par Michel Pastoureau, les assemblées conviviales pour des parties de chasse, les festins, les réunions festives dépeintes, par exemple, dans *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, où la grisaille du monde paysan contraste fortement avec l'étalage somptueux des teintes des atours des nobles. Michel Pastoureau, comme on le sait, a consacré de nombreux ouvrages à la couleur au Moyen Âge et, dans son ouvrage *L'Art héraldique au Moyen Âge*, il propose une étude approfondie de l'usage des six couleurs que l'on trouve dans toutes les applications de l'héraldique (vêtements armoriés, harnachements de chevaux, écus décorés, etc.). Il explique ainsi

que les décors sur les armures, les armes, les armoiries (un chevalier peut en avoir plusieurs) permettent d'identifier sur le champ de bataille et, d'une certaine façon, sont une manière de nommer, d'établir une identité ou l'appartenance à un clan ou une famille aristocratique (Pastoureau 2018, 34-47).

- 5 Cette contribution s'écarte quelque peu de ces aspects sans pour autant les perdre de vue. Elle prend appui sur deux textes de Geoffrey Chaucer, le *Prologue Général des Contes de Canterbury* (*The Canterbury Tales*) et *Le Livre de la Duchesse* (*The Book of the Duchess*²), afin d'explorer le sens du traitement différent des couleurs (ou de leur absence), et d'observer la foule bruyante et mobile ou, au contraire, la solitude, le silence, dans ces deux compositions pourtant écrites par le même auteur. Le *Prologue Général* s'attache à présenter un long défilé de pèlerins sur le point de partir pour Canterbury, à souligner la vitalité propre à chacun, leur exubérance ou leur tempérance ; il insiste sur la matérialité des descriptions qui sont une évocation de nature panoramique et ekphrastique – une fresque. Il s'agit là d'une véritable galerie de portraits dépourvus de l'immobilité qui sied à la figuration simplement picturale mais qui, au contraire, est empreinte d'un dynamisme expressif suggérant un microcosme en marche, une société spectaculaire et grouillante, bruyante, sollicitant tous les sens. Le *Prologue Général* semble suggérer l'émergence d'un monde social nouveau lié à l'essor des cités.
- 6 *Le Livre de la Duchesse*, lui, se présente comme un texte monochrome en noir et blanc, fondé sur l'intériorité, l'évocation de la solitude et la vénération de la bien-aimée disparue. Ici point de foule et de cadre urbain où l'auberge du Tabard sert de point de ralliement aux pèlerins, autant d'échantillons d'une société en mouvement. Enchâssé dans un rêve qui renforce l'intériorité en dépit de sa nature conventionnelle, dans les tons du deuil et du chagrin, le *Livre* que compose Chaucer met en scène Jean de Gand (le Chevalier Noir) et Blanche, son épouse défunte, une dame blanche devenue ombre et souvenir. Ces tonalités passées s'opposent aux teintes multiples des vêtements et accessoires des pèlerins et la lecture en miroir de ces deux textes construit un diptyque qui donne à voir les différents visages de la société anglaise de la fin du ^{XIV}^e siècle : d'une part, l'émergence de la bourgeoisie marchande, disparate, bavarde, formant pourtant un tout

semblable à une mosaïque colorée plus ou moins harmonieuse et, d'autre part, un monde aristocratique vivant dans le retrait des châteaux, deux mondes que Chaucer fréquentait.

1. Peindre le monde dans le Prologue Général des Contes de Canterbury

- 7 La représentation du pèlerinage dans le Prologue Général semble caractérisée par trois aspects : l'évocation du mouvement, la lecture d'une palette sociale colorée, et la suggestion de la présence non pas de personnages mais d'êtres de chair. Les *Canterbury Tales* ont une introduction appelée *General Prologue*, et lorsque celui-ci s'ouvre, nous sommes en avril et les averses viennent réveiller la nature printanière. Chaucer incite ensuite à lever le regard vers le ciel, et plus largement encore, vers le cosmos puisqu'il évoque les divisions zodiacales en rappelant le signe du Bélier ainsi que la course et la position du soleil (« The yonge sonne / hath in the Ram his halfe cours yronne », 7-8). L'auteur du *Traité de l'Astrolabe* (*A Treatise on the Astrolabe*) de 1391 nous entraîne-t-il dans une discussion sur l'ordre macrocosmique ? En mettant ainsi en lien le cosmos et la terre des humains désireux de sortir après l'hiver et d'aller en pèlerinage, fait-il allusion aux théories géocentriques défendues par Aristote et Ptolémée avant que Copernic, longtemps après Chaucer, ne relativise la place de la Terre et ne démontre l'héliocentrisme qui fonde le système cosmique ? Ce début nous rappelle aussi le livre des *Très Riches Heures du Duc de Berry*, dans lequel les frères Limbourg représentent un calendrier de l'année avec la même méthodologie pour la figuration des mois : des tableaux décrivant le monde aristocratique ou celui des paysans surmontés d'une portion du zodiaque. Ainsi du mois d'avril qui montre le char du soleil tout près du signe du bélier (Dufournet 1995, 25). De même, la miniature de « L'homme anatomique », exécutée par l'un des frères de Limbourg, figure les liens entre le corps humain et le zodiaque (Dufournet 1995, 77), miniature à rapprocher du *Liber Cosmographiae* de John de Foxton, où les planètes font l'objet de représentations anthropomorphiques, et où le même lien entre corps et zodiaque est avancé³. Dans chacun de ces

exemples, on retrouve illustrée la conviction médiévale que le microcosme humain faisait partie, à travers la verticalité structurant le monde, de l'organisation macrocosmique voulue par Dieu ainsi que Paul Zumthor l'énonce :

La mesure du monde médiéval jadis reposa dans l'homme même, microcosme rassemblant dans notre corps tous les éléments de l'univers, faisant de nous le lieu de l'unité cosmique, voulue telle par Dieu, inscrite (au-delà de notre individualité) dans les hiérarchies sociales du grand corps collectif, cet espace-temps où se jouait le drame de la Rédemption (Zumthor 1993, 412).

- 8 Mais ces considérations sur le zodiaque et le cosmos font sans doute partie d'une rhétorique conventionnelle, un passage obligé pour Chaucer. Le Moine du *Prologue Général* se moque de saint Augustin (188), on oublie bien vite le Bélier du zodiaque qui reparaît pourtant dans le portrait du Meunier sous la forme d'un bélier des plus ordinaires gagné par ce costaud dans toutes les luttes auxquelles il participe (547). Le regard retourne tout aussi vite au monde d'ici-bas, à la manière d'un microscope, puis d'une loupe, s'attarde sur les petits oiseaux du printemps, ces fourmis que sont les pèlerins venus de tous les comtés de l'Angleterre (15-16), enfin sur Londres, le quartier de Southwark, l'auberge du Tabard, ses chambres et ses écuries. Chaucer procède à un renversement de la structure du monde, dont il néglige la verticalité qui relie la terre au ciel pour ne plus privilégier que la dimension horizontale. Le *Prologue Général* s'attarde sur le rétrécissement, la miniaturisation, l'attrait pour les détails géographiques, chorographiques, pour la vie quotidienne, sa matérialité et la nature – non pas celle d'Alain de Lille – mais les petits fragments de l'environnement qui permettent de lire le passage du temps, le cycle des saisons, la vie terre à terre, le mouvement, la vie. Tous ces détails ont au moins deux buts : d'une part, modifier le regard qui de contemplateur du cosmos devient observateur de la proximité tout en transformant le lecteur (ou l'auditeur) en un passant pris à témoin du départ du pèlerinage – comme dans une rue – et assistant au défilé dramatisé de pèlerins qui sont surtout, d'un point de vue sociologique, des échantillons de classes sociales. L'enjeu est ici scopique, on regarde, on est regardé par les compagnons de route, on est scruté à travers les détails morphologiques, les vêtements, les

couleurs qui construisent un texte au fur et à mesure, comme si ce dernier portait, au sens littéral, les voyageurs vers Canterbury, comme si chaque vers était un pas de plus dans le déroulement narratif et géographique. D'autre part, l'horizontalité et le déploiement narratif au niveau de l'espace et de l'itinéraire à parcourir renforcent le nombre, voire le grouillement : les pèlerins sont vingt-neuf mais ce nombre est presque démultiplié par les autres personnages que chaque conteur évoque ou par leurs compagnons de route (le Chevalier chemine avec l'Écuyer, son fils ; la Prieure est, elle, accompagnée d'une autre nonne et de prêtres...).

- 9 Le collectif est ainsi décrit à travers les différents statuts de la société, et Chaucer lui-même se compte au nombre des pèlerins. C'est un narrateur en route, attaché à décrire le mouvement, la mobilité (même si Londres et Canterbury sont des points de départ et d'arrivée, arrivée d'ailleurs hypothétique). De très nombreux lieux, topographies, pays occidentaux comme orientaux sont évoqués ; diverses formes de mobilité apparaissent (croisades, exils, voyages maritimes, déplacements commerciaux...) et peuvent même avoir un sens très figuré, puisque incertitude et ambiguïté caractérisent souvent les textes de Chaucer ainsi que nous venons de le voir avec les références au B/bélier dans le *Prologue Général*. Le texte lui-même est donc un exemple de bigarrure, non pas tant du point de vue des couleurs (que nous verrons plus loin) que du point de vue de sa structure feuilletée, avec des échos quelquefois contradictoires entre les contes, juxtaposant différents niveaux de lecture, parfois disparates, sans qu'un seul soit privilégié par Chaucer. Tel est le cas du Conte de l'Universitaire (*The Clerk's Tale*), qui semble dresser un portrait exemplaire de la patiente Grisildis mise à l'épreuve par son époux, mais dont la conclusion suggère aussi que les femmes ne devraient pas se laisser faire.
- 10 On note enfin que Chaucer traite le mouvement d'une manière littérale en accordant une place non négligeable aux montures et aux bottes des pèlerins. Le cheval du Chevalier est robuste mais sans parure spécifique (74), le Moine possède un beau palefroi dont on remarque les couleurs (« as broun as is a berye », 207), la monture du Marchand est pourvue d'une belle et haute selle qui lui donne fière allure (271), celle de l'Universitaire d'Oxford est maigre comme un rateau (287), le Laboureur chevauche une jument (542), tandis que le

Curé va toujours à pied, bâton à la main (« Upon his feet, and in his hand a staf », 495) ; le Moine peu soucieux de la règle de son ordre porte de belles bottes de cuir souple (203), celles du Marchand sont bien ajustées, sans doute de prix (273), et de la Bourgeoise de Bath, au caractère bien trempé, on retient surtout ses éperons acérés (« a paire of spores sharpe », 473) reflétant sa prise de décision rapide comme, par exemple, la gestion énergique de ses cinq mariages.

- 11 Tous ces détails matériels, toutes ces références à l'espace et au déplacement font partie du programme narratif que Chaucer annonce au tout début : « To telle yow al the condicioun / Of ech of hem, so as it semed me, / And whiche they were, and of what degree, / And eek in what array that they were inne » (38-41). Il s'agit là d'une sorte de fiche signalétique destinée à rendre la description visible, à créer l'impression de nombre, à suggérer l'énergie d'un collectif, certes uni par le désir de rejoindre le tombeau de Thomas Becket, mais reflétant la diversité, parfois hétéroclite, d'une société urbaine en plein essor à la fin du ^{XIV}^e siècle.
- 12 Dans ce programme, la description des vêtements, des couleurs plus ou moins vives constituant une véritable palette sociale – résumée par le terme « array » au vers 41 – semble être un élément fondamental pour rendre la narration autant visible qu'audible et sensorielle. Par « palette », il faut comprendre les couleurs ainsi que la diversité humaine car les termes « bigarré » / « bigarrure » renvoient non seulement aux teintes mais aussi à des groupes sociaux constitués de manière disparate, voire hétéroclite et chaotique.
- 13 Dans le *Prologue Général*, la description s'attarde sur les vêtements ainsi que sur les accessoires, qui sont soit superflus (les bijoux de la Prieure, par exemple) soit utiles pour identifier un statut ou une activité professionnelle. Nous privilégions ici les vêtements, qui constituent un véritable langage, renforcent l'impression de nombre, renseignent aussi sur la subjectivité tout en donnant un relief de nature ekphrastique au défilé en route pour Canterbury. En ayant pour objectif de donner pour chacun des pèlerins leur « array » / leur mise, Chaucer dépasse le niveau du personnage et s'attache à restituer l'humanité réelle. Le vêtement est associé à la réalité authentique du corps tout en étant un commentaire, une chronique sur la société, comme une seconde peau semblable à un texte porteur d'une

multiplicité de renseignements à déchiffrer. Ainsi, le Chevalier porte une tunique (« gipoun », 75), en tissu très simple – coton, lin – dont on ne précise pas la couleur, probablement écriue, et souillée après tant de temps passé en expéditions (« [a]l bismotered », 76). Les souillures ne traduisent pas des failles d'ordre moral mais bien la certitude que c'est un chevalier engagé dans la défense des valeurs chrétiennes et que le vêtement ou l'armure sont autant une protection que l'expression de son statut de *miles Christi* (Pike 2021-2, 13-54) – même si Chaucer, Malory, ou le poète de *Sir Gawain and the Green Knight* semblent aussi suggérer que ce système politique est alors sur le déclin. D'ailleurs, son fils le jeune Écuyer n'a que peu en commun avec son père. Il se distingue par son désir de plaire à sa dame et par son paraître. À l'image de la nature qui reverdit en avril et retrouve sa jeunesse, son habit, semblable à une prairie, est tout brodé de fleurs (89-90) printanières. Occupé au service de table de son père (100), il ignore les expéditions lointaines et son espace se restreint à la proximité de l'Angleterre (Flandres, Artois, Picardie).

14 La différence entre le Chevalier et son fils introduit la notion de disparité, voire d'excès, lisible dans les portraits si contrastés du Frère, de la Bourgeoise de Bath et de l'Universitaire d'Oxford. Le Frère est vêtu d'un riche manteau de laine, si ample qu'il ressemble à la robe d'une cloche (263) ; le chapeau de la Bourgeoise de Bath a les proportions d'un bouclier (470-1) tandis que l'Universitaire, mal nourri et maigre, porte un habit court (« courtepy », 290) très élimé, sans que couleur ou étoffe ne soient précisées. Dans ces excès se lisent les attaques contre certains membres du clergé et les lois somptuaires qui, dès la fin du XIII^e siècle, s'efforcèrent de lutter contre l'apparence luxueuse, notamment des bourgeois.

15 Les étoffes évoquées dans le *Prologue Général* mettent en lumière diverses professions bien spécifiques qui sont au nombre des pèlerins : « Haberdassher », « Webbe », « Dyere », « Tapicer », mercier, tisserand, teinturier, tapissier, formant un groupe substantiel identifiable par leur livrée, donc appartenant à une même corporation. Ils correspondent à un groupe d'artisans influent reflétant des aspects très divers de la fabrication et du négoce du textile explorés de près dans l'ouvrage récent *Le vêtement au Moyen Âge. De l'atelier à la garde-robe* (Alexandre-Bidon, Gauffre Fayolle, Mane, Wilmart, dir., 2021) : les types de tissus, draps et soieries, leur commerce florissant,

l'organisation de foires, le legs de vêtements. Étant lui-même partie prenante du monde des marchands, Chaucer leur donne une place non négligeable dans le *Prologue Général* en insistant sur la richesse de leur équipement, leur poids politique dans la cité tout en laissant entendre qu'ils font partie de la classe bourgeoise montante consciente de sa réussite (169-72). Ce sont des professions qui attirent aussi les femmes, d'une part parce qu'elles y trouvent des époux leur assurant d'être bien en vue dans la société (175-8), et d'autre part parce que les métiers du textile (fabrication et vente) étaient occupés par des femmes⁴.

16 Les couleurs mentionnées sont souvent vives. La procession en route pour Canterbury est spectaculaire ; elle fait oublier le vaste cosmos rapidement décrit au tout début, met en évidence la vie quotidienne urbaine, et annonce le théâtre médiéval de rue tout en suggérant la métaphore du *theatrum mundi* – la société en tant que représentation et ostension de soi. La couleur a pour but d'être vue, et par l'intensité et la spécificité des teintes de bien marquer la classe sociale, ainsi que Michel Pastoureau le souligne (Pastoureau 2021, 211-27). Si les couleurs éclatantes furent le privilège de l'aristocratie, le Moyen Âge tardif les vit se répandre dans la classe émergente de la bourgeoisie, voire distinguer des groupes particuliers – lépreux, prostituées, bourreaux, par exemple (Pulliam 2012, 3-14). Nous retrouvons ces caractéristiques dans le Prologue Général avec le rouge et le blanc de fleurs brodées sur l'habit de l'Écuyer⁵, le vert du capuchon du Yeoman, le bleu (223)⁶ – dont on dit qu'il est sombre – du manteau du Régisseur très regardant à la dépense (617), le rouge sang et le bleu de Perse de la mise du Médecin, le Marchand dont l'habit, vraiment bigarré, bariolé (« mottelee », 271), traduit peut-être sa facilité à circuler dans des milieux très variés auxquels, par nécessité ou opportunité, il s'adapte tel un caméléon. Les couleurs constituent donc autant une expression iconographique, un apport esthétique indispensable qu'un véritable langage porteur de polysémie, aidant à la mémorisation, et lié à un ensemble complexe de fonctions – sémiotique, spirituelle, sociale, économique (Blandeau, 329).

17 Si l'iconographie et la littérature médiévales ne peuvent faire sans la couleur et ses diverses fonctions que nous venons de rappeler, la couleur reste un apport extérieur artificiel qui accroît la visibilité mais ne peut se substituer à la réalité du corps. Et si les pèlerins

forment en quelque sorte un corps en mouvement, il faut donner à cette foule relative une présence individuelle. Cet enjeu, qui va permettre de lier l'un et le tout, se réalise de différentes manières dans le *Prologue Général*.

- 18 On remarque la multitude de détails physiologiques : le poireau sur le nez du meunier (554), les jambes maigres du Régisseur (591), ainsi que des références peu élégantes aux parties peu nobles mais bien réelles de l'individu. Si les romans évoquent les beaux yeux gris des dames et des chevaliers, il est ici question du cou, des oreilles, du crâne, de trognes rouges comme celle de l'Huissier d'Église (624), tous ces détails donnent vitalité au cortège en constituant un blason inversé grotesque reposant souvent sur des comparaisons risibles (la barbe du Franklin est blanche comme une pâquerette, 332). Mais, n'avons-nous pas, en réalité, affaire à une approche sociologique et presque chirurgicale qui (même si la dissection est sujet problématique au Moyen Âge) transforme la ville en un amphithéâtre à ciel ouvert où l'on montre en gros plan les visages – parfois peu gracieux – les mains, les doigts, les nez, les bouches... Ce tableau anatomique contemplé sollicite le regard, suscite l'imaginaire et la réflexion. Dans le *Prologue Général*, nous pouvons recourir à l'image de la fresque mais celle-ci nous échappe parce qu'elle est en mouvement, détachée d'un support, et se déploie dans la dimension extérieure de la rue, de l'auberge publique, des lieux traversés. L'extériorisation est également mise en évidence à travers l'accent sur la parole, la narration, la dispute, la vocifération (parfois la sédition et les querelles entre voisins, qui fonde le *Conte de Mellibée*). Nous sommes en présence de vrais corps, qui mangent, par exemple de l'ail, des oignons qui font les délices de l'Huissier d'Église (634). La représentation de ces pèlerins est à la limite du monde du fabliau, de la marge, du monde bakhtinien où l'intérieur déborde sur l'apparence extérieure (par exemple l'ulcère du Cuisinier dont la description voisine avec celle de ses recettes), où l'on montre les défauts, les maladies qui ne sont souvent que le masque de défaillances morales.
- 19 Point de mythologie ou de figures de l'Antiquité classique dans le *Prologue Général* (sauf peut-être dans le portrait du Chevalier). Ce sont des gens du présent de Chaucer, des échantillons du réel, qui circulent, se montrent, vont en pèlerinage par curiosité, par attrait pour le dépaysement, voire le débordement. C'est un monde vivant,

grouillant, engagé dans le fonctionnement de l'Angleterre, une société en procession qui déambule et se déplie comme un fil tiré d'une étoffe, et seulement contrôlée par le contrat de narration imposé par l'Hôte.

2. Traduire l'effacement, éteindre les couleurs de la vie dans *Le Livre de la Duchesse*

- 20 Ainsi que nous l'avons rappelé dans l'introduction, *The Book of the Duchess* ou *Livre de la Duchesse* est une longue élégie, qui paradoxalement repose aussi sur des aspects ludiques. Le Chevalier Noir exprime sa peine mais son récit s'apparente à une sorte de jeu énigmatique amenant progressivement à deviner que cette perte est liée à la mort de l'épouse aimée, tout comme la référence à la couleur blanche reflète la grâce de l'aimée tout autant que son nom, Blanche de Lancastre, première épouse de Jean de Gand, Comte de Richmond et Duc de Lancastre, cette maison renommée qui s'affrontera à la rose blanche des York. Le Chevalier évoque aussi un jeu d'échecs, jeu fondé sur l'opposition des pièces noires et blanches, ainsi que la perte de sa reine.
- 21 De la même façon, le poète construit une sorte de jeu de piste en semant des indices liés aux mêmes couleurs, le noir et le blanc, qui préparent la découverte de l'histoire du Chevalier Noir et de Blanche. Ces indices correspondent à des tissus et des matières qu'il évoque dans une sorte de marchandage fictif, qu'il engagerait bien avec le dieu du sommeil si celui-ci l'aidait à enfin trouver le sommeil. En échange du repos, le poète serait prêt à lui offrir une couche de duvet blanc recouverte d'un beau satin noir (246-53). Toutes ces références au noir et au blanc, à la chambre, au lit sommaire dans la grotte du dieu du sommeil, à la belle chambre décrite dans le songe, constituent essentiellement un réseau de signes et de métaphores qui renvoient à la vie dans toutes ses facettes (la mort, l'amour, le bien-être), un aspect du poème finement développé par Stanbury (2015, 143).

- 22 Le début du *Livre* introduit le thème de la mort de manière rhétorique : le poète déplore manquer d'inspiration et sent sa vie le quitter. Cette tristesse se superpose à celle, plus profonde, du Chevalier Noir, et ces deux états négatifs permettent de renforcer le thème de la contiguïté qui, dans le *Livre*, met en tension la réalité et la fiction, la vie et la mort, les lieux familiers (la chambre, le château où l'on retourne vers le quotidien aristocratique) et les espaces servant de miroirs aux émotions (le creux de la caverne qui exprime le vide et le manque d'inspiration, la forêt qui évoque l'inhumation...). Le début décrit un imaginaire en jachère, le chagrin de soi-même (« Al is ylyche good to me », 9 ; « sorwful ymagynacioun », 14). La lecture d'un livre semble être le seul remède possible, et l'on remarque la proximité morphologique entre « boote » / le remède (38) et « book » / le livre (*Les Métamorphoses* d'Ovide), dont la lecture a ici une fonction thérapeutique et consolatrice. Cette lecture a pour but de dissiper l'ombre et le néant de la nuit (« drive the night away », 49), car l'insomnie est évoquée comme un blanc ou une ombre épaisse qui éteint toute inspiration. Le poète exprime donc son aspiration à l'inspiration, à la redécouverte des couleurs de la poésie grâce à l'histoire du roi Seys et de son épouse Alcyone, une histoire de perte et de chagrin qui n'est que le masque littéraire derrière lequel on devine les figures royales de Jean et de Blanche. D'un point de vue formel, *Le Livre de la Duchesse* se fonde sur le motif de la métamorphose, de la transformation, du passage d'un état à un autre (par exemple, de l'imagination morte à la vitalité créatrice, ou du bonheur à la tristesse).
- 23 Chez le poète, le manque d'inspiration qui précède le retour de la créativité constitue un motif qui n'est pas novateur. Comme dans le *Roman de la Rose*, la créativité se traduit comme une renaissance, tout comme la vie reprend au printemps lorsque la reverdie redonne des couleurs à la nature, aux jardins et au monde intérieur de poète, qui délaisse la caverne sombre de Morphée évoquée par Ovide pour prétendre s'endormir et s'éveiller dans une chambre remplie de couleurs vives. La caverne n'est cependant pas un lieu dénué de sens. Lieu creux et primitif par excellence, la caverne (ou la grotte) apparaît dans la lecture d'Ovide : Junon demande à son messager d'aller voir Morphée, le dieu du sommeil, afin qu'il ramène le corps de Seys à son épouse Alcyone. Si la caverne et ses habitants permettent à Chaucer

de se livrer à une description cocasse de Morphée et des siens – sérieusement occupés à ronfler et à dormir, sourds et indifférents au monde extérieur – le lieu mérite toute notre attention. La caverne se trouve dans une vallée encaissée, dans un espace totalement dépouillé, sans faune, sans flore, sans vie humaine (158-9). Ce lieu est aussi sombre que les profondeurs infernales (170-1). L'histoire d'Ovide lue par le poète insomniaque se conçoit non seulement comme un remède au manque d'inspiration mais aussi comme le miroir de sa condition. Mais la grotte du dieu du sommeil n'a rien d'un sépulcre. En réalité, c'est un lieu en dormance, où l'éveil est possible, comme le suggèrent les vers 192-3 (« Anoon this god of slep abrayd / Out of hys slep... »). Nuit et ténèbres pour le poète se dissocient de l'histoire sombre de Seys et d'Alcyone ; elles deviennent la représentation du temps qui précède la création, l'antichambre de la création encore embryonnaire, une image du néant obscur propice à l'inspiration. L'obscurité et le creux de la caverne formalisent et rendent perceptibles le travail intérieur et l'intimité créative qui sont difficilement représentables. La caverne sert aussi de lien entre la stérilité poétique décrite dans les tout premiers vers, vécue comme une agonie, et le lent éveil à l'inspiration ; elle est donc autant une image de tombe vers laquelle le poète pourrait glisser qu'une « demeure intime » (Durand, 274-6), un endroit matriciel où va grandir le poème racontant l'histoire de Blanche et du Chevalier Noir.

- 24 Malgré ces références à l'intimité personnelle, le songe du poète est aussi fort conventionnel. À partir du vers « [...] and therwith even / Me mette so ynly swete a sweven... » (276), le poète décrit la survenue de ce songe et tout ce qu'il y vit. Malgré des allusions à Macrobie et à son commentaire sur le *Somnium Scipionis*, à Joseph et à ses interprétations du songe de Pharaon, le discours est ici théorique et rhétorique, et l'on voit bien qu'à travers le songe prétendu, c'est l'espace de la création poétique qui s'ouvre et se pare des conventions d'écriture bien connues que le poète revendique en annonçant : « [...] thys was my sweven » (290) – voici mon rêve tel que je l'ai rêvé et voici, surtout, le poème que le prétexte et la convention du songe m'ont permis de composer. L'espace onirique est un espace accueillant pour la littérature, dans lequel le songe est une sorte de laboratoire, un réceptacle pratique à la fabrication littéraire. On remarquera ici que la chambre est un lieu créatif bien plus sophis-

tiqué que la grotte de Morphée. Lieu clos et intime, de nature utérine, associé au sommeil et à la latence, la chambre s'apparente aussi à un bel écrin fort adapté à la conception d'un poème destiné au protecteur Jean de Gand, et soulignant sans détours la grandeur non seulement de Jean mais aussi du royaume d'Angleterre. Ainsi l'emploi du terme « doutremer », la référence aux étoffes raffinées aux vers 253-5, rappellent-elles l'importance du commerce anglais (Stanbury 2015, 139-43) et font aussi du *Livre de la Duchesse* un objet politique.

- 25 Progressivement, le songe s'ouvre sur un espace autre dans lequel le poète prétend s'éveiller, et où le texte commence à s'écrire⁷. Dante, lui, décrit l'apparition de Béatrice, aussi une dame « vêtue de très blanche couleur », et aussitôt il rentre pour se « réfugier solitaire » en sa demeure, en une chambre où il s'endort et est visité par une vision semblable à « une nuée couleur de feu » (Dante 1965, 8). De la même façon, le poète du *Livre de la Duchesse* affirme se trouver dans une chambre dont les fenêtres sont couvertes de panneaux de verre portant des histoires ; les murs sont peints de riches couleurs et le ciel est sans nuage, donc d'un bleu limpide. Il prend une monture et, dans son rêve, accompagne des chasseurs et des forestiers poursuivant un cerf (« hert » / « hart », aboutissant à « heart » selon la convention), puis il suit un petit chien à travers une verte prairie fleurie, s'enfonce dans une futaie giboyeuse, également verte, si haute que l'on dirait la nef d'une cathédrale, une forêt qui est à la fois bien réelle et constitue un au-delà propice à la narration (Saunders 1993, 157). Là, dans l'ombre des grands arbres, le songe se transforme en un espace mortifère qui contraste avec les couleurs de la chambre, soudain effacées et remplacées par l'ombre, la grisaille, le noir et le blanc. Sans aucun artifice stylistique, le poète déclare qu'il prend conscience de la présence d'un homme en noir : « [...] so at the laste / I was war of a man in blak... » (444-5). L'espace se rétrécit et la forêt aux innombrables arbres couverts d'une belle frondaison se résume à un seul arbre, un chêne, un emblème royal, décrit dans la suite du vers 445 en même temps que l'homme endeuillé : « That sat and had yturned his bak / To an ook, an huge tree » (446-7). Le chêne majestueux est ici une expression de la contiguïté qui met le réel et la fiction poétique en contact ; il a la même valeur que la fenêtre qui, dans *Le livre de la Fontaine amoureuse* (Machaut, Cerquiglini-

Toulet 1993, vers 226), sépare le poète en quête de travail d'écriture et l'amant qui exprime sa peine.

- 26 Chaucer connaissait bien le dit de Machaut, sans doute aussi écrit pour un prince protecteur, Jean de Berry (Raby 2017, 212-4). Homme et tronc se confondent, et l'arbre est tout à la fois un beau chêne, un pilier, une stèle et un marqueur de liminalité. Ce chêne immense est une frontière – tout comme le tertre du jardin dans *Pearl* – entre le monde vivant et l'au-delà métaphysique. Plongeant ses racines dans l'humus sombre, l'arbre relie les vivants et les morts, et la forêt, lieu de chasse et de quête est le seul espace où l'intimité du poète et celle du Chevalier Noir peuvent vraiment se rejoindre et se superposer (Bachelard 1972, 170). L'homme est en noir, sans autre précision sur son corps, comme si le noir occultait son identité, mise à part la référence, inscrite dans le jeu de décryptage qui caractérise le poème, à un chêne immense au port royal, l'un de ces arbres remarquables que l'on ne trouve que dans les domaines royaux, non loin d'une demeure aristocratique (« a wonder wel-farynge knyght », 452). Détaché, comme découpé dans la forêt, c'est un lieu sépulcral spéculaire de la tombe de Blanche. L'homme lui-même semble pris par la mort (« pale and nothyng red », 470), plongé dans une sorte d'agonie qui a fait disparaître toutes les teintes du corps humain, y compris le rouge, emblème des Lancastre. Il parle ainsi de sa douleur : « my sorwe [...] That maketh my hewe to falle and fade » (563-4). Et il conclut que la lumière a été vaincue par l'ombre : « To derke ys turned al my lyght » (609). Le poète a supprimé les couleurs et, à leur place, il suggère un affrontement presque allégorique entre l'ombre et la lumière, ainsi qu'une partie d'échecs qui oppose Fortune / le destin et cet homme, noir comme s'il était lui-même une pièce du jeu manipulé par le destin. Le passage se lit en lien avec d'autres usages littéraires ou iconographiques du jeu d'échecs, métaphore ici de la lutte entre le destin et l'homme en noir pour obtenir la reine. Ce jeu funeste est mis en miroir du jeu amoureux, aussi apparenté à une partie d'échecs, qui se traduit par un affrontement paisible et courtois entre ce chevalier et une dame qu'il rencontra, décrite comme « whit » (905), une beauté parfaite, son cou et sa gorge, en particulier, semblables à une tour d'ivoire (945-6)⁸. Si le Chevalier Noir n'a pas de nom, elle se nomme Blanche (948) (de Lancastre), indice qui permet de déduire que lui est Jean de Gand. Le poète s'attarde sur la blancheur de ses

mains (955) qui font d'elles un parangon de beauté tout en suggérant, à travers cette indication marmoréenne, qu'elle est devenue un gisant auquel le poète adresse un hommage en forme de longue élégie. Le poème est ainsi un rêve et un tombeau poétique, dont les seules couleurs vives (le blanc, le rouge) racontent le passé heureux.

27 Chaucer privilégie les tons crepusculaires de la forêt, de l'habit noir du chevalier pour finir sur l'évocation des murailles blanches du château de Jean de Grand, tracé liminal fermant l'espace de la mort et ramenant vers la vie. Blanc et noir sont bien là pour signifier le chagrin, le silence de la forêt et l'effacement. En cela, *Le Livre de la Duchesse* reflète la transformation de l'expression du deuil, étudiée par Robert Marcoux, qui intervint après le XIII^e siècle sous l'influence de l'Église afin de renforcer la spiritualité du deuil et de proscrire les attitudes excessives jugées païennes (Marcoux 2007, 67). Cette transformation avait aussi pour but de concentrer l'attention des deuilants sur la « monasticité » des rituels ; le deuil devait servir à « faciliter le cheminement spirituel du mort » (Marcoux, 64), comme les prières dites par les moines. Le deuil n'est plus une expression violente du chagrin et les lacérations des deuilants sont remplacées par les larmes, traduisant la peine et exprimant « le potentiel rédempteur de l'acte de pleurer » (Marcoux, 67). Les cortèges de deuilants lents et recueillis, revêtus d'un long manteau noir, expriment la douleur de la mort qui fige l'instant et, comme eux, Jean de Gand, « a man clothed in blak » (457), est d'abord décrit simplement comme un homme en noir dans un manteau ample qui efface le corps vivant, assis contre un arbre, semblant attendre la mort.

28 La muraille blanche bien réelle du château reste symboliquement une expression de la contiguïté de la vie et de la mort qui, dans le poème, sont inscrites dans un jeu complexe d'oppositions apparentes puisque la vie contient la mort menant elle-même à la vie, selon saint Jean (Jean, 12 : 24). Dans l'introduction à son étude sur *Le Livre de la Duchesse*, Helen Philipps souligne toutes ces oppositions (Philipps, 31) :

The colour-symbolism of a knight in black and a lady White obviously represents mourning for a woman called Blanche, and it is central to the chess allegory, but this contrast of dark and light is also one of many dualities in the structure: dullness and brightness,

lifelessness and energy, sickness and healing, loss and love, and – to quote the narrator – ‘joy or sorwe’ (10)⁹.

- 29 Helen Phillips définit ces oppositions apparentes comme des « recuperative opposites » – expression faisant écho à la double fonction des larmes exposée par Marcoux. Ces oppositions permettent la consolation à l’image de la roue de Fortune qui reprend son ascension, ou de la cloche du château à la fin du poème, qui n’est pas un glas mais un retour vers le temps réel après le songe.

Conclusion

- 30 Les couleurs, plus ou moins vives, plus ou moins nombreuses qui émaillent *The Canterbury Tales* et *The Book of the Duchess* décrivent deux mondes différents : d’une part, l’aristocratie respectueuse des rites, d’autre part, le monde qui circule dans la cité, la fait vivre, ou qui, à travers ses déplacements, renvoie à la périphérie bien au-delà de Londres et aux pays d’Europe avec lesquels l’Angleterre avait des relations. Le monde du *Prologue Général des Canterbury Tales* est multicolore, mouvant, composite, charnel, et s’oppose au monde du Chevalier Noir dont le deuil nous rappelle les codes aristocratiques hérités de la chevalerie chrétienne, la tradition de la courtoisie, l’intériorité policée de l’émotion, des valeurs dont Jean de Gand dans le *Richard II* de Shakespeare regrette qu’elles aient disparu¹⁰.
- 31 Mais les couleurs ne distinguent pas seulement les sphères sociales. Elles permettent aussi, comme Michel Pastoureau le rappelle, de signifier le spirituel et la matérialité.

Si la couleur est une fraction de la lumière, elle participe ontologiquement du divin car Dieu est lumière. Chercher à étendre ici-bas la place de la couleur, c’est diminuer celle des ténèbres, c’est étendre celle de la lumière, donc celle de Dieu. Quête de la couleur et quête de la lumière sont indissociables. Si en revanche la couleur est une substance matérielle, une simple enveloppe, elle n’est en rien une émanation de la divinité. (Pastoureau 2004, 136)

- 32 Chaucer se situe à la croisée de ces deux sphères puisqu’il appartenait au monde des marchands et était très lié à Jean de Gand. Il était

aussi poète et, en tant que tel, se devait de défendre les créateurs. Le *Livre de la Duchesse* est ainsi un objet d'art en soi, imaginé dans le bel écrin de la chambre du rêve, et son auteur manie avec art les sources, les conventions d'écriture, les formes rhétoriques qu'il met en œuvre afin de rendre hommage à l'épouse défunte de Jean de Gand tout en défendant son art de poète anglais (Stanbury 2015, 135).

- 33 Tout l'art et aussi l'ambiguïté de Chaucer réside dans les différents buts qu'il semble poursuivre en même temps. Le *Prologue Général* aux *Contes de Canterbury* n'est pas forcément un modèle d'écriture, et le contrat proposé par l'Hôte renvoie au monde économique et juridique. Pour autant, ce prologue révèle l'attachement de Chaucer à son temps, à ses contemporains, au monde terrestre, distinct des mondes anciens et des théories antiques sur le cosmos (Crane 2017). Tout en s'interrogeant sur le monde qui l'entoure, Chaucer s'intéresse aussi à la perception que le lecteur ou l'auditeur vont avoir du texte, des descriptions, des personnages. Si, dans *Le Livre de la Duchesse*, il recourt à des formulations allégoriques, à des couleurs moralisées, Blanche si marmoréenne, un modèle féminin si courtois, traduit aussi ses sentiments par le langage du corps et par les expressions du visage, tels les yeux de la belle : « [...] were she never so glad, / Hyr lokyne was not foly sprad » – « [...] si gaie fût-elle, / Ils n'étaient jamais grand ouverts » (873-4). Stephanie Trigg définit ce langage sémiotique comme un discours silencieux / « silent discourse » qui s'attarde sur les émotions authentiques, sur l'expression du corps et du visage dans leur réalité charnelle (Trigg 2017, 33-56). Tous ces visages, ces corps, ces vêtements décrits, ces couleurs évoquées sont des images instantanées et vivantes qui remplacent progressivement les chroniques et codes anciens, les formes conventionnelles, et donnent de la société une perception directe, plus immédiate, qui parle aux sens des lecteurs et des auditeurs.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

CHAUCER Geoffrey, *The Canterbury Tales*,
The Book of the Duchess, *The Riverside*

Chaucer, Larry D. Benson (éd.), Oxford,
Oxford University Press, 1989.

DANTE, *Œuvres complètes*, *Vie Nouvelle*
III, trad. et commentaire par André

Pézard, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965.

MACHAUT Guillaume de, *Le livre de la Fontaine amoureuse*, Cerquiglini-Toulet Jacqueline (éd.), Paris, Éditions Stock, 1993.

SHAKESPEARE William, *Œuvres complètes*, trad. de François-Victor HUGO, notes par Henri Fluchère, Paris, Éditions Gallimard, 1959.

The Oxford Shakespeare. The Complete Works, Stanley Wells et Gary Taylor (éd.), *Richard II*, Oxford, Oxford University Press, 1994.

Sources secondaires

ALEXANDRE-BIDON Danièle, GAUFFRE FAYOLLE Nadège, MANE Perrine, et WILMART Mickaël (dir.), *Le vêtement au Moyen Âge. De l'atelier à la garde-robe*, Turnhout, Brepols, 2021.

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.

BLANDEAU Agnès, « Technicolor Middle Ages: (Ex)changes and Transformations from Medieval to Present Day Perception of Colour », *Anglophonia/Caliban* 29 (2011), p. 323-340 <https://journals.openedition.org/aacs/889> (consulté le 28 février 2024).

CARRUTHERS Mary, « Intention, sensation et mémoire dans l'esthétique médiévale tardive », *Les cinq sens au Moyen Âge*, Éric Palazzo (dir.), Paris, Les Éditions du Cerf, 2016, p. 59-77.

CRANE Susan, « 'The lytel erthe that here is': Environmental Thought in Chaucer's *Parliament of Fowls* », *Studies in the Age of Chaucer*, 39 (2017), p. 3-29.

DRAKE BOEHM Barbara, « Les échecs », *Art du jeu. Jeu dans l'art de Babylone à l'Occident médiéval*, Paris, Édition de la Réunion des musées nationaux, 2012, p. 28-33.

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

DUFURNET Jean, *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, Bibliothèque de l'Image, 1995.

KENISTON McINTOSH Marjorie, *Working Women in English Society 1300-1620*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

MARCOUX Robert, « La liminalité du deuil dans l'iconographie funéraire (XIII^e-XV^e) », *Memini, Société des Études Médiévales du Québec* 11 (2007), p. 63-98 <http://journals.openedition.org/memini/76> (consulté le 10 mars 2024).

PASTOUREAU Michel, *L'Art héraldique au Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 2018.

PASTOUREAU Michel, « La couleur des vêtements au Moyen Âge. Lexiques, teintures, décrets », *Le vêtement au Moyen Âge. De l'atelier à la garde-robe*, Danièle Alexandre-Bidon, Nadège Gauffre Fayolle, Perrine Mane, Mickaël Wilmart (dir.), Turnhout, Brepols, 2021, p. 211-27.

PASTOUREAU Michel, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

PIKE Daniel R., « *Sir Gawain and the Green Knight: Armed with Virtues in the Face of Death* », *Études Médiévales Anglaises* 98 (2021-2), p. 13-54.

PHILLIPS Helen, « Visionary Writings and Literary Dreams », *Chaucer's Dream Poetry*, Helen Phillips and Nick Havely (éd.), Londres et New York, Longman, 1997, p. 7-8.

PHILLIPS Helen, « *The Book of the Duchess* », *Chaucer's Dream Poetry*, Helen Phillips and Nick Havely (éd.), Londres et New York, Longman, 1997, p. 29-111.

PULLIAM Heather, « COLOR », *Studies in Iconography* 33 (2012), p. 3-14 <https://www.jstor.org/stable/23924264> (consulté le 28 février 2024).

RABY Michael, « Sleep and the Transformation of Sense in Late Medieval Literature », *Studies in the Age of Chaucer*, 39 (2017), p. 191-224.

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

SCHMITT Jean-Claude, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au*

Moyen Âge, Paris, Éditions Gallimard, 2002.

STANBURY Sarah, « The Place of the Bedchamber in Chaucer's *Book of the Duchess* », *Studies in the Age of Chaucer*, 37 (2015), p. 133-61.

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

TRIGG Stephanie. « Chaucer's Silent Discourse », *Studies in the Age of Chaucer*, 39 (2017), p. 33-56.

YVERNAULT Martine (introduction), *Parole au silence*, Laurent LACHAISE, Marie LEFORT, Oriane VERGARA (dir.), Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2012, p. 7-14.

ZUMTHOR Paul, *La Mesure du monde. Représentation de l'espace au Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

NOTES

1 Shakespeare 1959, p. 1197-8.

2 Pour ces deux textes l'édition utilisée est la suivante : Geoffrey Chaucer, *The Canterbury Tales, The Book of the Duchess, The Riverside Chaucer*, Larry D. Benson (éd.), Oxford, Oxford University Press, 1989.

3 Pour une représentation du soleil sous les traits d'un jeune homme, voir Thomas 1979, p. 118.

4 Cf. Keniston McIntosh 2005, chapitre 8 « Women's participation in the skilled crafts », 1. « Cloth and Clothing ».

5 Rouge et blanc apparaissent aussi dans *The Book of the Duchess* (*Le Livre de la Duchesse*) ; évoquant Blanche, le poète rappelle la blancheur des mains et le rouge des ongles (955) et, à travers ces détails, il insiste sur la pureté de

Blanche ainsi que sur la grandeur des Lancastre, dont la couleur était le rouge.

6 Sur le bleu, couleur trop « valorisée » ou, au contraire, sous-déterminée, voir Michel Pastoureau, *art. cit.*, p. 223 n. 33.

7 Voir Phillips 1997, 7 : « Most dreams are consciously literary. The genre is usually not really about dreams or visions as subjects; rather, the fictional device of the dream is a form which facilitates manipulation of a variety of literary structures: frames, juxtapositions, allegory, shifts between narrative levels, and so on. [...] Dream poems make the worlds inside and outside the dream frame seem significantly distinct. » Suit la traduction française : « La plupart des songes sont consciemment littéraires. Le genre, en règle générale, n'a pas réellement pour sujet principal les rêves et les visions. On a plutôt affaire au stratagème fictionnel du songe comme forme facilitant la manipulation d'une large gamme de structures littéraires : les cadres, les juxtapositions, le recours à l'allégorie, les passages d'un niveau de récit à l'autre, etc. [...] La poésie onirique rend significativement distincts les univers à l'intérieur du cadre du songe de ceux situés hors de ce cadre. » [Notre traduction].

8 On trouve des pièces du jeu d'échecs en cristal de roche dans l'Europe médiévale du ^x^e siècle (dans les trésors des églises, ou mentionnées dans des testaments) ; elles étaient aussi souvent taillées dans des pierres précieuses, dans l'ivoire, et les artistes de pays musulmans en étaient de grands experts. À partir du ^{xii}^e siècle, les pièces initialement très géométriques des productions islamiques deviennent figuratives (voir le jeu de Lewis du nom de l'île du même nom) ; à ce moment-là, la figure de la dame remplace celle du vizir. C'est aussi le moment où le jeu d'échecs entre dans des constructions métaphoriques ou des récits historiques (par exemple, dans les chroniques rapportant des faits de guerre, il n'est pas rare de voir des références au jeu d'échecs figurant la victoire ou la défaite ; il n'est pas rare non plus que la défaite lors d'une partie d'échecs impose la conversion à la foi chrétienne). Les couleurs des pièces varient mais lorsque l'Occident s'empare du jeu d'échecs et de ses possibles signifiés – surtout après la perte de Jérusalem en 1187 – les couleurs et les matières sont surtout le blanc et le noir, l'ivoire et le bois d'ébène (sur tous ces points, voir Drake Boehm 2012, 28-33).

9 « Le symbolisme des couleurs d'un chevalier en noir et d'une dame Blanche renvoie, de toute évidence, au décès d'une femme prénommée Blanche. C'est un élément central à l'allégorie du jeu d'échec, mais ce

contraste entre noir et blanc constitue aussi l'une des dualités propres à la structure du récit : le terne et l'éclatant, l'inerte et l'énergique, le mal et le remède, la perte et l'amour, et – pour citer le narrateur – “la joie et le chagrin” » [Notre traduction].

10 « This blessed plot, this earth, this realm, this England, / This nurse, this teeming womb of royal kings, / Feared by their breed and famous by their birth, / Renowned for their deeds as far from home / For Christian service and true chivalry [...] Is now leased out – I die pronouncing it – / Like to a tenement or pelting farm », *The Oxford Shakespeare* 1994, *Richard II*, v. 50-9, 375. « Ce lieu béni, cette terre, cet empire, cette Angleterre, / cette nourrice, cette mère féconde de princes vraiment royaux, / redoutables par leur race, fameux par leur naissance, / qui, au service de la chrétienté et de la vraie chevalerie / [...] / est maintenant affermée (je meurs en le déclarant), / comme un fief ou une ferme misérable », *Shakespeare. Œuvres complètes*, trad. François-Victor Hugo, Paris, Éditions Gallimard, 1959, 554.

RÉSUMÉS

Français

Lorsque l'on évoque la couleur au Moyen Âge en soulignant la notion de nombre (« foules bigarrées »), on pense aussitôt à l'usage des couleurs dans les vastes rassemblements tels que les armées, les joutes étudiées par Michel Pastoureau, ou les réunions festives dépeintes dans *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, où la grisaille du monde paysan contraste fortement avec l'étalage somptueux des teintes des atours de la noblesse. Cet article prend appui sur deux textes de Geoffrey Chaucer, le *Prologue Général* des *Contes de Canterbury* et *Le Livre de la Duchesse*, afin d'explorer le sens des différences dans le traitement des couleurs (ou de leur absence) dans ces deux textes pourtant écrits par le même auteur. Le *Prologue Général* présente les pèlerins sur le point de partir pour Canterbury, souligne la vitalité propre à chacun, leur exubérance ou leur tempérance ; il insiste sur la matérialité des descriptions qui sont une véritable galerie de portraits empreints d'un dynamisme représentatif suggérant un microcosme en mouvement, une société spectaculaire et grouillante, bruyante, sollicitant tous les sens. *Le Livre de la Duchesse*, lui, constitue un texte monochrome en noir et blanc, fondé sur l'intériorité, l'évocation de la solitude et la vénération de la bien-aimée disparue. Ici point de foule ni de cadre urbain. Dans les tons du deuil et du chagrin, Chaucer met en scène Jean de Gand (le Chevalier Noir) et Blanche, son épouse défunte, une dame blanche devenue ombre et souvenir. Ces tonalités passéistes s'opposent aux teintes multiples des vêtements et accessoires des pèlerins de Canterbury, et la lecture en miroir de ces deux textes construit un diptyque qui donne à

voir les changements dans la société anglaise de la fin du ^{xiv}^e siècle : d'une part, l'émergence de la classe marchande, disparate, bavarde, formant pourtant un tout, et, d'autre part, le déclin d'un système de valeurs morales et politiques.

English

When we think of colour in the Middle Ages, and emphasize the notion of numbers ("motley crowds"), what immediately comes to mind is the use of colour in vast gatherings such as the armies, the jousts studied by Michel Pastoureau, or the festive reunions depicted in *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, where the grayness of the peasant world contrasts sharply with the sumptuous display of hues in the attire of the nobility. This article uses two texts by Geoffrey Chaucer, the *General Prologue* to *The Canterbury Tales* and *The Book of the Duchess*, to explore the meaning of the differences in the treatment of color (or lack of it) in these two texts by the same author. The *General Prologue* introduces the pilgrims about to leave for Canterbury, highlighting their vitality, exuberance or temperance; it insists on the materiality of the descriptions, which are a veritable gallery of portraits imbued with a representative dynamism suggesting a microcosm in motion, a spectacular and teeming society, noisy and soliciting all the senses. *The Book of the Duchess*, on the other hand, is a monochrome, black-and-white text based on interiority, the evocation of solitude and the veneration of the departed beloved. There are no crowds here, and there is no urban setting. In tones of mourning and grief, Chaucer presents John of Gaunt (the Black Knight) and Blanche, his late wife, a white lady who has become a shadow and a memory. These old-fashioned tones contrast with the multiple hues of the Canterbury pilgrims' clothing and accessories, and the mirror reading of these two texts creates a diptych that reveals the changes in English society at the end of the 14th century: on the one hand, the emergence of the merchant class, disparate, talkative, yet forming a whole, and, on the other, the decline of a system of moral and political values.

INDEX

Mots-clés

Chaucer, Contes de Canterbury, Livre de la Duchesse, deuil, couleurs, foule, voix, bigarré

Keywords

Chaucer, Canterbury Tales, Book of the Duchess, mourning, colours, crowd, voices, motley

AUTEUR

Martine Yvernault

Université de Limoges, martine.yvernault@gmail.com

Professeur émérite de littérature anglaise à l'Université de Limoges, Martine Yvernault a abondamment publié, et participe à une traduction française des textes du London, British Library MS Cotton Nero A.x., sur le point de paraître chez Garnier. Parmi ses articles récents, deux sont consacrés à la question au programme de l'agrégation d'anglais 2023-2024 et 2024-2025, « *Sir Gawain and the Green Knight* and Lowery's film *The Green Knight* » : Martine Yvernault, « The Poet and the Weaver: The Inspiring Image in *Sir Gawain and the Green Knight* », Vial Claire et Blandeau Agnès (dir.), « *Sir Gawain and the Green Knight*, texte et images », *Études Médiévales Anglaises (ÉMA)* 104. Paris, Revue scientifique de l'Association des Médiévistes Anglicistes de l'Enseignement Supérieur, 2025–2, 15-37. Un autre article sur le sujet, « The Temptation of Novelty: Eccentricity Challenging Tradition in *Sir Gawain and the Green Knight* », paraîtra début 2026 dans un prochain numéro d'ÉMA. Elle a aussi écrit « Le chasseur et sa proie : jeux et enjeux dans *Sir Gawain and the Green Knight* », dans un ouvrage qu'elle a co-édité : Sandra Gorgievski et Martine Yvernault (dir.), *Sir Gawain and the Green Knight*, Anonyme (c. 1400) – *The Green Knight*, film de David Lowery (2021) – *Agrégation Anglais*, Paris, Ellipses, 2023, 91-109. Par ailleurs, elle a écrit « Plaider pour la paix dans *The Tale of Melibee* de Geoffrey Chaucer et *In Praise of Peace* de John Gower », *Fabula*, 2023. <https://www.fabula.org/colloques/document9747.php>