



HAL
open science

Pratiques de l'allégorie dans la poésie anglaise du XIVe siècle

Aude Mairey

► **To cite this version:**

Aude Mairey. Pratiques de l'allégorie dans la poésie anglaise du XIVe siècle. Pratiques de l'allégorie dans la poésie anglaise du XIVe siècle, Feb 2003, Villejuif, France. pp.266-288. halshs-00426659

HAL Id: halshs-00426659

<https://shs.hal.science/halshs-00426659v1>

Submitted on 10 Jan 2013

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

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

Pratiques de l'allégorie dans la poésie anglaise du XIV^e siècle

Allégorie chrétienne et allégorie littéraire : dans l'étude de la littérature en langue vernaculaire, leurs rapports ont généralement été pensés en termes d'influence de la première sur la seconde. De fait, l'allégorie littéraire est très présente dans la littérature anglaise du XIV^e siècle, de même que dans d'autres littératures en langue vernaculaire, par exemple celle de la France. Mais aborder ces types d'allégorie conduit à un obstacle majeur : celui de leur définition. Dans un souci de clarté, nous envisagerons ici l'allégorie chrétienne ou exégétique dans son sens le plus large, celui qui relève de l'interprétation de la Bible. Dans cette acception, l'allégorie est souvent assimilée au sens spirituel, par opposition à son sens restreint impliqué par la théorie des quatre sens de l'exégèse, où l'allégorie ne représente qu'une partie du sens spirituel¹. L'allégorie littéraire recouvre pour sa part un vaste champ allant de la personnification à un schéma narratif très construit ; nous y reviendrons plus loin.

Les critiques littéraires anglo-saxons se sont largement penchés sur la nature des rapports existants entre ces deux types d'allégorie. Cette question a provoqué un vif débat après la deuxième guerre mondiale, débat qui a revêtu une grande importance pour l'évolution des études littéraires outre-Manche. Deux "écoles" se sont en effet opposées, l'école exégétique, pour laquelle les textes littéraires ne pouvaient être interprétés qu'à la lumière de l'exégèse chrétienne, et l'école dite du *New Criticism*, qui a insisté au contraire sur l'interprétation interne et formelle des œuvres².

N'est-il pas possible d'aborder cette question autrement, en termes d'accès au texte sacré ? Les traces d'une allégorie chrétienne dans des textes en langue vernaculaire nous y incitent, car il y a une relation forte entre cette allégorie et l'accès aux Écritures – et donc à leur interprétation. Ce dernier a posé de nombreux problèmes à l'institution ecclésiastique dans les derniers siècles du Moyen Âge. Les débats sur la transmission des enseignements relatifs à la foi ont été nombreux en son sein, même pour des enseignements de base, comme le *credo*³. L'Angleterre des XIII^e et XIV^e siècles a représenté un cas relativement exceptionnel, car une transmission des enseignements fondamentaux en langue vernaculaire a été encouragée par les plus hautes autorités ecclésiastiques, notamment dans les textes littéraires⁴. Dans cette optique, ne peut-on dépasser – sans l'oublier – la question des relations entre allégorie interprétative et allégorique pour s'interroger sur celles qui peuvent exister entre une allégorie exégétique cléricale et savante et une allégorie vernaculaire ?

Mon souhait est donc de dépasser cette seule question des liens entre allégorie des clercs et allégorie des poètes et de revisiter cette problématique dans une perspective historique, dans le cadre plus large d'une réflexion sur les interactions entre les textes littéraires, leurs auteurs, et l'évolution du système de communication anglais aux XIV^e et XV^e siècles. Ce système de communication est entendu ici comme l'ensemble des éléments permettant de

¹ Sur l'allégorie exégétique, voir bien sûr les travaux d'Henri de Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, 2 vol, Paris, 1959, ainsi que le livre de Gilbert Dahan, *L'exégèse chrétienne de la Bible en Occident médiéval, XII^e-XIV^e siècles*, Paris, 1999.

² Voir la mise au point d'Anne Middleton, «Medieval Studies», dans S. Greenblatt et G. Grinn (éd.), *Redrawing the Boundaries : The Transformation of English and American Literary Studies*, New York, 1992, p. 12-40.

³ Je renvoie ici aux actes du colloque de l'École française de Rome de 1981, *Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XII^e au XV^e siècle* et en particulier à l'article de Jean-Claude Schmitt, «Du bon usage du Credo», p. 337-361.

⁴ H. L. Spencer, *English Preaching in the Late Middle Ages*, Oxford, 1993, p. 207 sq.

communiquer au sein d'une structure sociale précise avec un langage et des codes communs⁵. Il connaît alors de profondes transformations, dont les deux principales sont l'extension de la *literacy*, c'est-à-dire l'aptitude à lire et à écrire, et l'expansion de l'anglais par rapport au latin mais aussi au français, langue des élites depuis la conquête normande de 1066⁶. Cela se traduit par un développement d'une culture écrite de plus en plus centrée sur les laïcs. La composition de nombreuses œuvres littéraires en anglais en est un signe important, notamment dans la seconde moitié du XIV^e siècle. Un autre signe de ce développement est une intense circulation des idées issues d'une culture savante (notamment universitaire), en particulier à Londres⁷.

L'objet de cette communication est de proposer quelques hypothèses de travail sur la manière dont des auteurs qui écrivent dans une langue vernaculaire, en l'occurrence l'anglais, conçoivent leurs pratiques allégoriques (dans tous les sens du terme) dans le cadre de leur projet général d'écriture. Ce dernier n'est pas uniquement esthétique. Il est en effet non seulement littéraire, mais aussi didactique, spirituel et politique. Geoffrey Chaucer, un des poètes les plus importants de cette période écrit lui-même à la fin de son œuvre la plus célèbre, les *Canterbury Tales*, en citant l'Épître aux Romains (15 : 4) : «Nos Écritures le disent : 'Tout ce qui est écrit est écrit pour notre édification', et c'est bien là mon dessein»⁸.

L'utilisation et l'adaptation de l'allégorie chrétienne forment ainsi une problématique valide, mais complexe. Car cette allégorie représente à la fois un type de discours – clérical – et un exemple de circulation des idées qui conduit à la constitution d'une culture spécifique. C'est pourquoi il est nécessaire de mener une réflexion plus large que celle qui porte sur les liens proprement dits entre allégorie littéraire et allégorie chrétienne, bien que ces liens ne doivent pas être mis de côté, d'autant qu'un terrain d'étude privilégié est constitué par les textes littéraires allégoriques.

Étant donné la richesse de cette littérature, nous n'aborderons dans ces pages que deux auteurs, à la fois représentatifs et très spécifiques : Geoffrey Chaucer et William Langland. Ces deux auteurs sont à peu près contemporains car ils ont tous deux écrit dans la seconde moitié du XIV^e siècle. Leurs œuvres sont d'une très grande richesse et ont connu une diffusion importante. Il nous reste plus de 80 manuscrits des *Canterbury Tales* de Chaucer et plus de 50 manuscrits du *Piers Plowman* de Langland, ce qui est considérable.

Dans un premier temps, nous replacerons ces auteurs à la fois dans leur contexte littéraire et dans une perspective historiographique, avant de nous pencher sur leurs pratiques proprement dites et de s'interroger sur la manière dont ils utilisent et adaptent certains éléments de l'allégorie chrétienne dans leur construction poétique. Il faut préciser que ces pratiques sont envisagées sur le plan du contenu et de l'interprétation et non sur le plan formel. Enfin, nous tenterons de montrer comment elles s'inscrivent dans un projet plus vaste, qui vise à constituer un nouveau type de discours, dirigé en priorité vers les laïcs.

⁵ J. P. Genet, «Histoire et système de communication», dans J. P. Genet (éd.), *L'Histoire et les nouveaux publics dans l'Europe médiévale (XIII^e-XV^e siècles)*, Paris, 1997, p. 11-29 ; S. Menache, *The Vox Dei. Communication in the Middle Ages*, New York et Oxford, 1990.

⁶ Voir notamment M. Clanchy, *From Memory to Written Records, 1066-1307*, Londres, 1979 et J. Coleman, *Medieval Readers and Writers*, Londres, 1981.

⁷ W. Courtenay, *School and Scholars in Fourteenth-Century England*, Princeton, 1987, p. 356-382.

⁸ *Canterbury Tales*, X 1083 : «For oure book seith, 'Al that is written is written for oure doctrine', and that is myn entente». Toutes les citations de Chaucer proviennent de l'édition dirigée par L. Benson, *The Riverside Chaucer*, Oxford, 1987 ; toutes les traductions des *Contes de Canterbury* sont d'André Crépin (Paris, 2000).

L'opposition entre allégorie des poètes et allégorie des théologiens a souvent été évoquée à l'époque médiévale : c'est la distinction entre l'*allegoria in factis* – celle qui repose sur des faits, la réalité des Écritures – et l'*allegoria in verbis* – qui repose sur des mots et donc des fictions – qui remonte à saint Augustin⁹. Elle est reprise dans de nombreuses études actuelles. Il importe avant tout de replacer cette opposition dans ce double contexte, avant d'en proposer un dépassement.

Dans l'Angleterre du XIV^e siècle, les textes qui utilisent l'allégorie comme construction littéraire sont foisons, tout comme en France. Il y a d'ailleurs une forte influence des textes français sur les textes anglais, que l'on voit bien, par exemple, dans le fait que Chaucer a traduit une partie du *Roman de la Rose* et certains passages des trois *Pèlerinages* (de la vie humaine, de l'âme et du Christ), œuvres allégoriques de Guillaume de Digulleville (début du XIV^e siècle)¹⁰.

La définition de cette allégorie littéraire est cependant autant sujette à controverse que celle de l'allégorie interprétative chrétienne. Nous prendrons pour point de départ celle qu'en donne Armand Strubel dans son ouvrage *Grant senefiance a : Allégorie et littérature au Moyen Age*¹¹. Cette étude porte sur la France, mais bien des conclusions sont sans doute valables pour l'Angleterre, étant donné l'étroitesse des rapports entre les productions des deux pays. Selon lui,

«Le principe directeur de l'écriture allégorique médiévale est la combinaison de la métaphore et de la personnification, avec une importance variable des deux figures selon les textes... ; un autre trait fondamental est la coexistence des pratiques liées à la description/énumération ('allégorie statique') et de pratiques narratives ('allégorie dynamique' – les limites de ces formulations sont très approximatives)¹²».

Ainsi définit-il deux pôles autour desquels s'organise une œuvre allégorique, qui interagissent constamment entre eux.

Un trait supplémentaire est que, de même qu'en France, beaucoup d'œuvres allégoriques anglaises emploient le songe pour structurer leur propos. Selon Armand Strubel toujours, l'emploi du songe permet de marquer la dualité des discours (littéral et allégorique) grâce à l'impression d'étrangeté qu'il met en œuvre¹³. Mais le rêve permet aussi une plus grande liberté pour innover formellement ou pour dire des choses indirectement (notamment sur le plan politique). Il offre également l'occasion d'une réflexion sur les liens entre vérité et fiction et plus généralement, sur la conscience qu'a le poète de sa propre création poétique. Le rêve, plus encore lorsqu'il est couplé à une construction allégorique, permet au poète d'affirmer sa dimension subjective et personnelle, en même temps que de se justifier et de renforcer le poids didactique de son œuvre¹⁴.

Dans la seconde moitié du XIV^e siècle, beaucoup de textes assez courts et généralement anonymes ont recours à la construction allégorique, souvent sous forme de rêve. Mais il y a aussi de nombreux textes très importants, tant par leur taille que par leur contenu et leur diffusion. Parmi eux, nous pouvons citer la *Confessio amantis*, de John Gower, *The House of Fame*, *The Book of the Duchess* ou encore *The Parliament of Fowles* de Chaucer, et le *Piers*

⁹ Cette opposition est énoncée dans le livre I de la *Doctrina Christiana* : cf. Dahan, *L'exégèse chrétienne*, op. cit., p. 302 sq.

¹⁰ Sur Digulleville et l'allégorie, voir F. Pomel, *Les Voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Age*, Paris, 2001.

¹¹ Paris, 2002.

¹² Strubel, *Grant senefiance a*, op. cit., p. 42-43.

¹³ *Ibid*, p. 44-45.

¹⁴ Pour un développement sur la question, je me permets de renvoyer à ma thèse, «La vision du monde dans la poésie allégorique anglaise du XIV^e siècle», Université Paris I, déc. 2002, p. 47-49.

Plowman de William Langland. Nous reviendrons largement sur *Piers Plowman* et sur *The House of Fame*.

L'interprétation de ces textes a fait l'objet de nombreux débats historiographiques en Angleterre. Une mise au point est indispensable car, comme nous l'avons mentionné en introduction, les réflexions à propos de l'influence de l'allégorie interprétative ou exégétique – "l'allégorie des théologiens" – sur ces textes littéraires, sont anciennes et ont structuré une grande partie de la critique anglo-saxonne depuis les années 1950¹⁵. Pour l'école du *New Criticism*, l'étude et l'interprétation d'un texte donné doivent d'abord être formelles et internes. Elle s'oppose à l'école exégétique, sur laquelle nous insisterons davantage. Cette dernière a été représentée essentiellement par Durant Waite Robertson et Bernard Huppé. Pour eux, la littérature, et pas seulement la littérature allégorique, est imprégnée et structurée par l'exégèse : «La possibilité que Chaucer ou n'importe quel autre écrivain important du XIV^e siècle puisse avoir une vision littéral de la Bible est, historiquement parlant, extrêmement improbable »¹⁶. Dans un autre ouvrage, ils sont encore plus catégoriques : «La fonction du poète était d'exprimer en termes figuratifs... la vérité doctrinale que l'homéliste et le confesseur présentaient directement»¹⁷. Les auteurs de l'époque auraient été si conditionnés par les méthodes de l'exégèse qu'ils les auraient appliquées à tous les écrits et à toutes les interprétations, y compris celles de leurs propres œuvres.

Dans les années 1970, David Aers a violemment critiqué les interprétations de l'école exégétique, sans pour autant être un tenant du *New Criticism* (c'est un fait un critique d'inspiration marxiste). Dans son ouvrage *Piers Plowman and Christian Allegory*, il s'emploie à démontrer que les tenants de l'interprétation exégétique ont trop souvent plaqué sur les textes la théorie des quatre sens de l'exégèse et celle de la distinction entre allégorie littéraire (celle des mots) et allégorie des théologiens (celle des faits), provoquant ainsi une distorsion entre ces théories et les pratiques des divers auteurs, aussi bien d'ailleurs les poètes que les théologiens et les exégètes. C'est cette distorsion que David Aers critique en premier lieu¹⁸ et il s'emploie à démontrer que les pratiques des auteurs de textes littéraires – et il s'attache surtout à l'exemple de *Piers Plowman* – sont extrêmement complexes et que les poètes ne se sont pas contentés de reproduire un schéma théorique. De fait, les analyses de Durant Waite Robertson et Bernard Huppé sont empruntées d'un systématisme trop réducteur, même si certaines de leurs conclusions peuvent être réexaminées avec une distance plus sereine.

L'analyse de David Aers présente des points très intéressants, mais il est possible de la dépasser. L'étude de ces textes doit être replacée dans une perspective historique plus vaste. Cela est d'autant plus justifié qu'il est difficile de mesurer précisément leurs influences : dans la plupart des cas, nous connaissons mal le parcours culturel précis des auteurs de ces textes. Mais les auteurs des grands œuvres allégoriques en anglais ont tous vécu à une période de profondes transformations culturelles, et ils ont participé de ces transformations. Ces auteurs

¹⁵ Middleton, «Medieval Studies», *op. cit.*

¹⁶ D.W. Robertson, B. Huppé, *A Preface to Chaucer*, Princeton, 1953, p. 314-315 : «The possibility that Chaucer or any other prominent poet of the fourteenth century could take a literal view of the Bible is, historically speaking, extremely unlikely».

¹⁷ D.W. Robertson, B. Huppé, *Fruyt and Chaf, Studies in Chaucer's Allegories*, 1963, p. 10 : «The poet's function was to express in terms of the figurative and the fabled the doctrinal truth which the homilist and the confessor presented directly».

¹⁸ D. Aers, *Piers Plowman and Christian Allegory*, Londres, 1975, p. 1-2 : «Literary criticism is concerned with doctrine and the theology, whether among exegetes or poets, only *in relation to* the literary produce, and this obliges us to resist those critics who confuse dogmatic theory with what is actually produced by figurative writers and interpreters. Any meaningful statements about the relationships between exegesis and poetry must present a critical analysis which take such distinctions into account.

sont soit des laïcs, comme Geoffrey Chaucer, qui a notamment travaillé pour l'administration royale¹⁹, soit des clercs. Dans ce dernier cas, ce sont souvent des clercs qui écrivent au moins en partie pour un public laïc. C'est le cas de Langland, qui a probablement été un clerc mineur vivant de subsides laïques. Ces hommes écrivent en anglais, durant une période où cette langue est en plein développement, en tout cas sous sa forme écrite, et ils contribuent de manière importante à son façonnement.

Tous ces textes, nous l'avons dit, ont des dimensions multiples, esthétiques, mais aussi politiques, didactiques et spirituelles. L'œuvre la plus diffusée de Chaucer, les *Canterbury Tales*, se compose de contes qui reprennent et manipulent de nombreux genres littéraires comme les fabliaux, la chanson de geste, les miroirs au prince, etc.²⁰ Ces contes se terminent cependant (l'ordre voulu par Chaucer prête à conjectures, mais la disposition de la fin est à peu près certaine) par un véritable traité pénitentiel (le *Parson's Tale*, Conte du Curé) et par une rétractation dans laquelle il avoue que son but est avant tout de réfléchir sur le salut de l'homme. *Piers Plowman*, que William Langland a sans cesse remanié pendant plusieurs décennies, est une longue quête du narrateur, *Will*, pour son salut et pour celui de la société. Ce poète joue également avec différents genres tels que la satire, la chanson d'aventure, mais aussi avec différents types de discours, comme le discours universitaire.

Ces poètes se détachent en partie d'une culture savante, autrement dit universitaire (pour autant que l'on sache, ni l'un ni l'autre n'ont été à l'université, mais on sait que Chaucer a eu des contacts avec des universitaires), et ils contribuent à la constitution progressive d'une culture davantage axée sur les laïcs, élément que nous évoquions en introduction. Cependant, ils ne rejettent pas tout. Langland, par exemple, critique souvent le système universitaire et la sophistication de la connaissance, mais il n'hésite pas à aborder des thèmes théologiques fondamentaux, comme la grâce et la prédestination, le tout dans une langue qui n'a pas le statut d'autorité du latin. De même, Chaucer a traduit en anglais la *Consolation* de Boèce et mène une réflexion importante sur le statut de la connaissance dans nombre de ses textes.

L'étude des rapports entre l'écriture des poètes, pas seulement allégorique, et l'allégorie exégétique peut donc être considérée de manière dynamique et globale. Il s'agit de s'interroger sur la manière dont les poètes transforment et adaptent un type de discours, ici le discours clérical de l'allégorie chrétienne, pour la constitution de leur propre discours. Leurs réponses sont extrêmement variées.

Les pratiques allégoriques de Langland et de Chaucer sont apparemment divergentes. Dans *Piers Plowman*, les pistes d'exploration les plus nettes se situent sur le plan du schéma narratif du poème, tandis que pour les œuvres de Chaucer, les adaptations sont plus apparentes dans la réflexion conduite sur la fonction et la place du poète. Cependant, les points communs et les stratégies des deux hommes convergent parfois de manière surprenante.

Le poème de Langland s'est d'autant plus facilement prêté à une interprétation exégétique que sa dernière partie remet en scène l'histoire du christianisme et l'avènement du Christ dans un enchevêtrement d'allégories extrêmement complexes. Il faut d'abord résumer le contenu narratif de ce texte, même si ce résumé ne peut en refléter toute la richesse. La version B du poème (il en existe au moins trois versions), qui date des années 1370, a une

¹⁹ D. Pearsall, *The Life of Geoffrey Chaucer*, Oxford, 1992.

²⁰ H. Cooper, *The Canterbury Tales*, Oxford Guides to Chaucer, Oxford, 1989.

longueur de plus de 7000 vers²¹. Elle est structurée par huit visions différentes séparées par les réveils et les assoupissements successifs du rêveur, subdivisées en un prologue et vingt passus. Dans le courant de son poème, Langland emploie tout ce qu'Armand Strubel a identifié comme composantes d'une construction allégorique : les métaphores et les personnifications, ainsi que la mise en place d'un schéma narratif fondé sur la coexistence de l'allégorie statique et de l'allégorie dynamique. Les deux premières visions sont centrées sur la société humaine (prologue et passus 1 à 7). Les troisièmes et quatrième visions (passus 8 à 14) nous représentent le narrateur, *Will*, en quête d'un concept volontairement flou, Bien-Faire (*Dowel*). Dans ces visions, *Will* rencontre de nombreuses figures d'autorité et explore différents modes cognitifs et psychologiques.

Les quatre dernières visions (passus 15 à 20) nous intéresseront davantage car c'est là qu'intervient la réécriture de l'histoire de la chrétienté. Il est donc nécessaire de donner quelques détails. Le passus 15 (début de la cinquième vision) est constitué par un discours d'*Anima*. Ce personnage représente l'âme dans son entier (*Anima* est considéré comme un personnage masculin). Les thèmes de son discours sont l'Église et la charité. Il livre une violente critique de l'institution ecclésiastique, tout en aiguillant le narrateur vers l'importance de la charité. Au passus 16, *Will* tombe dans un rêve intérieur et contemple tout d'abord l'arbre de charité, allégorie particulièrement subtile. Le gardien en est *Piers Plowman*. Cet arbre est attaqué par le diable, ce qui conduit *Piers* à raconter la venue du Christ sur terre, son éducation et sa passion. Au passus 17, le narrateur sort du rêve intérieur et rencontre Foi, qui est aussi Abraham. Ce dernier lui apprend qu'il est à la recherche d'un chevalier, Jésus. Il discourt sur la Trinité puis revient à Jésus qui doit sauver les anciens de l'Enfer. Survient alors Espoir, ou Moïse, qui cherche également Jésus et présente les tablettes sur lesquelles sont gravés les deux premiers des Dix Commandements. Un troisième personnage entre en scène, le bon Samaritain, qui sauve un homme blessé que les deux autres ont été incapables de secourir. *Will* suit le Samaritain qui se rend à une joute à Jérusalem. Au passus 18 (sixième vision), la Passion est à nouveau racontée. Elle est alors envisagée comme une joute entre Jésus, la Mort et les forces de l'Enfer. Après la mise en croix et la levée des morts, le narrateur se retrouve en enfer et assiste à une dispute entre les quatre filles de Dieu, Miséricorde et Paix d'une part, Vérité et Justice de l'autre. S'ensuit un débat (qui a une forme juridique) entre Lucifer et le Christ. Au passus 19 (septième vision), la passion est une dernière fois mise en scène et le narrateur assiste à la construction de la forteresse chrétienne, *Unite*, sous la direction de *Piers* et de *Conscience*. Dans le dernier passus (huitième vision), cette forteresse est attaquée par l'Antéchrist et ses disciples, et le poème s'achève sur le départ de *Conscience* qui s'en va à la recherche de *Piers* et de *Grace*. Ce survol ne peut que suggérer la richesse de la trame narrative du poème.

Les rapports de la dernière partie du poème avec l'allégorie chrétienne, et plus généralement avec l'exégèse sont importants. Mais Langland ne reproduit pas mécaniquement les théories exégétiques ou allégoriques pour raconter de manière figurée ce que les homélistes et les confesseurs racontent de manière directe. Si l'un des objectifs des derniers passus est certes de montrer la centralité du concept de charité dans le christianisme, les conceptions de Langland en la matière s'écartent de la norme, malgré la reprise d'éléments pouvant sembler évidents pour les théologiens. Dans le domaine de l'approche de la nature du christianisme et du divin, Langland a des positions relativement originales, même si elles ne sont pas uniques. Il faut les considérer rapidement avant d'en étudier les rapports avec le discours exégétique, plus particulièrement allégorique. Nous nous concentrerons sur deux éléments : la vision du Christ et l'affirmation de la possibilité du salut universel.

²¹ L'édition utilisée est celle d'A.V.C. Schmidt, *The Vision of Piers Plowman, Version B*, Londres, 1978, 1987. J'ai effectué la traduction de cette version, intitulée *Pierre le laboureur* (Paris, 1999).

Langland a une vision du Christ en partie conforme à des grandes évolutions perceptibles au Moyen Age central. L'accent est mis sur l'humanité du Christ, mais en partie seulement²². Cette vision est perceptible à travers les récits de la vie et de la passion du Christ. Ces derniers sont nombreux dans le poème, surtout ceux des derniers passus. Au passus 16, le premier récit prend place dans le contexte de la lutte contre le Diable. Dans cette narration, le Christ est surtout envisagé comme un guérisseur :

«Pierre le Laboureur comprit que le moment était proche et lui apprit l'art du médecin, afin qu'il puisse sauver sa vie et que, si son ennemi le blessait, il sache se guérir lui-même. Et il lui fit éprouver ses facultés de médecin sur des malades, jusqu'à ce qu'il soit un praticien hors pair, capable de traiter toutes les urgences. Il se mit alors en quête des malades et des pêcheurs de même, et soigna à la fois les malades et les pêcheurs, les aveugles et les estropiés ; et il convertit les femmes de mauvaise vie à la vertu : *Non est sanis opus medicus set male habentibus*. Les lépreux, les muets, les gens affligés de coliques sanguinolentes – il les guérissait, encore et toujours. Il ne voyait là rien de miraculeux, excepté lorsqu'il guérit Lazare, qui gisait mort depuis quatre jours dans sa tombe, et qu'il le fit se lever et marcher, vivant. Mais, avant d'accomplir ce miracle, *mestus cepit esse*, et les larmes coulaient de ses yeux ; nombreux furent les présents qui le virent. Certains témoins de l'événement déclarèrent alors que Jésus était le Médecin de la Vie, et le Seigneur du Ciel»²³.

Le précepteur du Christ est *Piers*, personnage éponyme du poème qui a, à plusieurs niveaux, le statut de guide des hommes et des âmes. C'est sans doute un moyen pour le poète de mettre l'accent sur l'apprentissage que doit faire Dieu de la nature humaine. Ce passage exprime une humanité profonde ; l'importance donnée aux larmes du Christ, qui constituent en elles-mêmes un miracle, en est un signe fort²⁴.

Dans les passus suivants, le Christ est vu davantage comme un chevalier et un roi. Le récit du passus 18 est structuré autour de l'image de la joute et du duel judiciaire entre le Christ et le Diable. Mais lorsque le Christ apparaît, il est déguisé et porte les armes de *Piers* :

«Ce Jésus, dans sa grande noblesse, a l'intention de combattre sous les couleurs de Pierre, portant son casque et sa cote de maille, son *humana natura*. Afin de ne pas être reconnu comme *consummatus Deus*, il enfourchera son destrier habillé de la simple veste du laboureur, Pierre. Mais aucun des coups qu'il recevra dans sa forme humaine ne pourra le blesser *in deitate Patri*»²⁵.

Là encore, il y a une insistance profonde sur l'humanité du Christ. Celle-ci est représentée comme son armure et son déguisement, mais c'est d'abord elle qui est reconnue. Il ressemble dans ce passage à un héros des romances, mais selon James Simpson, la signification de ce passage va bien au-delà de la présentation d'un héros victorieux, car elle "est utilisée par

²² Sur cet aspect, voir André Vauchez, «Les Voies du Salut dans l'Eglise latine», dans M. Mollat et A. Vauchez (éd.), *Histoire du Christianisme des origines à nos jours, tome VI, Un temps d'épreuves (1274-1449)*, Paris, 1990, p. 414-446.

²³ *Piers Plowman* B XVI 103-118 : «And Piers the Plowman parceyved plener tyme, / And lered hym lechecraft his lif for to save, / That though he were wounded with his enemy, / And dide hym assaie his surgenrie on hem that sike were, / Til he was parfit praktisour, if any peril fille ; / And soughte out the sike and synfulle bothe, / And salvede sike and synfulle, bothe blynde and crokede, / And commune wommen convertede to goode : / *Non est sanis opus medicus set male habentibus* [Matth 9 :12]. / Bothe meseles and mute, and in the menyson blody / Ofte he heeled swiche, he ne held it for no maistrie, / Save tho he leched Lazar, that hadde yleye in grave / *Quatriduanus* quelt – quyk dide hym walke. / Ac ar he made the maistrie, *mestus cepit esse* / And wepte water with hise eighen – ther seighen it manye. / Some that the sighte seighen seiden that tyme / That he was leche of lif, and lord of heigh hevene».

²⁴ Sur les larmes, voir P. Nagy, *Le don des larmes au Moyen Age*, Paris, 2000.

²⁵ *Piers Plowman* B XVIII 22-26 : «This Jesus of his gentries wol juste in Piers armes, / In his helm and in his haubergeon – *humana natura*. / That Crist be noght biknowe here for *consummatus Deus*, / In Piers paltok the Plowman this prikiere shal ryde ; / For no dynt shal hym dere as *in deitate Patri*».

Langland pour signaler un nouvel ordre spirituel et une nouvelle hiérarchie de noblesse spirituelle²⁶.

Le récit du passus 19 enfin, raconté par *Conscience*, représente une synthèse des narrations précédentes :

«Et soudainement, je rêvai de Pierre le Laboureur. Couvert de sang des pieds à la tête, il entra, portant une croix, et là, devant tout le monde, il ressemblait trait pour trait à notre Seigneur Jésus. Alors, j'appelai Conscience pour qu'il me dise la vérité. 'Est-ce Jésus ? demandai-je, qui a combattu dans la joute et fut mis à mort par les Juifs ? Ou est-ce Pierre le Laboureur ? Qui l'a peint ainsi tout en rouge ?' Conscience s'agenouilla et répondit : 'Ce sont les armes de Pierre – ses couleurs et ses armoiries. Mais celui qui vient ainsi, tout couvert de sang, est le Christ avec sa croix, le conquérant des Chrétiens'²⁷.

Les premiers vers dramatisent plus encore l'humanité du Christ que les passages précédents. Ce dernier est pratiquement identifié à *Piers*. Ces vers sont parmi les rares où le Christ est représenté dans sa souffrance : il est tout en sang. Mais *Conscience* explique ensuite comment le Christ est devenu un conquérant, en le présentant comme un jeune chevalier puis comme un roi, et à nouveau comme un guérisseur. Le fait que le récit soit mis dans la bouche de *Conscience*, qui domine l'action des deux derniers passus, suggère une intériorisation profonde de cette approche du Christ.

La mise en valeur de l'humanité du Christ n'est pas en soi d'une grande originalité. C'est plutôt la manière dont Langland utilise cet élément et ce qu'il en fait qui est digne d'attention. En effet, par rapport à des tendances générales reconnues, certaines différences sont notables. D'une part, nous ne sommes pas en présence d'une vision réellement doloriste du Christ. Il apparaît plus souvent comme un vainqueur – un conquérant – que comme un être souffrant. La soif de connaissance qu'il manifeste renforce cette vision positive. Son précepteur est *Piers* et au passus XIX, *Conscience* met largement l'accent sur l'apprentissage de l'humanité du Christ.

Plus généralement, pour décrire la relation à Dieu, l'accent est mis sur l'amour, la grâce et la miséricorde et le poème fait apparaître une vision fondamentalement positive et évangéliste. Langland semble vouloir un accès plus direct au divin, ce qui peut être rattaché à une conception plus ouverte du salut.

La conception du salut universel n'est pas tout à fait explicite, mais elle semble bien apparaître dans la bouche même du Christ, au passus 18, lorsque celui-ci défend ses droits contre Lucifer :

«Les diables et les diabolins se tiendront devant moi, prêts à accomplir mes ordres, quels qu'ils soient. Mais quand cela se produira, ma propre nature plaidera pour que je me montre miséricordieux envers l'humanité, car nous sommes frères par le sang, même si nous ne le sommes pas tous par le baptême. Mais ceux qui sont mes frères dans tous les sens du terme, par le sang et par le baptême, ne seront pas condamnés à la mort qui ne connaît pas de fin. *Tibi soli peccavi* ... (Ps 50 :6). (...) Et si moi, le Roi des Rois, j'apparais au moment où le jugement dernier envoie les méchants à la mort, la loi dispose que, si je les vois, il dépend de ma grâce qu'ils meurent ou qu'ils ne meurent pas pour le mal qu'ils ont fait. Et si quelque circonstance vient atténuer la gravité de leur péché, j'ai le pouvoir d'exercer ma miséricorde, en toute justice, et sans faillir à la vérité de ce que j'ai dit. Et bien que les Écritures soulignent que je dois punir ceux qui font le mal – *Nullum malum impunitum* – ils

²⁶ J. Simpson, *Piers Plowman, An Introduction to the B-text*, Londres, 1990, p. 212 : «...the image of the knightly Christ, victorious in his disguise as a peasant, is taken by Langland to signal a new spiritual order, and a new hierarchy of spiritual nobility».

²⁷ *Piers Plowman* B XIX 5-14 : «...and sodeynly me mette / That Piers the Plowman was peynted al bloody, / And com in with a cros before the comune peple, / And right lik in alle lymes to Oure Lord Jesu. / And thanne called I Conscience to kenne me the sothe : / 'Is this Jesus the justere, quod I, that Jewes dide to dethe ? / Or it is Piers the Plowman ! Who peynted hym so rede ?' / Quod Conscience, and kneled tho, 'Thise arn Piers armes – / Hise colours and his cote armure ; ac he that cometh so bloody / Is Crist with his cros, conquerour of Cristene'».

iront dans ma prison, le Purgatoire ; là, ils seront nettoyés, entièrement lavés de leurs péchés, jusqu'à ce *parce* crie "Assez !". Ma miséricorde se manifesterà envers des myriades de mes frères»²⁸.

Malgré les ambiguïtés du texte, il semble bien que Langland fasse allusion ici au concept du salut universel, c'est-à-dire au fait que tous les baptisés, quels que soient leurs péchés, sont en définitive sauvés. Selon Nicholas Watson, cette position est alors défendue de manière plus ou moins explicite par plusieurs écrivains de langue vernaculaire (anglais, mais aussi français), en particulier John Mandeville, Margery Kempe et bien sûr Langland²⁹. Pour ce dernier, Watson montre bien que ce n'est pas – et de loin – la seule position possible par rapport au salut, mais qu'elle révèle néanmoins un optimisme fondamental :

«L'universalisme explicitement impliqué dans cette scène est un pôle vital de la pensée de Langland, un but vers lequel toute son entreprise est dirigée... le désir que le Christ sauve tout le monde se manifeste à des points pivots dans le poème et s'articule finalement comme un espoir qui peut survivre même à sa conclusion apocalyptique»³⁰.

Il faut ajouter que cette vision des choses est rendue possible par la croyance au Purgatoire (dans son discours, le Christ précise bien que les pécheurs iront y purger leurs peines).

Ces conceptions sont inséparables du fait que la dimension historique du christianisme est pour Langland fondamentale. Cela apparaît très nettement dans les derniers passus du poème. Cette importance nous renvoie à celle du sens littéral de l'exégèse, ainsi qu'à celle de la typologie, une des formes spécifiques de l'allégorie chrétienne (je renvoie bien sûr aux travaux d'Henri de Lubac). Les liens entre les deux sont étroits et c'est dans les passus 16 et 17 qu'interviennent à la fois l'affirmation de la dimension historique et l'utilisation la plus claire de l'allégorie typologique, bien que celle-ci soit loin d'être traditionnelle. Langland n'en respecte pas tout à fait les règles.

La fin du passus XVI et le passus XVII sont très intéressants à cet égard. Après la première narration de la vie du Christ, une double trinité apparaît, fondée sur un parallèle entre d'une part deux personnages de l'Ancien testament et un du Nouveau, et d'autre part les trois vertus pauliniennes énoncées en I Corinthiens 13, la foi, l'espoir et la charité. Le narrateur, *Will*, rencontre d'abord un personnage qui porte deux noms, Abraham et Foi :

«Et puis, le dimanche de la mi-carême, je rencontrai un homme aux cheveux aussi blancs que l'aubépine. Son nom était Abraham. Je commençai par lui demander d'où il venait, puis qui il était, et où il avait l'intention d'aller. 'Je suis Foi, dit cet homme, et il ne siérait point que je mente. Je suis un héraut d'armes appartenant à la

²⁸ *Piers Plowman* B XVIII 374-396a : «Fendes and fendekynes bifore me shul stande / And be at my bidding wheresoevere be me liketh. / Ac to be merciable to man thanne, my kynde it asketh, / For we beth bretheren of blood, but noght in baptisme alle. / Ac alle that beth myne hole bretheren, in blood and in baptisme. / Shul noght be dampned to the deeth that is withouten ende : / *Tibi soli peccavi* [Ps 50 :6] (...) / And I that am kyng of kynges shal come swich a tyme / There doom to the deeth dampneth alle wikked ; / And if lawe wole I loke on hem it lith in my grace / Wheither thei deye or deye noght for that thei diden ille. / Be it any thyng abought, the boldnesse of hir synnes, / I may do mercy thorough rightwisnesse, and alle my wordes trewe / And though Holy Writ wole that I be wroke of hem that diden ille – / *Nullum malum impunitum*. / Thei shul be clensted clerliche and clene wasshen of hir synnes / In my prisone Purgatorie, til *parce* it hote. / And my mercy shal be shewed to manye of my bretheren ; / For blood may suffre blood bothe hungry and acale».

²⁹ N. Watson, «Visions of Inclusion: Universal Salvation and Vernacular Theology in Pre-Reformation England», *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 27, 1997, p. 145-187. Voir aussi T. Hill, «Universal Salvation and its Literary Context in *Piers Plowman* B XVIII», *Yearbook of Langland Studies* 5, 1991, p. 65-76 et J. Alford, «Note on *Piers Plowman* B XVIII 390 : 'Til Parce It Hote'», *Modern Philology* 69, 1972, p. 323-5.

³⁰ Watson, «Vision of Inclusions», *op. cit.*, p. 160 : «I believe the universalism explicitly implied in this scene to be a vital pole of Langland's thought, a goal to which his whole enterprise is directed... the desire that Christ save all is manifested at pivotal points throughout the poem and finally articulates itself as a hope that can survive even its apocalyptic conclusion».

maison d'Abraham. Je cherche un homme que j'ai vu une fois – un chevalier sans peur que j'ai reconnu à son blason. (...) C'est ainsi qu'un été, comme j'étais assis sous le porche de ma maison, je le vis. Je me levai et m'inclinai, le saluant poliment. Je vis trois hommes que je m'efforçai d'accueillir de mon mieux. Je leur lavai les pieds et les essuyai ; après quoi, ils dînèrent de chair de veau et du pain le plus blanc et ils pénétrèrent mes pensées les plus profondes. Entre nous existe un pacte de totale confiance, dont je peux parler si je le désire»³¹.

Il y a dans ce passage une référence à une interprétation traditionnelle. Les trois anges qui rendent visite à Abraham sont souvent considérés au Moyen Age comme une représentation de la Trinité³². Cela est renforcé par le passage au singulier dans les vers suivants. On notera donc la richesse des associations, d'autant que ce personnage fait par ailleurs un long discours pour expliquer la Trinité au narrateur.

Au début du passus 17, *Will* rencontre un autre personnage, *Spes*, plus ou moins identifié à Moïse :

«Je suis Spes, dit-il, un espion envoyé à la recherche d'un chevalier : celui qui m'a donné commandement sur le Mont Sinaï, m'autorisant à régir tous les royaumes que citent ses ordres. J'ai ce document sur moi'.
'Est-il scellé ? demandai-je. Les hommes ont-ils le droit de voir cette lettre ?'
'Non, il n'est pas scellé, dit-il. Je cherche celui qui a la charge du sceau – lequel est la croix de la foi chrétienne, avec le Christ pendant dessus. Et quand le document aura été scellé ainsi, je sais avec certitude que la domination de Lucifer prendra fin»³³.

Là encore, il est fait référence à certains éléments traditionnels. Mais Langland ne fait pas appel à l'interprétation courante selon laquelle Moïse préfigure le Christ : il est représenté comme son envoyé (dans tous ces passages, le Christ est souvent assimilé à un chevalier)³⁴.

Will croise finalement le Samaritain de la parabole énoncée en Luc 10 : 25 et suivants. Il s'ensuit alors une relecture de cette parabole biblique :

«Et comme nous poursuivions notre chemin tout en bavardant, nous vîmes un Samaritain. Il était monté sur une mule et allait à toute bride dans la même direction que nous. Il venait d'une contrée appelée Jéricho et il était pressé de se rendre à Jérusalem, où devait avoir lieu une joute. Il rattrapa le héraut et Espoir, ensemble, à un endroit de la route où gisait un homme qui avait été blessé et détrossé par des brigands. Il ne pouvait ni se lever, ni marcher, ni même remuer une main ou un pied. En fait, il était inerte et semblait à moitié mort, nu comme un vers et abandonné sans recours. Foi fut le premier à le voir, mais il s'écarta vivement et ne voulut pas s'approcher de plus de la largeur de neuf sillons. Ensuite, Espoir arriva au petit trot – Espoir, qui se targuait d'avoir aidé tant de gens grâce aux commandements de Moïse. Quand il vit le pauvre gars, il recula comme s'il était saisi de terreur, tel un canard découvrant un faucon. Mais le Samaritain, dès qu'il aperçut l'homme en question, descendit de sa monture et, la tenant par les rênes, s'en fut examiner ses blessures. Prenant son pouls, il réalisa que l'homme était en danger de mort et que, s'il n'était pas soigné sur le champ, il ne s'en relèverait jamais. En hâte, il ouvrit les deux bouteilles qu'il portait et nettoya les blessures de l'homme avec du vin et de l'huile, les oignit d'un onguent et lui banda la tête ; ensuite, il le prit dans ses bras et, remontant avec lui sur son

³¹ *Piers Plowman* B XVI 172-180 et 225-230 : « And thanne mette I with a man, a myd-Lenten Sunday / As hoor as an hawethorn, and Abraham he highte. / I frayned hym first fram whennes he come, / And of whennes he were, and whider that he thoughte. / 'I am Feith, quod that freke, it falleth noght me to lye, / And of Abrahames hous an heraud of armes. / I seke after a segge that I seigh ones, / A ful bold bachelere – I knew hym by his blasen. (...) / Thus in a somer I hym seigh as I sat in my porche. / I roos up and reverenced hym, and right faire hym grette. / Thre men, to my sighte, I made wel at ese / Wessh hir feet and wiped hem, and afterward thei eten Calves flessch and cakebreed, and knewe whal I thoughte. / Ful trewe toknes betwene us is, to telle whan me liketh».

³² Simpson, *Piers Plowman, An Introduction, op. cit.* p. 201.

³³ *Piers Plowman* B XVII 1-8 : « 'I am Spes, a spie, quod he, and spire after a knyght / That took me a maundement upon the mount of Synay / To rule alle reames therewith- I bere the writ here'. / 'Is it asseled ? I seide. May men see thi lettres ?' / 'Nay, he seide, I seke hym that hath the seel to kepe / And that is cros and Cristendom, and Crist theron to honge. / And whan it is asseled so, I woot wel the sothe / That Luciferis lordshipe laste shal no lenger !'»

³⁴ Simpson, *Piers Plowman, An Introduction, op. cit.* p. 195-6. Je lui dois beaucoup pour tout ce paragraphe.

grison, l'emmena à *Lex Christi*, une ferme distante de quelque six ou sept miles dans la direction du nouveau marché»³⁵.

Selon James Simpson, cette réunion fictive d'Abraham, de Moïse et du Samaritain s'explique par le fait que cette parabole était souvent interprétée comme une allégorie de l'impuissance de l'ancienne loi à aider l'homme blessé par le péché, par opposition au pouvoir de la nouvelle loi de l'amour³⁶. Dans ce cadre, le Samaritain représente le Christ. Mais dans le poème, le Samaritain n'est pas tout à fait le Christ car, s'il agit comme lui, la narration montre clairement qu'il part à la rencontre du Christ : il se dirige en effet vers Jérusalem, au lieu d'en partir comme dans l'Évangile. En outre, l'action est placée au début de la semaine sainte. L'accent est donc mis sur la passion, alors que dans les interprétations courantes, il est aussi sur la résurrection. Langland ne se laisse pas enfermer, mais fait évoluer le sens pour assurer la cohérence de son propos.

Une des dimensions présentes dans cette vision est donc le passage de l'Ancien au Nouveau Testament, notamment par le biais de l'allégorie typologique, mais elle est singulièrement enrichie, surtout quand elle est replacée dans le contexte plus général du poème. La mise en parallèle des deux trinités nous rappelle l'importance des vertus pauliniennes, et surtout de la charité, vue comme un principe essentiel qui permet d'approcher le Christ de manière très positive et d'envisager la possibilité du salut universel. D'autant que cette mise en parallèle est précédée par la présentation de l'arbre de charité, qui a souvent été interprété dans un cadre allégorique et exégétique.

L'allégorie de l'arbre de charité, qui conduit le narrateur à vivre l'avènement du Christ est un élément central du schéma narratif de ces deux passus. Ce passage est très complexe. L'arbre est présenté une première fois au narrateur par *Anima* :

«En vérité, dit-il, c'est un arbre tout à fait particulier. Ses racines sont miséricorde et son tronc est compassion. Les feuilles sont le langage digne de foi, la loi de la Sainte Église. Les fleurs sont paroles aimables et airs bienveillants. L'arbre lui-même se nomme Patience et humble simplicité de coeur. Et c'est ainsi, grâce à Dieu et aux hommes de bien, que pousse le fruit de Charité (...) Il pousse dans un jardin, dit-il, que Dieu lui-même a fait. La racine de cet arbre se trouve en plein dans le corps de l'homme. Coeur est le nom du verger dans lequel il pousse, et le soin du jardin, le binage et le sarclage, sont confiés à *Liberium Arbitrium*, sous l'autorité de Pierre le Laboureur».

'Pierre le Laboureur !' dis-je – et d'entendre mentionner son nom me donna une telle joie que je perdis connaissance. Longtemps, je demeurai immobile dans un rêve solitaire ; et, finalement, il me sembla que je voyais Pierre le Laboureur et qu'il me montrait le lieu dans son entier. Il m'invita à regarder l'arbre de près, de la cime à la racine. Je m'aperçus très vite qu'il était soutenu par trois étais»³⁷.

³⁵ *Piers Plowman* B XVII 49-74 : «And as we wenten thus in the wey, wordyngge togideres, / Thanne seighe we a Samaritan sittinge on a mule, / Ridyngge ful rapely the righte wey we yeden, / Comyngge from a contree that men called Jerico / To a justes in Jerusalem he jaced away faste. / Bothe the heraud and Hope and he mette atones / Where a man was, wounded, and with theves taken. / He myghte neither steppe ne stande, ne stere foot ne handes, / Ne helpe hymself soothly, for semyvif he semed, / And as naked as a nedle, and noon help abouten. / Feith hadde first sighte of hym, ac he fleigh aside, / And nolde noght neghen hym by nyne londes lengthe. / Hope cam hippyngge after, that hadde so ybosted / How he with Moyses maundement hadde many men yholpe; / Ac whan he hadde sighte of that segge, aside he gan hym drawe / Dredfully, bi this day, as doke dooth fram the faucon ! / Ac so soone so the Samaritan hadde sighte of this leode, / He lighte adown of lyard and ladde hym in his handes, / And to the wye he wente hise woundes to biholde, / And parceyved by his pous he was in peril to dye, / And but he hadde recoverer the rather, that rise sholde he nevere; / And breide to hise boteles. and bothe he atamede. / With wyn and with oille hise woundes he washed, / Enbawmed hym and bond his heed, and in his lappe hym leide, / And ladde hym so forth on lyard to *Lex Christi*, a graunge / Wel sixe mile or sevene beside the newe market».

³⁶ Simpson, *Piers Plowman, An Introduction, op. cit.*, p. 197-8.

³⁷ *Piers Plowman* B XVI 4-23 : «It is a ful trie tree, quod he, trewely to telle. / Mercy is the more therof; the myddul stok is ruthe; / The leves ben lele wordes, the lawe of Holy Chirche; / The blosmes beth buxom speche

Pierre lui offre alors une nouvelle interprétation ; l'arbre est la Trinité et il est soutenu par trois états divins, la puissance, la sagesse et le libre arbitre. Enfin, il se livre à une double description des fruits de l'arbre :

«Je vais te dire sans attendre comment s'appelle cet arbre. Le sol dans lequel il pousse se nomme bonté ; et en disant cela, je t'ai dit le nom de l'arbre. Ce qu'il signifie, c'est la Trinité. Là, tout en bas, dit-il, si le besoin s'en fait sentir, je peux cueillir le fruit du mariage ; il est bon et juteux. Plus haut, là, pousse le fruit de la Contenance, qui ressemble à un bâtard de Cailloux . Mais la cime de l'arbre porte le fruit le plus doux, à la saveur la plus délicate - le fruit de la virginité, qui vaut celui des anges ; c'est le premier à mûrir ; il arrive à son goût le plus exquis sans gonfler et n'aigrira jamais'. Je priai Pierre d'abaisser une branche pour approcher une pomme et de bien vouloir m'en laisser goûter la saveur. Et Pierre attrapa une branche supérieure et le fruit se mit à crier ; il secoua la branche du veuvage, et elle se mit à pleurer. Et quand il saisit la branche du mariage, celui-ci fit tant de tapage, poussa des cris si lamentables, que j'en fus tout affligé tandis que Pierre le secouait. Et en voici la raison : chaque fois qu'une branche ploie vers le sol, le Diable surgissait et cueillait toutes les pommes ensemble, grosses et petites de même – Adam, Abraham, le prophète Isaïe, Samson, Samuel, et Saint Jean Baptiste. Sans que personne ne l'en empêche, il les emporta hardiment et se constitua une réserve d'hommes vertueux in *Limbo Inferni* , région d'obscurité et de terreur où règne le Diable»³⁸.

Ce passage a fait l'objet de très nombreuses interprétations. Il faut d'abord rappeler celles de l'école exégétique. Selon Durant Waite Robertson et Bernard Huppé, les trois sens spirituels de l'exégèse peuvent être appliqués à l'arbre. Celui-ci représenterait anagogiquement le Christ ou la Croix, allégoriquement le juste et tropologiquement l'individu³⁹. Mais cette application systématique se révèle inopérante. Ce passage appelle davantage une interprétation exégétique générale d'autant que chaque fois, *Anima* et *Piers* expliquent les différentes images de l'arbre. Le poète fusionne en effet plusieurs images pour conduire le lecteur vers l'avènement du Christ. Il y a d'abord une image psychologique : la racine de l'arbre est la miséricorde, le tronc est la pitié, et le fruit est la charité elle-même. Puis, l'image est sociale – les fruits de l'arbre deviennent la chasteté, la continence et le mariage. Ces deux premières images sont statiques. L'image suivante est dynamique et nous plonge dans l'Ancien testament (les fruits sont notamment Adam et Abraham) avant de nous conduire au premier récit de la vie du Christ⁴⁰.

and benigne lokyng; / Pacience hatte the pure tree, and pore symple of herte, / And so thorough God and thorough goode men groweth the fruyt Charite. (...) / It groweth in a gardyn, quod he, that God made hymselfe; / Amyddes mannes body the more is of that stokke. / Herte highte the herber that it inne groweth, / And Liberum Arbitrium hath the lond to ferme, / Under Piers the Plowman to piken it and to weden it'.

'Piers the Plowman!' quod I tho, and al for pure joye / That I herde nempne his name anon I swowned after, / And lay longe in a lone dreem; and at the laste me thoughte / That Piers the Plowman al the place me shewed, / And bad me toten on the tree, on top and on roote. / With thre piles was it underpight – I parceyved it soone».

³⁸ *Piers Plowman* B XVI 61-85 : «I shal telle thee as tid what this tree highte. / The ground there it groweth, goodnesse it hatte; / And I have told thee what highte the tree: the Trinite it meneth. (...) / Heer now byneth, quod he tho. if I nede hadde, / Matrimoyne I may nyme, a moiste fruyt withalle. / Thanne Contenance is neer the crop as kaylewey bastard. / Thanne bereth the crop kynde fruyt and clenest of alle / Maidenhode, aungeles peeris, and arest wole be ripe, / And swete withouten swellung – sour worth it nevere'. / I preide Piers to pulle adoun an appul, and he wolde, / And suffre me to assaien what savour it hadde. / And Piers caste to the crop, and thanne comsed it to crye; / And waggede widwehode and it wepte after; / And whan he meved matrimoyne, it made a foul noise, / That I hadde ruthe whan Piers rogged, it gradde so rufullliche. / For evere as thei dropped adoun the devel was redy, / And gadrede hem alle togideres, bothe grete and smale / Adam and Abraham and Ysaye the prophete, / Sampson and Samuel, and Seint Johan the Baptist; / Bar hem forth boldely – no body hym letted – / And made of holy men his hoord in Limbo Inferni / There is derknesse and drede and the devel maister».

³⁹ D.W. Robertson, B. Huppé, *Piers Plowman and the scriptural tradition*, Princeton, 1951, p. 191-192.

⁴⁰ Simpson, *Piers Plowman, An Introduction*, op. cit., p186-190. Voir aussi P. Dronke, «Arbor Caritatis», dans P. L. Heyworth (éd.), *Medieval Studies for J. A. W. Bennett*, Oxford, 1981, p. 207-253.

Si Langland semble bien inspiré par l'exégèse allégorique, c'est de manière très subtile. Cette présentation de l'arbre nous conduit d'une part à la relecture poétique de l'arrivée du Christ et relie d'autre part cette arrivée de manière très nette à ses conséquences, et notamment à l'importance cruciale pour Langland de la charité, en utilisant entre autres des référents allégoriques et plus généralement exégétiques. Toutes ces images reposent en effet sur un socle commun : le lien entre la Trinité, l'incarnation et la charité.

Comme il le fait avec d'autres types de discours tout au long du poème, Langland se réapproprie l'allégorie interprétative, notamment typologique, en la détournant et en la réinsérant dans un schéma narratif et stylistique très riche. Il faut insister sur le fait que ce détournement s'effectue au sein d'un projet poétique. Il implante ainsi la théologie savante dans une poésie destinée avant tout à des laïcs cultivés et qui ont soif d'édification en même temps que de divertissement, au sens le plus fort du terme. En outre, cette adaptation est un des éléments qui lui permet d'exprimer une conception originale du divin et du salut. Elle lui permet aussi d'autres choses. D'une part, la critique que Langland brosse de l'institution ecclésiastique est largement justifiée par le fait que celle-ci ne se conforme pas suffisamment au principe christique de la charité – il faut mettre les épisodes que nous avons évoqués en relation avec le passus 15 où *Anima* fait explicitement cette relation. D'autre part, c'est un des éléments qui lui permet de constituer un discours décalé par rapport au discours institutionnel.

Chaucer n'aborde pas la question de la nature du christianisme et du salut de manière aussi nette. Certes, il fait de fréquentes références à l'allégorie interprétative. Durant Waite Robertson et Bernard Huppé ont d'ailleurs considéré qu'une grande partie de la poésie de Chaucer était l'exemple par excellence de leurs théories. On peut prendre pour exemple leurs considérations sur un de ses poèmes allégoriques, *The Book of the Duchess*. Ce poème a probablement été écrit par Chaucer pour commémorer Blanche, duchesse de Lancastre et femme de Jean de Gand (un des fils d'Edouard III), morte en 1368 ou 1369. Les premières lignes évoquent un médecin qui tente de soigner l'insomnie du narrateur, provoquée par sa tristesse. Finalement, ce dernier s'endort après avoir lu dans un livre, en fait les *Métamorphoses* d'Ovide, l'histoire de la reine Alcyone qui se meurt de chagrin après la mort de son roi. Dans son rêve, il rencontre un chevalier, souvent identifié à Jean de Gand, et il s'ensuit une élégie de la morte. Selon Robertson et Huppé, le médecin est le Christ et l'histoire d'Alcyone est la clé du rêve. Pour eux,

«À travers l'utilisation adroite de la méthode allégorique avec l'exigence que les lecteurs ou les auditeurs perçoivent la *sentence*, Chaucer a réussi à transmettre le sens d'un chagrin personnel provoqué par la mort d'une femme vertueuse et en même temps à présenter les grandes vérités consolatrices de la foi chrétienne en les rendant fraîches et neuves»⁴¹.

Cette interprétation est là encore très contestée à cause de son systématisme.

Plus récemment, d'autres critiques ont tenté de manière peut-être moins systématique d'expliquer certains passages de Chaucer en relation avec l'allégorie exégétique. Le cas du prologue du Conte de l'Econome (*Manciple's Tale*), étudié par Warren Ginsberg est à cet

⁴¹ Robertson et Huppé, *Fruyt and Chaf*, *op. cit.*, p. 94 : «Through deft use of the allegorical method with its demand that the readers or hearers heed the sentence, Chaucer has managed to convey a sense of personal grief over the loss of a virtuous woman and at the same time to present the great consoling truths of the christian faith in such a way as to make them fresh and new».

égard très intéressant, même s'il doit être nuancé et corroboré par d'autres recherches⁴². Ce Conte précède immédiatement le Conte du Curé (*Parson's Tale*), le traité poétique sur le péché et la pénitence que nous avons déjà mentionné. Malgré les controverses sur l'ordre des contes, il semble à peu près établi que Chaucer a bien voulu placer cette section à la fin. Dans le prologue du Conte de l'Econome, l'hôtelier – qui mène le pèlerinage et veille à ce que chacun remplisse son contrat – réclame un conte de la part du cuisinier. Mais celui-ci cuve son ivresse. L'économe se propose de le remplacer, tout en lui faisant des remarques acerbes. L'hôtelier accepte sa proposition, mais rabroue l'économe pour sa rudesse. Ce dernier en prend acte :

«Loin de moi l'idée de le mettre en colère.
Ce que j'ai dit, ça n'était que pour rire.
Savez-vous quoi ? J'ai ici dans une gourde
Une lampée de vin, un fameux cru,
Et vous allez voir une bonne plaisanterie.
Je vais en faire boire à notre cuisinier:
Ma tête à couper qu'il ne refusera pas'.
En vérité c'est ce qui se passa.
Le Cuisinier but à grandes gorgées (...)
Et ce vin lui ayant plu énormément,
Il le remercia du mieux qu'il put.
Alors l'Hôtelier éclata de rire.
'Je vois, dit-il, qu'il est bien nécessaire
D'emporter en voyage une bonne boisson.
Car elle transforme rancœur et discorde
En paix et amitié, elle panse les blessures.
Ô puissant Bacchus, béni soit ton nom:
Tu tournes en rire les affaires sérieuses.
Grâces et louanges à ton pouvoir divin!'»⁴³.

Selon Ginsberg, ce prologue mélange l'ironie (au sens rhétorique du terme) et l'allégorie en faisant référence à la parabole du mauvais intendant donné en Luc 16 : 1-9. Il constituerait en partie une allégorie de la conversion. La première partie serait en effet une parodie de la conversion de Paul, narrée dans les Actes des apôtres (9 : 2-4), ironique parce que le cuisinier rate sa conversion – qui passe par la narration d'un conte. Mais l'économe est remis à sa place par l'hôtelier : c'est un hypocrite. Et s'il offre en matière de plaisanterie du vin au cuisinier, l'hôtelier inverse la signification de cette offre et la replace dans une économie de la rédemption. Ainsi le spirituel jaillirait-il du matériel. Ce serait une caractéristique essentielle des Contes tout entier⁴⁴.

Cependant, ses adaptations et ses pratiques concernent davantage la question de l'interprétation consciente de son propre texte, dans le cadre de l'élaboration d'un double ou triple sens. Son utilisation fréquente du terme *sentence* nous semble significative, mais de manière différente que pour Dante Wayte Robinson et Bernard Huppé. Pour ces derniers en

⁴² W. Ginsberg, «Chaucer's Canterbury Poetics : Irony, Allegory, and the Prologue to the Manciple's Tale», *Studies in the Age of Chaucer* 18, 1996, p. 55-89.

⁴³ *Canterbury Tales* IX 80-101 : «I wol nat wratthen hym, also moot I thryve! / That that I spak, I seyde it in my bourde. / And wite ye what ? I have heer in a gourde / A draghte of wyn, ye, of a ripe grape, / And right anon ye shul seen a good jape. / This Cook shal drynke thereof, if I may. / Up peyne of deeth, he wol nat seye me nay'. / And certeynly, the Cook drank faste, allas! (...) / And of that drynke the Cook was wonder fayn, / And thanked hym in swich wise as he koude. / Thanne ganoure Hoost to laughen wonder loude, / And seyde: 'I se wel it is necessarie, / Where that we goon, good drynke with us carie; / For that wol turne rancour and disese / T'acord and love, and many a wrong apese. / O Bacus, yblessed be thy name, / That so kanst turnen ernest into game! / Worshipe and thank be to thy deitee!'»

⁴⁴ Ginsberg, «Chaucer's Canterbury Poetics», *op. cit.*, p. 85 : «We might well call this burgeoning of the spiritual out of the material and social Chaucer's Canterbury poetics».

effet, ce terme doit se comprendre au sein de la trilogie des exégètes lettre, sens et sentence. Ils l'envisagent seulement dans cette acception⁴⁵. Mais en moyen-anglais, le sens technique d'interprétation d'un texte n'est que l'un des nombreux sens de *sentence*, et Chaucer en emploie beaucoup. D'un autre côté, il existe d'autres termes, comme *menynge*, qui signifient également le sens ou l'interprétation d'un texte. Or, le terme *sentence* réapparaît à plusieurs reprises dans des contextes intéressants. Notre premier exemple est tiré du poème intitulé *The House of Fame*. Écrit vers 1379-1380, ce poème est un songe allégorique. Dans le premier livre, le narrateur, Geoffrey, se retrouve dans le temple de Vénus et contemple l'histoire de Didon et d'Enée. Alors qu'il médite sur ce qu'il vient de voir, après être sorti du temple, il rencontre un aigle qui propose de le guider vers la maison de renommée. Le livre II expose le voyage de Geoffrey dans les cieux, avec une discussion extrêmement docte entre lui-même et l'aigle. Dans le dernier livre, le narrateur visite la maison de renommée, assiste à des jugements pour le moins hasardeux de la déesse Renommée et finalement se rend dans la maison des rumeurs. Le poème est inachevé. Au cours de ses pérégrinations, on note une réflexion intense de la part du narrateur, à la fois sur le sens de ce qu'il voit et sur le sens de son œuvre et à plusieurs reprises, il emploie le terme *sentence* pour insister sur la signification de son poème. Dans le livre II par exemple, lors de la discussion entre l'aigle et le narrateur, le premier explique au second pourquoi tous les sons arrivent à la Maison de Renommée. Il emploie *sentence* à deux reprises et notamment à la fin de son discours, lequel s'avère très important pour l'interprétation de ce qui arrive à Chaucer dans la maison de Renommée. Ce terme pourrait ainsi faire référence à l'importance de l'interprétation correcte de son texte.

Cette réflexion est présente dans toute l'œuvre de Chaucer, par exemple dans le Prologue Général des *Canterbury Tales* :

«Mais d'abord j'implore votre courtoisie :
Ne me taxez pas de vile grossièreté.
Si je m'exprime franchement dans mon récit
En vous rapportant paroles et conduites,
En répétant les propos à la lettre,
Car vous le savez aussi bien que moi :
Qui veut reproduire un conte d'autrui
Doit en répéter d'aussi près que possible
Chacun des termes – c'est justement sa tâche –
Si vulgaires soient-ils ou débridés ;
Sinon, il devra fausser le récit,
Changer l'action, trouver un autre style.
Retouche impossible, fût-ce par amour fraternel :
On ne saurait changer un mot sans l'autre.
Dans la Bible le Christ n'a pas mâché ses mots
Et loin de vous l'idée de le critiquer»⁴⁶.

«Celui d'entre vous qui s'en sortira le mieux,
C'est-à-dire celui qui dira les meilleurs
Contes Profitables et délectables,
Aura un dîner payé par nous autres...»⁴⁷.

⁴⁵ Robertson et Huppé, *A Preface to Chaucer*, op. cit., p. 315 sq.

⁴⁶ *Canterbury Tales* I 725-742 : «But first I pray yow of youre curteisie, / That ye n'arete it nat my vileynye, / Thogh that I pleyntly speke in this matere, / To telle yow hir wordes and hir cheere, / Ne thogh I speke hir wordes properly. / For this ye knowen al so wel as I : / Whoso shal telle a tale after a man, / He moot reherce as ny as evere he kan / Everich a word, if it be in his charge, / Al speke he never so rudeliche and large, / Or ellis he moot telle his tale untrewe, / Or feyne thyng, or fynde wordes newe. / He may nat spare, althogh he were his brother ; / He moot as wel seye o word as another. / Crist spak hymself ful brode in hooly writ, / And wel ye woot no vileynye is it.»

⁴⁷ *Canterbury Tales* I 796-799 : «And which of you that bereth hym best of alle - / That is to seyn, that telleth in this caas / Tales of best sentence and most solace - / Shal have a soper at oure aller cost...».

Chaucer évoque encore la *sentence* de son texte dès le début du prologue et dans sa rétractation, comme en écho, il insiste sur le fait que son texte ne doit pas être interprété n'importe comment, y compris les contes qu'il semble pourtant rejeter (même si ce n'est pas le cas). Tous ces signes suggèrent que l'œuvre de Chaucer peut – et doit – être interprétée de plusieurs manières, mais pas seulement en termes exégétiques. Le poète utilise les techniques exégétiques, mais leur fait prendre des significations nouvelles, dont l'une des clés est la conscience de sa création.

Il y a ici un rapprochement certain avec Dante, auquel Chaucer fait d'ailleurs explicitement référence au début de *The House of Fame*. Dans la lettre à Can Grande (*Epître XIII, 7*), Dante applique la théorie des sens de l'exégèse à sa *Comédie* :

«Il faut savoir que cette œuvre n'a pas un seul sens, mais qu'elle est au contraire polysémique, c'est-à-dire qu'elle a plusieurs significations. Un premier sens est celui de la lettre du texte, un autre est celui des choses qui sont signifiées par la lettre. Le premier est appelé littéral, le deuxième allégorique, moral ou anagogique »⁴⁸.

Pour beaucoup, Dante est le seul à avoir fait le lien entre l'allégorie des poètes et l'allégorie des théologiens, au bénéfice de la première. Armand Strubel le qualifie d'hapax, et note qu'il «ne considère pas son poème comme une œuvre profane, mais comme une continuation possible du Livre puisque son sens littéral, basé sur l'histoire, fonctionne comme vérité, à l'instar de l'Histoire sainte»⁴⁹. Mais Chaucer semble être parfaitement conscient de l'importance de cette polysémie, même s'il ne va pas aussi loin, en tout cas explicitement, que le poète italien.

Ainsi, les références de Chaucer en matière d'allégorie chrétienne semblent fonctionner à plusieurs niveaux : d'une part pour conforter son statut d'auteur en tant que créateur (alors qu'il se retranche souvent derrière l'image de compilateur) et d'autre part pour exprimer des vérités chrétiennes fondamentales, sans pour autant se substituer au discours clérical, ni le reproduire schématiquement.

Chaucer et Langland connaissent tous deux de nombreux éléments du discours allégorique clérical, mais ils l'utilisent souvent de manière très différente. Cependant, ils se rejoignent par certains côtés : ils reprennent certains aspects de l'allégorie exégétique et les fusionnent dans un discours littéraire qui leur est propre (et qui n'est qu'en partie une construction allégorique poétique). Cela contribue à l'élaboration d'un discours spécifique.

La manipulation de l'allégorie chrétienne et son insertion au sein d'un projet littéraire font partie des éléments qui permettent aux poètes de construire un nouveau type de discours. Leur étude est inséparable de leur réflexion sur le statut de la connaissance. Plusieurs éléments, tous liés entre eux, permettent de le suggérer.

Tout d'abord, cette manipulation prend place dans un projet critique. Nous avons vu que, pour Langland, la manipulation de l'allégorie typologique est aussi une forme de réponse aux défaillances de l'institution ecclésiastique à se conformer aux principes de la charité et à faire correctement son travail. Plus généralement, il critique souvent certains excès en matière

⁴⁸ *Epistolae XIII 7* : «istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polisemos, hoc est plurium sensuum ; nam primum sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. Et primus dicitur litteralis, secundus vero allegoricus sive moralis sive anagogicus» (*Opere minori II*, éd. P. V. Mengaldo, Ricciardi, 1979). La traduction est de Roberto Barbone et Antonio Stäuble, dans le volume dirigé par Christian Bec, Paris, 1996, p.550.

⁴⁹ Strubel, *Grant Seneffiance a, op. cit.*, p. 86.

d'interprétation. Sans entrer dans les détails, car cela nous mènerait trop loin, il faut noter que chaque fois que Langland fait interpréter une parabole à un personnage clérical, et en particulier aux frères mendiants, il met dans leur bouche, par dérision, une interprétation ambiguë et suspecte⁵⁰. De fait, la plupart des auteurs de l'époque qui écrivent en anglais critiquent de manière plus ou moins voilée une certaine forme de sophistication d'un savoir clérical – en particulier par rapport à l'interprétation de la Bible. Un des personnages des *Canterbury Tales* par exemple, Alison de Bath, se livre dans le prologue de son conte à une exégèse pour défendre des positions féministes, d'ailleurs de façon ambiguë, qui tourne en dérision un certain nombre de pratiques cléricales de l'époque⁵¹.

Cette critique est d'autant plus significative que pour ces auteurs, un accès direct à la Bible, au moins au Nouveau Testament, apparaît fondamental. En cela, ils ne sont pas isolés. Chaucer et Langland sont contemporains de la seule hérésie anglaise à avoir eu quelque ampleur, l'hérésie lollarde inspirée par le théologien John Wyclif et dont l'un des principaux objectifs a précisément été cet accès direct à la Bible⁵². Les Lollards ont d'ailleurs été à l'origine de la première traduction complète en anglais de l'Ancien et du Nouveau Testament. Or, cette traduction a été largement diffusée, bien au-delà des cercles lollards. En Angleterre dans les dernières décennies du XIV^e siècle, il y a donc une véritable volonté d'accès le plus complet et le plus direct possible aux Écritures, et cela se traduit aussi par un intérêt pour les méthodes d'interprétation de ces Écritures. Les Lollards, comme nos auteurs, ne rejettent pas les théories traditionnelles de l'exégèse. La théorie des quatre sens, par exemple, apparaît dans plusieurs de leurs textes. Mais ils se méfient des interprétations trop scolastiques.

On peut citer deux exemples de cet intérêt dans le poème de Langland. Selon James Simpson, les éléments empruntés à l'allégorie typologique que nous avons évoqués plus haut s'inscrivent dans un véritable programme éducatif :

«Dans ce type de lecture, nous pouvons voir, en fait, une progression caractéristique de l'éducation médiévale... Alors que l'étude littérale, historique de la Bible est pour les débutants, de tels schémas envisagent que la lecture allégorique doit être entreprise par les étudiants avancés. Et dans la lecture allégorique, les étudiants procèdent selon un ordre de lecture différent...»⁵³.

De fait, dans la troisième vision, le narrateur a rencontré des figures qui l'ont instruite en partie sur le modèle des écoles de grammaire et de la faculté des arts (bien que ces modèles soient fortement questionnés). Dans les dernières visions, et notamment la cinquième, qui comprend les passus 15 à 17, l'accent est mis sur la Bible, nous l'avons vu, avec un va-et-vient entre le sens historique et le sens allégorique.

Langland n'hésite pas, également, à pratiquer une exégèse en anglais, en faisant appel au procédé de la personnification, tout en allant bien au-delà. On peut donner l'exemple du portrait de Charité au passus XV, qui calque et explique les versets 4 à 7 du chapitre 13 de la première épître aux Corinthiens, dans un langage adapté à la société contemporaine. Ce portrait introduit toute la séquence que nous avons discutée plus haut, en utilisant différentes méthodes exégétiques.

⁵⁰ Mairey, «La vision du monde», *op. cit.*, p. 460-462.

⁵¹ Cf. Cooper, *The Canterbury Tales*, *op. cit.*, p. 148-153.

⁵² Sur l'hérésie lollarde, l'ouvrage de référence est celui d'Anne Hudson, *The Premature Reformation*, Oxford, 1988.

⁵³ Simpson, *Piers Plowman, An Introduction*, *op. cit.*, p. 199 : «In this kind of reading, we can see, in fact, a progression characteristic of medieval education... Whereas the literal, historical study of the Bible is for beginners, such schemes posit the allegorical reading as to be undertaken by advanced students. And in allegorical reading, students proceed according to a different order of reading...».

Ces éléments sont à mettre en rapport avec les conceptions générales de Langland sur la connaissance : toutes les formes de savoir doivent participer au salut, et la plupart d'entre elles doivent être accessibles au plus grand nombre⁵⁴.

Une étude des rapports des poètes avec l'exégèse au sens large, prenant en compte l'allégorie mais pas seulement, pourrait donc se révéler fructueuse, en particulier si elle est faite dans le cadre d'une étude plus générale sur le rapport de ces poètes à la connaissance et aux différents types de discours d'origine cléricale.

De nombreux problèmes sont à explorer dans ce domaine, comme l'impact de la langue elle-même, l'anglais, sur l'évolution des rapports avec le discours allégorique lié à l'exégèse. Ces quelques réflexions suggèrent cependant que l'opposition habituellement mise en avant entre allégorie des poètes et allégorie des théologiens peut être dépassée lorsque l'étude des œuvres et de leur processus de compositions sont replacées dans le cadre plus vaste des transformations culturelles et sociales, avec lesquelles ces œuvres sont en interaction. Les auteurs anglais des poésies allégoriques sont marqués par les différents modes d'interprétation de la Bible, mais ils les interrogent et les réutilisent dans leurs propres constructions de manière structurelle, afin de produire un discours spécifique et adapté à leur public qui est constitué d'un nombre croissant de laïcs de plus en plus exigeants.

Aude Mairey

⁵⁴ Mairey, «La vision du monde», *op. cit.*, p. 400-445.