



HAL
open science

La topique de la fête dans la littérature de cour de la fin du Moyen Âge

Claire Vial

► **To cite this version:**

Claire Vial. La topique de la fête dans la littérature de cour de la fin du Moyen Âge. L'articulation langue-littérature dans les textes médiévaux anglais 3, Colette Stévanovitch, Jun 2000, Nancy, France. pp.269-293. halshs-01385621

HAL Id: halshs-01385621

<https://shs.hal.science/halshs-01385621v1>

Submitted on 21 Aug 2024

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

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

Claire Vial
Université de Paris III

**La topique de la fête
dans la littérature de cour de la fin du Moyen Age**

Me list nat of the chaf, ne of the stree,
Maken so long a tale as of the corn.
What sholde I tellen of the roialtee
At mariage, or which cours goth biforn;
Who bloweth in a trumpe or in an horn?
The fruit of every tale is for to seye:
They ete, and drynke, and daunce, and synge, and pleye.
Chaucer, « The Man of Law's Tale », 701-707.

Dans la poésie et la prose narratives de la fin du Moyen Age, les fêtes constituent des passages récurrents : lieux de rencontres, de retrouvailles, d'exhibition, lieux idéaux pour y ourdir des complots — pour ne citer que quelques occurrences des fêtes qui se limitent au domaine de l'événementiel. D'autre part, malgré cette fréquence des épisodes festifs, le lecteur contemporain reste curieusement sur son attente ; régulièrement, une intervention du narrateur vient abrégé la description de la scène festive, une description du reste effectuée le plus souvent dans des formes extrêmement répétitives et générales. Fréquence remarquable, d'un côté, apparente pauvreté stylistique d'un autre. C'est cette contradiction que j'ai souhaité explorer, en me penchant sur des centaines d'occurrence de la fête (de toutes les formes de fêtes) qui manifestent presque toutes ce laconisme surprenant. Presque, car le parti pris de brièveté n'exclut pas l'attitude inverse chez un même auteur, qui consiste à décrire la fête avec *grete prolixitee*. L'on peut opposer à ce titre les deux récits de mariage chez Chaucer dans le « Conte de la Femme de Bath » et dans celui du

« Marchand ». Le cinquième mariage de la Femme de Bath est décrit en cinq vers, et celui de May et January en quarante !

L'accumulation des exemples au fil des lectures montre ainsi des répétitions de termes, d'expressions entières ou de tournures au sein de chaque oeuvre (l'oeuvre complète de G. Chaucer, le *Morte Darthur* de T. Malory, *Sir Gawain and the Green Knight*), mais aussi d'une oeuvre à l'autre. Les pistes proposées ici reflètent une tentative de systématisation de données stylistiques et linguistiques visant à révéler quelques aspects de l'existence d'un discours spécifique propre à la fête.

Certes, ce discours ne se réduit pas à des données stylistiques ; en réalité, le traitement littéraire de la fête est un terrain privilégié permettant aux auteurs de prendre position dans une double perspective. D'un côté, le laconisme implique une logique de la *suggestion* qui induit ou connote un commentaire sur l'action. L'intervention du narrateur dans un souci de brièveté est ainsi un réservoir d'effets d'annonce concernant l'intrigue. D'un autre côté, la brièveté signalée comme telle implique un commentaire sur l'écriture et la tradition littéraire, poétique en particulier, qui met la description au cœur de l'oeuvre.

Tout se passe donc comme si, régulièrement, les auteurs souhaitaient communiquer une image, une idée de ce que telle fête pouvait représenter, mais sans s'appesantir sur l'épisode en question. Cette démarche est menée à l'aide de tout un ensemble d'*expédients* qui permettent au narrateur de se faire comprendre à demi-mot pour glisser vers une autre partie du récit.

Ce sont quelques-uns de ces expédients que je vais examiner maintenant.

*

* *

Ernst Curtius, en son temps, a établi une parenté entre la rhétorique latine et la poésie médiévale.¹ Il a évoqué en particulier le trans-

¹ *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris : PUF, 1956.

fert des *topoi*, lieux communs, de la partie du discours intitulée « péroraison » vers les autres types de discours et vers le genre poétique :

Dans la péroraison, l'orateur faisait appel aux sentiments des auditeurs pour les mettre dans l'ambiance nécessaire. [...] En somme, le but essentiel pour tous ces genres de discours, même le panégyrique, est de rendre acceptable une phrase ou une cause. **Pour cela, il faut employer des arguments qui s'adressent à l'intelligence ou au cœur des auditeurs. Il existe toute une série d'arguments de cette espèce, utilisables dans les cas les plus divers. Ce sont des thèmes appropriés à toutes sortes de développements.** En grec, on les appelle *koinoi topoi*, en latin *loci communes*, en allemand ancien *Gemeinörter*. [...] A l'origine, les *topoi* sont donc des expédients destinés à l'élaboration du discours.¹

Curtius nomme « topique » le « magasin », selon ses propres termes, où l'on trouve « les idées les plus générales, celles que l'on pouvait utiliser dans tous les discours, dans tous les écrits » (p. 149).

L'on peut donc tenter d'esquisser une *topique* de la fête, en gardant présente à l'esprit cette filiation naturelle entre les fastes et le discours panégyrique. Tous les lieux communs qui vont être identifiés maintenant ont une fonction substitutive : ils remplacent une description détaillée.

L'ouverture du « Conte du Chevalier » peut être considérée comme une matrice des lieux communs mobilisés pour abréger les descriptions festives. Elle offre un exemple typique de la technique du sommaire. Le narrateur commence par situer son personnage, Thésée, et par le mettre en scène dans son retour victorieux vers Athènes ; puis il interrompt le récit de l'entrée triomphale :

And thus with victorie and with melodye
Lete I this noble duc to Atthenes ryde,
 And al his hoost in armes hym bisyde. (872-74)

(Et c'est ainsi qu'au son des instruments, je laisse ce noble duc chevaucher victorieux vers Athènes, entouré de tout son ost en arme.)

Cette interruption du récit sur une image est l'un des procédés les plus fréquents d'abréviation des descriptions. Après ce commencement *in*

¹ Curtius, *La littérature européenne*, pp. 133-34.

medias res, le chevalier-narrateur revient en arrière pour faire l'historique rapide de la nouvelle gloire qui auréole Thésée. Mais ce récit second consiste en une seconde abréviation : le conteur utilise la *brevitas*, le résumé de la conquête du pays des Amazones, de son mariage avec Hyppolite, et de leur retour en Grèce. Le survol se fait par le biais d'une prétériton :

**And certes, if it nere to long to heere,
I wolde have toold yow fully the manere**
How wonnen was the regne of Femenye
By Theseus and by his chivalrye;
And of the grete bataille for the nones
Bitwixen Atthenes and Amazones;
And how asseged was Ypolita,
The faire, hardy queene of Scithia;
And of the feste that was at hire weddyng,
And of the tempest at hir hoom-comyng. (875-84)

(Et assurément, si cela n'eût pas été trop long à entendre, je vous eusse narré en détail comment le royaume des Amazones fut conquis par Thésée et ses chevaliers ; la grande bataille qui opposa alors Athènes aux Amazones ; comment fut mené le siège d'Hyppolite, la belle et fière reine de ce royaume ; narré aussi les fêtes de leur mariage et la tempête qu'ils rencontrèrent sur le chemin du retour.)

Ce récapitulatif s'ouvre sur l'invocation du manque de temps. Un lieu commun qui est en fait une exploitation détournée du topos de conclusion, quand le narrateur indique qu'il doit s'arrêter parce que le soir vient, ou qu'il est fatigué.¹ Au lieu d'être inséré à la fin d'une œuvre pour signaler clairement qu'elle est achevée, le topos de conclusion sert, ici comme ailleurs, à mettre fin à la description du mariage de Thésée. La mention du mariage s'inscrit dans le catalogue des exploits de Thésée qui prélude au récit lui-même. Hyppolite devient un butin parmi d'autres, dépeinte comme une place forte conquise. C'est cette victoire supplémentaire qui est importante pour la gloire du personnage de Thésée, plus que son institutionnalisation par la célébration du mariage.

¹ Curtius, *La littérature européenne*, pp. 162-66.

Le narrateur conclut le résumé avec l'utilisation du topos de la modestie affectée, qui met en rapport l'ampleur de sa tâche et sa propre faiblesse. Pour cela, il a recours à une image supplémentaire :

But al that thyng I moot as now forbere.
I have, God woot, a large feeld to ere,
And wayke been the oxen in my plough.
The remenant of the tale is long ynough. (884-88)

[*Mais je dois maintenant renoncer à cela. Dieu sait que j'ai un grand champ à labourer, et mes bœufs sont faibles sous le joug. Le reste de mon conte est déjà bien assez long.*]

La faiblesse du narrateur ou sa fatigue appartient à la catégorie des topoi de l'ineffable, quand le narrateur feint d'être incapable de traiter son sujet. Cette fausse modestie est exprimée d'une façon elle-même très codifiée et employée à plusieurs reprises par Chaucer ou ses masques narratifs dans les *Contes*.¹

On retrouve ces trois topoi dans tous les *Contes*. En voici quelques exemples. Dans le « Conte de l'Homme de Loi », on remarque une accumulation de lieux communs visant à ne pas décrire la fête ; ce refus de la pause descriptive donne une coloration particulière au récit — nous parlions plus haut de « commentaire sur l'action ». La fête décidément ne peut durer longtemps pour l'infortunée Constance, qu'elle soit brisée par les intrigues de Cour ou que le conteur lui-même décide de suspendre le récit festif. Comme si ces fêtes écourtées incarnaient les palinodies de la Fortune, pour

¹ Le conteur — ou le poète — qui compare son activité au labeur du bœuf sous le joug se présente ailleurs comme un homme de peu de savoir littéraire, comme dans le prologue du « Conte du Franklin » :

But, sires, bycause I am a burel man,
At my bigynnyng first I yow biseche
Have me excused of my rude speche.
I lerned nevere rethorik, certeyn;
Thyng that I speke, it moot be bare and pleyn. (716-20)

(*Mais, messieurs, je dois commencer par vous prier de pardonner mon rude langage, car je ne suis pas un clerc. Jamais, assurément, je n'ai appris la rhétorique ; ce que je dis, je le dis simplement et sans détours.*)

Ce discours qui sert à caractériser le personnage du Franklin permet aussi à Chaucer de distinguer, mais pas en mal, la poésie vernaculaire de la tradition latine.

mieux inscrire dans la séquence événementielle et la structure narrative la valeur édifiante du conte. De même, ce n'est pas un hasard si la fête de mariage de la patiente Grisilde, dans le « Conte du Clerc », est écourtée de semblable manière ; le refus de la pause est lui aussi mentionné au moyen d'une abréviation à effet euphémistique :

[...] **and thus** the day they spende
In revel, til the sonne gan descende. (391-92)

(Ils passèrent la journée à de telles festivités, et cela jusqu'au coucher du soleil.)

Il en va de même chez Lydgate, proluxe imitateur de Chaucer. La *Fable des Deux Marchands*¹ met en scène les festivités de retrouvailles des deux amis chez l'un d'entre eux, en Egypte. L'accueil est chaleureux et généreux. Quand vient la description plus concrète de cette réception, le poète consacre une strophe à la richesse de la table, une autre aux divertissements, et une troisième à la chasse. Dans les deux premiers cas, le tableau conjugue des généralités et des lieux communs de l'abréviation, qui appartiennent à plusieurs des catégories que nous avons distinguées. Pour ce qui est du banquet, les allusions aux mets se terminent par :

That nevir aforne was seen such roialte :
To moore and lasse it snowyd doun plente.
To rekken the fare and cours in thrifty wyse
A summerys day ne myhte nat suffise. (158-61)

(Jamais on n'avait vu telle splendeur. Du plus petit au plus grand, tous recevaient en abondance. Pour narrer le festin et les plats en grand détail, un jour d'été ne suffirait pas.)

Le premier vers rentre dans le groupe des topoi de la surenchère. Cette comparaison situe le conte de Lydgate dans un décor au faste royal, qui assimile les festivités décrites à des fêtes aristocratiques : la singularité du choix des deux marchands comme personnages principaux s'en trouve d'autant réduite. Remarquons au passage que le vers suivant constitue un nouvel écho de Chaucer, qui remonte bien en amont de Chaucer lui-même. C'est la référence conventionnelle à tous ces gens, *moore and lasse*, de la masse des serviteurs et autres acteurs ou spectateurs muets qui composent les « figurants » de la fable. On

¹ Henry N. McCracken (ed.), *The Minor Poems of John Lydgate, part II, Secular Poems*, EETS Extra Series n° 192, 1911-1934.

rencontre souvent chez Chaucer, indépendamment du thème de la fête, la notion de l'action ou de l'attitude notée et appréciée par tout un chacun, du plus humble au plus grand. Il s'agit d'un autre topos issu de la rhétorique du panégyrique, fondé sur la formule « le monde entier chante les louanges d'untel ». Cette évaluation positive qui englobe en une formule toute une communauté, constitue comme une garantie supplémentaire du jugement de valeur indiqué par le narrateur.

Chez Malory, la topique de l'abréviation est presque inexistante. Hormis les détails squelettiques qui sont transmis au lecteur à l'occasion d'un épisode festif, la transition vers le reste du récit se réduit souvent à la conjonction *and*. On relève cependant un exemple dans le *Morte Darthur* de l'arrêt sur scène festive, lors du mariage du roi Mark de Cornouailles et de la belle Isode :

Than was there grete joustys and grete turnaynge, and many lordys and ladyes were at that feyste, and sir Trystrames was moste praysed of all other. **So thus dured the feste longe.**

And aftir that feste was done, within a lytyll whyle aftir... (419, 22-26)¹

(Il y eut de grandes joutes et un grand tournoi. Beaucoup de seigneurs et de dames vinrent au festin, et messire Tristan eut droit à plus d'éloges que tout autre. Les réjouissances durèrent longtemps. Lorsqu'elles furent finies, peu de temps après...)

C'est la présence du déictique *thus* qui permet de rattacher la phrase à cette catégorie de topoi. Suit alors le récit du complot visant à assassiner la servante d'Isode, dame Brangwen, finalement secourue dans la forêt par le chevalier Palomides.

De même on trouve chez Malory l'invocation du manque de temps, là encore à l'occasion d'un événement pourtant digne d'intérêt : le mariage d'Arthur et Guenever. L'abréviation ici ne concerne pas le détail d'une fête, mais l'annonce du mariage. Le lieu commun est utilisé pour recentrer le récit sur son sujet principal, la situation politique et militaire des rois Ban et Bors :

¹ Les références correspondent à l'édition d'Eugène Vinaver révisée par P. J. C. Field, *The Works of Sir Thomas Malory*, Oxford : Clarendon Press, 1990.

And there [at Camylarde] had Arthure the firste syght of queene Gwenyvere, the kingis doughter of the londe of Camylarde, and ever aftir he loved hir. And aftir they were wedded, as hit tellith in the booke.

So breffly to make an ende, they [Ban and Bors] toke there leve to go into hir owne contreyes, for kynge Claudas dud grete destruction on their londis. (39, 16-22)

(C'est alors qu'Arthur aperçut pour la première fois Guenever, la fille du roi de Camylarde, et il ne cessa jamais de l'aimer. Après ils se marièrent, comme il est dit dans le livre.

***Donc, brièvement, pour en finir,** ils prirent congé afin d'aller dans leurs pays, car le roi Claudas faisait de grands ravages sur leurs terres.)*

Selon Curtius, lorsqu'on veut

faire l'éloge d'un personnage ou d'une chose, on commence par prouver qu'il ou qu'elle surpasse tout ce qui lui est comparable et, pour cela, on se sert d'une forme spéciale que j'appelle surenchère. En les comparant avec les modèles exemplaires que nous offre la tradition, on constate leur supériorité, voire leur unicité.¹

Un lieu commun que l'on pourrait encore appeler comparaison négative, pour indiquer que jamais l'on n'a pu observer autant de splendeur que dans l'épisode en question.

Cette image est utilisée, toujours chez Chaucer, pour qualifier le cortège de la fille de Grisilde que son oncle conduit de Bologne :

And to the peples eres, alle and some,
Was kouth eek that a newe markysesse
He with hym broghte, in swiche pompe and richesse
That nevere was ther seyn with mannes ye
So noble array in al West Lumbardye. (941-45)

(A tous et à chacun, il revint aussi aux oreilles du peuple qu'il ramenait une nouvelle marquise dans un tel déploiement de pompe et de richesse que jamais, de mémoire d'homme, on n'avait vu un aussi noble arroi dans tout l'ouest de la Lombardie.)

Certes, il s'agit d'un moyen rhétorique de contourner une description, mais on peut aussi explorer la valeur intrinsèque de cette phrase employée régulièrement dans des contextes festifs. Le rabaissement du passé au profit du présent permet d'introduire une dimension qui dépasse la seule suggestion de la magnificence. C'est

¹ Curtius, *La littérature européenne*, p. 270.

un troisième personnage, un « on », qui est inséré dans le récit, témoin de la dimension *spectaculaire* de la fête. Au lieu d'effectuer une description directe et précise, le narrateur introduit des figurants, ce *peple* (« people ») anonyme qui permet d'évaluer et d'*ébruiter* la splendeur de la nouvelle épouse. Le récit devient plus vivant par la rumeur qui prend le relais du narrateur pour donner à voir la magnificence.

La réputation chevaleresque d'ailleurs se bâtit de la même manière, par le bruit de la rumeur ; on trouve une fois ce procédé dans le *Morte Darthur* pour vanter les prouesses de Launcelot au tournoi :

And wyte you well **there was never seyne in kynge Arthurs dayes** one knyght that ded **so suche dedys of armys** as syr Launcelot ded tho three dayes togydys. (827, 25-28)

(Et soyez assurés qu'on ne vit jamais au temps d'Arthur accomplir autant de prouesses qu'en fit là messire Launcelot trois jours durant.)

La fête de Sarpédon dans *Troilus et Criseyde* à laquelle Pandarus réussit à traîner littéralement le jeune chevalier pour le distraire pendant l'attente du retour annoncé de Criseyde, n'est décrite que sous cette forme de lieu commun :

This Sarpedoun [...]

He fedde hem day by day, that swich noblesse,

As seyden bothe the mooste and ek the leeste,

Was nevere er that day wist at any feste.

Nor in this world ther is non instrument

Delicious, thorough wynd or touche of corde,

As fer as any wight hath evere ywent,

That tonge telle or herte may recorde,

That at that feste it nas wel herd acorde;

Ne of ladys so fair a compaignie

On daunce, er tho, was nevere iseye with iè. (V, 435-48)

*(Ledit Sarpédon [...]

les nourrit jour après jour, si bien que si noble générosité —

Au dire des plus grands comme des plus petits —

Ne s'était jamais vue avant ce jour à aucun festin.*

*Il n'y a pas non plus en ce monde d'instrument

Délicieux, qu'il soit à vent ou à cordes,

Qu'il vienne d'aussi loin qu'homme ait voyagé,

Dont le souvenir se soit perpétué en paroles ou dans le coeur,*

*Que l'on n'ait entendu jouer au cours de ce banquet ;
Et jamais si charmante compagnie de dames
N'avait-on de ses yeux vu danser auparavant.)*

L'intérêt de cette description négative réside dans l'effet de contraste entre la négation anaphorique qui insiste sur la magnificence — incarnation de la *high largesse* (« grande largesse ») de Sarpédon (436) — et l'incapacité de cette fête à adoucir l'attente de Troilus. Cet échec est suggéré dans les deux vers suivants, qui brisent le rythme lancinant des sept vers de négations :

But what availeth this to Troilus,
That for his sorwe nothyng of it rougte ? (V, 449-50)

*(Mais quel profit en tire Troilus,
Qui, à cause de son chagrin, n'y prêtait nulle attention ?)*

Le topos de rabaissement du passé se rencontre une seule fois sous la plume de Malory, à la fin du « Noble conte d'Arthur et de l'Empereur Lucius ». Après ses victoires en Italie, Arthur effectue un retour triomphal à Londres, où il est accueilli par Guenever et d'autres reines. Rencontre désincarnée en quelque sorte, dépourvue de toute présence urbaine, et pratiquement de célébration :

And so kyng Arthure passed over the see unto Sandwyche haven. Whan quene Gwenyvere herde of his commynge she mette with hym at London, ans so dud all other quenys and noble ladyes. **For there was never a solempner metyng** in one cité togedyrs, for all maner of rychesse they brought with hem at the full. (246, 22-247, 2)

(C'est ainsi que le roi Arthur passa la mer et débarqua à Sandwich. Quand elle apprit la nouvelle de son retour, la reine Guenever vint à sa rencontre à Londres, accompagnée d'autres reines et nobles dames. Et il n'y eut jamais aussi grandioses retrouvailles en une ville, si l'on en croit les richesses considérables qu'elles apportèrent à leur suite.)

Ce retour est typique de l'insistance de Malory à écarter de son récit tout ce qui participe de la représentation, de la mise en scène du pouvoir, au profit d'un pouvoir en pleine action, manifesté dans cet épisode par les scènes de siège qui précèdent. La mention de l'entrée triomphale à Londres sert exclusivement à clore le conte sur la reconnaissance d'une victoire.

Une variante de cette technique est le recours, au sein de la comparaison, à un précédent littéraire illustre, auquel la fête que l'on

ne décrit pas est supérieure ou égale en splendeur. C'est le cas de la procession de bienvenue, composée des Syriens et de la redoutable sultane, qui vient accueillir Custance dans le « Conte de l'Homme de loi » :

Noght trowe I the triumphe of Julius,
Of which that Lucan maketh swich a boost,
Was roialler ne more curius
Than was th'assembled of this blisful hoost.
(400-03)

(Et je crois que le triomphe de César, dont Lucain fait un tel éloge, ne fut pas plus splendide ni plus spectaculaire que ne l'était la réunion de cette joyeuse foule.)

Cette allusion à Lucain n'est pas une simple référence à un précédent historique : c'est une double surenchère. Curtius rappelle que le poète Lucain est lui-même un grand praticien de la surenchère : le précédent historique se double d'un précédent littéraire. En l'occurrence, cette comparaison se substitue vraiment à toute la description du cortège de la fiancée. Elle s'intercale exactement entre le portrait de la bienveillance feinte de la sultane (395-99) et l'apostrophe du narrateur rappelant ses intentions meurtrières (404-06). Le topos de substitution fait donc pivot entre la mention des deux visages de la douairière, celui de la mère aimante et celui de la belle-mère indigne.

Deux autorités sont invoquées ici par le biais de la comparaison : l'histoire et la tradition littéraire. Dans les deux cas, le narrateur fait clairement appel au lecteur-auditeur pour étoffer la légèreté de sa description. Dans *Troilus*, c'est l'imagination, et plus sûrement l'expérience des lecteurs qui sont stimulées à l'aide de quelques mots-clés extrêmement généraux : *noblesse, instrument, fair ladies*. Dans « l'Homme de loi » et le « Marchand », c'est au savoir livresque, voire à la connaissance historique que le narrateur fait appel. L'on est au cœur ici de la stratégie oblique de Chaucer, qui suggère la magnificence, ou même la fait suggérer par d'autres que lui, en évitant de la décrire réellement.

A ces quatre types de lieux communs en est souvent associé un cinquième, par Chaucer en tout cas : l'invocation du manque d'intérêt. Le motif apparent du sommaire est alors le refus du narrateur de traiter

un sujet jugé vain, ce qui lui permet de progresser dans le récit sans s'attarder sur une description festive. Dans ce cas, Chaucer se montre souvent plus agressif, plus interventionniste dans les remarques qui lui permettent d'abandonner la description : on a le sentiment d'une critique récurrente de la rhétorique traditionnelle de la poésie.

Ainsi de la description de la fête donnée par Thésée aux chevaliers venus défendre Palamon et Arcite : dans les vers qui précèdent, le narrateur décrit, très longuement, les deux processions rivales des champions à leur entrée dans la ville. Le soir de leur arrivée, la veille donc du combat décisif, Thésée invite ces hôtes de marque dans son palais pour donner une fête en leur honneur. La description de ces réjouissances est rapide — neuf vers, qui se terminent par la déclaration suivante :

Of al this make **I now no mencioun,**
But al th'effect ; that thynketh me the beste.
 Now cometh the point, and herkneth if yow leste. (2206-08)

(De tout ceci je ne donne pas le détail, mais le résultat ; c'est me semble-t-il le mieux. Voici maintenant mon objet, prêtez l'oreille si tel est votre vœu.)

Le narrateur enchaîne alors, par contraste avec ces images de réjouissances et de fête, sur une image rapprochée, un portrait des deux prétendants d'Emelye, qui vont chacun confier à leurs dieux tutélaires leurs désirs et leurs angoisses avant le combat. L'abréviation ici est utilisée pour maintenir la tension du récit, qui va culminer avec le tournoi. La bipolarité qui est maintenue et soulignée au long du conte — deux prétendants, deux champions, deux cortèges, deux dieux chérissant chacun son adepte, deux factions de tournoyeurs — serait brouillée par la communauté recréée le temps de la fête. De plus, comme l'on est encore dans la phase ascendante de la tension dramatique du récit, un effet d'interlude festif à ce moment serait déplacé.

La constance de cette préoccupation est signalée à plusieurs reprises dans le « Conte de l'Homme de Loi ». Le narrateur interrompt la fête d'accueil du sultan (topos de l'« arrêt sur image »), puis il termine son interruption du récit par la remarque suivante :

The **fruyt** of this matiere is that I telle. (411)

(C'est l'essentiel que je vous conte.)

Autrement dit, ce n'est pas dans la description festive que réside l'intérêt du récit, mais dans l'action, au sens dramatique du terme : une manière pour le narrateur de hiérarchiser les parties du discours poétique. On trouve ce topos avec des images variées dans ce conte ; voici comment le conteur décrit le mariage de Custance et d'Alla, roi de Northumberland :

**Me list nat of the chaf, ne of the stree,
Maken so long a tale as of the corn.**

What sholde I tellen of the roialtee
At mariage, or which cours goth biforn;
Who bloweth in a trumpe or in an horn?

The fruit of every tale is for to seye:

They ete, and drynke, and daunce, and synge, and pleye. (701-07)

(Il me déplait fort que la paille et la cosse fassent un conte aussi long que le grain. Pourquoi irais-je vous raconter la splendeur du mariage ou le détail des plats qui furent servis, et qui souffle dans une trompe ou une corne ? L'essentiel de chaque conte est de dire : ils mangèrent, ils burent, ils dansèrent, ils chantèrent, et ils s'amuserent.)

L'on est toujours ici dans le lexique champêtre : après l'image du joug porté par le conteur, ce sont la paille et le grain qui servent maintenant de support à la métaphore illustrant le travail de tri du conteur. L'intérêt n'est pas de faire une pause dans le récit pour décrire un nouveau mariage, mais de mettre en relief la duplication du triangle roi-époux, Custance-épouse et victime, reine-mère criminelle. La sobriété du récit de cette fête fait glisser l'intérêt vers l'effet de suspense créé par la répétition des situations : l'aventure seconde ira-t-elle jusqu'à son paroxysme, la nouvelle reine-mère est-elle aussi intrigante que la précédente ?

Le repas d'anniversaire à la fois raffiné et pantagruélique de Cambyuskan dans le « Conte de l'Ecuyer » est aussi abrégé après une allusion au premier service :

I wol nat taryen yow, for it is pryme
And for it is no fruyt but los of tyme;
Unto my firste I wole have my recours. (73-75)

(Je ne vous retarderai pas, c'est l'heure de prime, et cela ne serait qu'une inutile perte de temps ; j'en reviens à mon premier point.)

La description du banquet ne serait que perte de temps, justement parce que le conte fonctionne à l'image du récit de banquet arthurien, interrompu par une aventure merveilleuse. C'est la brusque apparition d'une aventure miraculeuse qui compte, non le récit du repas qui n'est qu'un procédé de caractérisation supplémentaire pour souligner la richesse et la puissance du khan. A nouveau, le récit doit indiquer la puissance sans gêner la progression. Il faut aussi remarquer l'analogie instaurée entre la sélection du fruit, du « bon grain », et l'activité du conteur. La nécessaire hiérarchisation du discours entre l'utile et le superflu est toujours associée à l'activité de raconter (*tellen*) ou à son résultat (*a tale*). Et « faire un conte » d'un événement quelconque, devient l'image même de la dilatation du récit que le conteur cherche à éviter. Témoin l'abréviation du tableau de la toilette nuptiale de Grisilde, lorsque des dames de la cour viennent la parer en vue de son mariage avec le marquis Walter :

Hir heris han they kembd, that lay untressed
 Ful rudely, and with hir fynGRES smale
 A corone on hire heed they han ydressed,
 And sette hire ful of nowches grete and smale.
Of hire array what sholde I make a tale? (379-83)

(Elles peignèrent donc ses cheveux, qui pendaient pauvrement, sans être tressés. De leurs petits doigts elles lui installèrent une couronne sur la tête, puis elles la couvrirent de bijoux de toutes tailles. Pourquoi irais-je faire toute une histoire sur sa parure ?)

L'intérêt de l'interruption est d'ajouter une nuance supplémentaire au récit. L'important est moins de dire dans les moindres détails la splendeur de la toilette de la jeune bergère, que de souligner le changement soudain de son existence, qui passe de la plus grande pauvreté à la plus grande richesse. C'est la métamorphose qui compte, d'ailleurs le narrateur souligne le fait que Grisilde est devenue *méconnaissable* (384-85). L'essentiel est de montrer le renversement brutal, à l'avantage de Grisilde, de la roue de Fortune — car le but de Walter est de la porter au summum de la richesse puis du dénuement, de passer des louanges à la calomnie. La richesse de la parure est donc plutôt suggérée, alors que le narrateur insiste sur le contraste, non seulement entre l'avant et l'après, mais aussi entre le raffinement des

dames de la cour chargées de son habillage, et la rusticité de son « état » précédent.

*

* *

Il arrive tout de même que les lieux communs de l'incapacité ou du refus de la description ne soient que des prétérations. A cela, deux explications possibles : d'un côté, la force de la tradition ; d'un autre côté, il faut examiner si ces passages ne présentent pas effectivement un intérêt particulier, qui justifierait au plan narratif la présence d'une longue description.

Ainsi, la très longue phrase qui permet au narrateur de décrire les obsèques d'Arcite dans le « Conte du Chevalier » est une vraie prétération : un récit circonstancié qui se présente comme un refus de raconter. Les funérailles sont décrites précisément, d'une manière mêlant références mythologiques et médiévales. Cette pause descriptive rend nécessaire une transition pour que le conteur puisse reprendre le fil interrompu du récit. La séquence s'achève alors sur la remarque :

But shortly to the point thanne wol I wende
And maken of my longe tale an ende. (2965-66)

(Mais je veux rapidement aller vers l'essentiel et donner une fin à mon conte bien long.)

Cette prétération témoigne en apparence de la volonté d'écourter la description. L'intention avouée ne se réalise jusqu'à un certain point : c'est tout particulièrement le contenu festif des funérailles, la veillée mortuaire et les jeux athlétiques, qui sont raccourcis par cette incise. L'effet obtenu est donc l'achèvement du récit sur une note funèbre et tragique, avec la description du bûcher et des pleurs d'Emelye sur lesquels le narrateur s'étend à loisir. Contrairement à Lydgate, dont l'usage de la prétération descriptive n'a d'autre effet que d'enfler la narration, le même procédé chez Chaucer permet à nouveau un commentaire, une suggestion sur son contenu.

La prétération a une double fonction : elle fait mine d'interrompre, tout en suggérant autre chose que ce qui est objectivement rapporté. C'est une situation de marge : une suspension

du récit qui signale qu'il va reprendre d'une manière particulière. Le recours au topos implique littéralement un « terrain commun » entre le récit et ses récipiendaires : le « je » du conteur recentre le récit sur son propre personnage et donc son rôle, réaffirmant la connivence qui l'unit aux auditeurs par-delà la chose narrée. Les lieux communs qui ne remplacent pas la description, mais la complètent, constituent ainsi des effets d'annonce qui structurent le récit ou le réorientent.

Dans le « Conte du Chevalier », lors de la description des temples qui jouxtent les murailles des lices construites pour le tournoi, la peinture des temples de Vénus, Mars et Diane est à chaque fois détaillée. Les lieux communs interviennent dans les trois cas pour passer d'une vision panoramique des fresques qui ornent ces temples à une vision individuelle des divinités. Ainsi le motif de la danse de Vénus et de ses compagnes est coupé de la remarque suivante :

Festes, instrumentz, caroles, daunces,
Lust and array, and alle the circumstaunces
Of love, which that I rekned and rekne shal,
By ordre weren peynted on the wal,
And mo than I kan make of menciuon. (1931-35)

(Festins, musiques, caroles et danses, allégresse et apparat, et toutes les circonstances de l'amour, que j'ai contées et conterai, étaient peints les uns à la suite des autres sur le mur, et plus que je n'en peux faire mention.)

Puis l'on passe au portrait de la déesse. Ainsi du temple de Mars (2039-40) et de celui de Diane (2073-74) : le passage en revue des « histoires » (*stories*) illustrant les interventions des divinités dans les affaires des mortels s'arrête grâce au topos de l'incapacité, puis le conteur effectue un portrait « en pied » de chacune d'elles.

De même, on assiste dans *Sir Gawain and the Green Knight* à une sorte d'opération de lissage du tissu narratif par les topoi de la description. L'on y relève en effet deux topoi, qui servent non pas à abrégé la pause descriptive — elle a lieu de toute façon — mais à passer d'une partie de la description à l'autre. Dans le premier cas, le conteur est amené à s'interrompre pour introduire dans le récit du banquet à la cour arthurienne la venue du Chevalier Vert ; le poète décrit l'ordre des convives, le cérémonial qui accompagne la circulation des mets, l'abondance de la nourriture présentée en ce Jour

de l'An. Tout ce festin ne peut être goûté sans l'interruption de l'aventure ; le poète utilise alors le lieu commun de l'abréviation pour passer de la table en fête à la visite inattendue du Chevalier Vert :

Now wyl I of hor seruise say yow no more,
For vch wy3e may wel wit no wont þat þer were.

An other noyse ful newe ne3ed biliue,
Þat þe lude my3t haf leue liflode to cach. (130-33)

*(Je ne vous en dirai point davantage sur le service qui leur fut fait,
Comme vous pouvez tous l'imaginer, il n'y manquait rien.
Un tout nouveau bruit s'annonça alors brutalement :
Il autorisait le prince à prendre de la nourriture.)*

Le topos « il est temps de s'arrêter » occupe ici non une fonction de substitution, puisque le banquet a déjà été amplement décrit, mais une fonction de transition entre la pause descriptive et la reprise du récit.

La seconde prétéition est exprimée par un topos de l'indicible. La strophe 41 de la deuxième section (vers 995-1019) décrit les festivités du jour de la Nativité à Hautdésert, d'abord d'une façon générale : les meilleurs plats sont servis avec le plus grand raffinement aux convives selon l'ordre exact des préséances ; la description se concentre alors sur Gawain et l'épouse de Bertilak, qui semblent comme enfermés dans leur bulle de conversation courtoise. C'est le lieu commun de l'indicible qui permet de passer du général au particulier :

Per wat3 mete, þer wat3 myrthe, þer wat3 much ioye,
Þat for to telle þerof hit me tene were,
And to poynte hit 3et I pyned me paraurenture.
Bot 3et I wot þat Wawen and þe wale burde
Such comfort of her compaynye ca3ten togeder
þur3 her dere dalyaunce of her derne worde3
Wyp clene cortays carp closed fro fylþe,
Þat hor play wat3 passande vche prynce gomen,
in vayres. (1007-19)

*(Il y eut le festin, il y eut de la gaieté, il y eut grande joie,
Si bien que j'aurais bien des difficultés à le raconter,
Même si je prenais peut-être la peine de donner les détails.
Je sais pourtant que Gawain et la ravissante jeune femme*

*Se délectèrent tellement de la compagnie l'un de l'autre,
Eurent tant de plaisir à de gentils bavardages dans leur conversation privée,
Avec de chastes propos courtois, purs de tous péché,
Que leurs badinages surpassaient les jeux des princes,
en vérité.)*

Certes, le discours de la fête ne se résume pas à ces lieux communs. Si le « magasin » de la topique permet aux auteurs de dessiner les contours des tableaux de fête en suggérant l'abondance, l'insurpassabilité ou, de façon plus virulente, le peu d'intérêt qu'ils revêtent, resterait à explorer l'intérieur des contours ainsi esquissés. Tel n'est pas notre objet à présent. On peut cependant dire en un mot que le procédé utilisé alors est le recours à la technique des « types » (le terme est de P. Zumthor),¹ qui permet, par une rhétorique encore plus minimaliste, de qualifier la fête à l'aide d'un nombre limité de substantifs et d'adjectifs récurrents, qui ne sont pas sans rappeler, mais en apparence seulement, la technique formulaire vieil-anglaise. Ces expressions, « formules, images-clés » sont complémentaires de la topique et sont fondées sur « un noyau fixe, soit sémique, soit formel, accompagné de variables ». L'idée est de détenir « un pouvoir de suggestion et d'allusion virtuellement illimité ».

Les types de la fête sont multiples, on peut nommer par exemple celui de la cérémonie, souvent actualisé par l'expression *grete solempnité*, le type de l'apparat, autour de l'adverbe *richely*, celui de la propriété, *in the best manner*, qui indique que les choses sont faites « comme elles le doivent », sans préciser en quoi cela consiste ; on y trouve aussi le motif bien connu de la joie de la cour (*grete joy and bliss*), mais aussi les références au banquet, au vin et aux épices, à la musique, aux danses et chants, à l'occasion au sentiment amoureux qui s'y épanouit...²

Malory utilise de façon intense la technique des types de la fête, plus que celle des topoi visant à l'abréviation du récit. Signe probable d'un statut différent de la fête dans son oeuvre — et même d'une

¹ *Essai de poésie médiévale*, Paris : Seuil, 1972, pp. 84-90.

² Voir Claire Aumercier-Vial, *Fêtes et littérature en Grande-Bretagne aux XIV^e et XV^e siècles*, thèse de doctorat soutenue à l'université de Paris IV le 9 janvier 1999, sous la direction du Professeur André Crépin.

intention spécifique pour l'ensemble de l'œuvre. On ne trouve chez lui aucun « manifeste littéraire », presque aucune déclaration d'intention visant à raccourcir le discours. Pas de pauses descriptives, mais des sommaires fondés sur le recours à des formules. Peu de couleurs, pas de gestes ni de postures, à l'exception d'un unique récit d'adoubement. Cela ne retire pas aux scènes festives leur qualité visuelle : celle-ci au lieu d'être évoquée de façon extensive, l'est de façon intensive, au moyen de quelques traits particulièrement évocateurs. La plupart des fêtes qui ne sont pas liées à des joutes ou des tournois sont systématiquement détournées, recentrées sur les exploits chevaleresques. On peut penser aux aventures de Balin après qu'il s'est emparé de la lance périlleuse ; alors qu'il chevauche au hasard de la forêt, il est soudain dirigé vers un château inconnu où il reçoit un chaleureux accueil. Les habitants sont si heureux qu'ils donnent une fête en son honneur, et exceptionnellement, Malory fournit quelques détails pittoresques, sous la forme de types :

and ther was **daunsynge** and **mynstralsye** and alle maner of joye. (88, 15-16)

(et là ce furent des danses, des chants et toutes sortes de réjouissances.)

Enfin quelques traits vraiment festifs, qui par rapport au laconisme habituel de Malory en la matière, semblent un véritable enthousiasme descriptif ! Mais cette agréable introduction est interrompue par un défi envoyé par un chevalier inconnu et le duel qui s'ensuit. La structure narrative de cet épisode est calquée sur le schéma du banquet interrompu qui laisse la place à l'action : la fête n'est que le prétexte à l'aventure.

L'on pourrait croire que ce détournement est limité aux passages dénués d'intérêt pour l'admirateur des chevaliers qu'est Malory. Mais même quand certains de ses personnages favoris mènent à bien des actions héroïques et sont fêtés en conséquence, le narrateur ne se concentre jamais sur cette célébration. Quand Palomides rentre victorieux dans la Ville Rouge, l'entrée est réduite à son plus strict minimum « typique » :

And than were the people of the cité the myryst people that myght be. So they brought hym to his lodgynge with **grete solempnyté**, and there all the people becam his men. (719, 18-20)

(*Les gens de la cité se mirent en joie. Plus joyeux il n'y eut jamais. Ils le conduisirent à son logis en grande pompe et lui firent tous allégeance.*)

La description de son entrée dans la ville délivrée n'ajouterait rien à la valeur chevaleresque, et sur le plan narratif, ralentirait le voyage qui doit conduire Palomides au grand tournoi de Lonezep. L'important est de montrer son mérite en action. Cette entrée presque inaperçue suit la très longue description du combat contre les mauvais chevaliers qui détenaient la ville (718, 9-719-17) ; elle s'achève sur le départ de Palomides vers Lonezep, au coeur du récit. La nécessité de la progression narrative et de la caractérisation du chevalier surpassent l'occasion qu'il y aurait ici à donner du chevalier-sauveur un tableau poétique et glorieux, mais statique.

*

* *

La conclusion qui s'impose concernant la topique de la fête, est que ces « expédients » ne sont pas purement ornementaux. Tout d'abord, en apostrophant le récepteur du récit, ils permettent de l'inclure dans celui-ci, instituant une lecture « interactive » avant la lettre. Son attention est forcée de se mobiliser à ces occasions ; ce que la narration perd volontairement en matière de description sensorielle, elle le retrouve donc par la sollicitation de l'imagination visuelle des auditeurs ou lecteurs. En outre, les lieux communs sont une façon, pour celui qui est amené à dire le poème, de maintenir le lien entre son récit et le public. Ce lien régulièrement sollicité est indispensable à une consommation des oeuvres sous la forme de la récitation ou de la lecture à haute voix, comme chez Chaucer ou dans *Sir Gawain*. Il est beaucoup moins nécessaire dans un *romance* de longue haleine comme le *Morte Darthur*, qui est davantage lié à l'univers du livre imprimé et à une pratique individuelle et silencieuse de la lecture. Dans le cas particulier de Chaucer, l'intrusion-inclusion du narrateur apostrophant les auditeurs renforce le phénomène d'emboîtement de récits multiples dans un dessein plus vaste et renforce la fiction fondamentale, dans les Contes, des pèlerins-narrateurs.

Les topoi de substitution permettent aussi au récitant de suggérer un commentaire sur l'action décrite (ou non décrite !), qui implique la perspicacité des auditeurs. Revenons sur la scène du mariage de May

et January dans le « Conte du Marchand », que nous citions pour sa « prolixité » au début de cette réflexion. Si la scène est assez longue, la description ne consiste qu'en une série de lieux communs qui permettent au narrateur de s'insérer dans son récit bien plus efficacement qu'avec une peinture effective, en le commentant indirectement. Après le passage devant le prêtre et le trajet jusqu'au palais, la fête du mariage bat son plein. C'est surtout la joie et la fierté de January qui sont remarquables :

Ymeneus, that god of weddyng is,
Saugh nevere his lyf so myrie a wedded man. (1729-30)

(Jamais de sa vie Hyménée, le dieu du mariage, n'avait vu un si joyeux marié.)

Après cette surenchère, le narrateur enchaîne sur la joie indescriptible qui règne lors des festivités. Pour cela, il choisit à nouveau de dire à quel point elle surpasse un précédent illustre :

Hoold thou thy pees, thou poete Marcian,
That writest us that ilke weddyng murie
Of hire Philologie and hym Mercurie,
And of the songes that the Muses songe !
**To smal is bothe thy penne, and eek thy tonge,
For to descryven of this marriage.** (1731-37)

(Garde le silence, toi le poète Marcien, qui nous décris les joyeuses noces de Philologie et de Mercure, ainsi que les chants qui furent chantés par les Muses ! Ta plume et ta langue sont toutes deux trop petites pour décrire ce mariage.)

Faire l'éloge d'un personnage en montrant qu'il surpasse les dieux est une formule courante. Mais le décalage entre comparant et comparé — le mariage de Mercure, pour lequel on déifie la vierge savante Philologie, et l'union de la jeune fille rouée au vétéran naïf — ne peut que faire sourire de ce dernier. D'autant que la pointe — un autre topos de l'indicable — suit immédiatement :

Whan tendre youthe hathe wedded stoupyng age,
Ther is swich myrthe that it may nat be writen. (1738-39)

(Quand la tendre jeunesse épouse la vieillesse courbée, la gaieté est telle qu'on ne pourrait la mettre par écrit.)

Cette gaieté indescriptible, est-ce celle, bon enfant, de la fête, ou celle, plus grinçante, du charivari ? A l'auditoire de trancher ou non en faveur du double-entendre...

Ajoutons que si l'on considère la fréquence des topoi d'abréviation employés à l'occasion des descriptions de banquets, l'on peut songer à un autre type encore de commentaire, toujours de la part de Chaucer : une prise de position, morale cette fois, contre l'abondance des festins, les excès de nourriture et de raffinements dont ils s'accompagnent. Cette condamnation voilée serait à rapprocher de la vision très critique ou simplement ironique de certains ecclésiastiques dans le *Prologue général* : le Semoneur à l'haleine piquante ou la Prieure, qui n'hésite pas à donner du pain blanc à ses chiens. On se rapprocherait alors de l'image du Chaucer détaché tel qu'il apparaît dans sa rétraction. Après tout, c'est par le « Conte du Curé », qui condamne sévèrement mais de façon très précise les abus de table, que s'achèvent les *Contes de Cantorbéry*.

Les arts poétiques des XII^e et XIII^e siècles placent la description au centre de la poésie, et la fondent sur l'amplification. Ainsi de l'*Ars Versificatoria* de Matthieu de Vendôme, écrit avant 1175. Mais c'est la *Poetria Nova* de Geoffroi de Vinsauf, écrite vers 1210, et les techniques rhétoriques d'amplification qu'elle énumère, qui sont visées par Chaucer et parodiées dans le « Conte du Prêtre de Nonnains ». Le narrateur y déplore l'enlèvement de Chauntecleer (3347-73) sur le même mode d'amplification pathétique que Vinsauf l'avait fait pour la mort de Richard Cœur-de-Lion.¹ De même, la réflexion du Franklin est bien connue, qui arbore dans son prologue son ignorance des couleurs de la rhétorique (709-728) pour mieux captiver ses auditeurs avec un lai breton ; ou encore le conseil appuyé de l'aubergiste au Clerc d'Oxford pour qu'il raconte sans fleurs de rhétorique *som murie*

¹ Voir Charles Sears Baldwin, *Medieval Rhetoric and Poetic*, New York : Macmillan, 1972 (1928), pp. 185-96. Voir aussi J. M. Manly, *Chaucer and the Rhetoricians*, Londres, 1927, et Edmond Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris : Champion, 1923.

thyng of aventures (« un gai récit d'aventures », 15) : le grand style n'est pas compatible avec l'art du conteur.

La fête, propice aux effets descriptifs et emphatiques, est le terrain privilégié du rapport dialectique que Chaucer entretient avec la tradition poétique latine. Il se sert en fait de la rhétorique pour mieux la contourner et décide dans les *Contes* et dans *Troilus* d'ignorer le passage descriptif obligé pour se concentrer sur le déroulement de l'intrigue, réalisant ainsi pleinement le genre de la poésie narrative. On ne peut en dire autant de Lydgate : l'imitation de Chaucer, dans les occurrences relevées, se borne au procédé plutôt qu'au processus. Cette subordination de la rhétorique par elle-même correspond à une sorte de prise de conscience littéraire, de maturation. Ainsi, les lieux communs fondés sur la métaphore de la paille et du grain ont également valeur, si ce n'est de manifeste, en tout cas de prise de position par rapport à des pratiques littéraires codifiées. Le fait qu'ils soient employés précisément dans des épisodes qui semblent si propices à une longue description, esquisse un sous-texte revendicatif contre des usages qui nuisent au rythme et donc au fruit de l'oeuvre. On retrouve ici l'opposition classique relevée par les critiques entre la complexité métrique de la complainte de l'un des premiers poèmes, *Anelida and Arcite*,¹ et la diversité et la simplicité des techniques utilisées dans les *Contes* composés à la fin de la vie de Chaucer.² Pour le lecteur moderne demandeur de fêtes, l'idée de la fête médiévale implique une description réaliste, merveilleuse, féerique, poétique. Pour Chaucer, ces longues descriptions ne seraient qu'un reliquat de la

¹ André Crépin et Hélène Dauby, *Histoire de la littérature anglaise du Moyen Age*, Paris : Nathan, 1993, pp. 150-51.

² Reprenons un instant le motif du retour triomphal de Thésée vers Athènes, qui inaugure *Anelida* tout comme le « Conte du Chevalier ». Dans le premier cas, le poème exploite l'entrée royale sous la forme d'un tableau statique, avec des références aux lauriers dont est couronné le héros, à son char doré, au peuple qui l'acclame, à ses hérauts et porteurs de bannières, avant de se réorienter brusquement vers les malheurs de la reine Anelida. Nulle part n'apparaît un des « types » identifiés pour l'entrée ou la procession. Au contraire, le « Conte du Chevalier » s'ancre dans l'idée de la même fête interrompue comme un argument narratif fondateur du récit et non dans l'image figée, saturée de symboles, de l'entrée triomphale.

grete prolixitee qui envahit la poésie au détriment de la composition ; les pèlerins narrateurs et auditeurs des contes la critiquent régulièrement. On trouve chez Chaucer une combinaison de la raison interne, la raison narrative, et de la raison externe, le combat contre les abus de la rhétorique. En un mot, pour parodier Verlaine : « Prends la descriptio et tords-lui le cou. »

Chez Malory, l'apparent mépris du monde festif transparait par excellence dans la rhétorique minimaliste des types dont il fait usage pour toutes sortes de fêtes. De même qu'un banquet de la Table Ronde ne peut commencer sans l'intervention de l'aventure, tirant ainsi tout son intérêt de l'interruption qu'il subit, de même Malory n'accorde jamais d'attention à un événement festif quand il se déroule sans perturbation. C'est la nature même de la fête qui est incompatible avec les grandes orientations de son récit, qu'il s'agisse de l'ordre imperturbable d'une cérémonie ou de la gaieté sans tache de la célébration d'une victoire. Le centre d'attention n'est jamais la fête elle-même, à moins que, comme dans les tournois, les protagonistes ne soient appelés à réagir de façon soudaine et imprévisible. C'est pourquoi nous ne trouvons pas chez lui de pause descriptive à l'occasion d'un spectacle festif autre que le tournoi. Malory est donc à la fois au-delà et en-deça de la technique des topoi d'abréviation ; au-delà parce qu'il va plus loin que l'annonce de l'abréviation, en réduisant les épisodes au niveau d'une simple mention par le biais des types ; en-deça dans la mesure où l'on n'a pas l'impression, comme chez Chaucer, d'un questionnement récurrent de la technique littéraire.

Le poète de *Gawain*, lui, se refuse à employer toute technique d'abréviation du récit. Au sein des deux cycles de Noël et du Nouvel An qui constituent les deux pôles chronologiques du poème, la description des festivités constitue un thème majeur, contrepoint exemplaire du *Morte Darthur*. Les scènes de fêtes y sont bien des pauses descriptives, où se remarque une très grande abondance de types réalisés dans un vocabulaire extrêmement diversifié, agrémentés régulièrement de spécifications de couleurs, de personnes, de sons... qui tendent réellement à l'individualisation. On a bien ici une certaine conformité à la tradition descriptive ; mais le tour d'écrou réside dans

la tension permanente entre le temps de fête et le temps ordinaire, voire le temps de pénitence (ou de carême) ; cette tension est une opposition structurante et les détails sont donc nécessaires pour que l'on suive l'itinéraire de Gawain à travers la dialectique du feu (de joie) et du froid (de la souffrance physique et morale), de la communauté et de la solitude, du don d'hospitalité festive et de la privation, mais aussi du respect de la bienséance et de son mépris.

La mise en évidence de la topique de la fête permet une première réponse à la thèse qui prévaut pour les siècles précédents, celle de descriptions festives extensives qui transcendent les apparences concrètes qu'elles donnent à voir au profit d'une symbolique des gestes, postures, matériaux et couleurs.¹ Dans la littérature de divertissement de la fin du Moyen Age, le discours de la fête est au contraire analogique ou mimétique, et ce avec parcimonie ; il n'est plus, comme au temps de Chrétien de Troyes, généreusement *symbolique*, épousant en cela l'évolution du langage iconographique.

La tendance générale vers la limitation de l'amplification descriptive fait disparaître l'effet statique d'un tableau circonstancié. Les exigences du fil narratif imposent la cohérence et donc la progression du récit. Certes, tous les épisodes festifs ne suivent pas absolument cette démarche. L'intérêt d'une telle exploration réside justement en ce que la fête met en valeur l'existence d'une sorte de débat littéraire dans la littérature de divertissement, où s'affrontent, parfois chez un même auteur, des tendances apparemment contradictoires.

¹ Voir Reto Bezzola, *Le sens de l'aventure et de l'amour*, Paris : Champion, 1968.