



*La peur ancestrale
de la Renommée*

Gillian Adler



EXPLORATION



FONDATION
ETRILLARD

EXPLORATION



La peur ancestrale de la Renommée

« *La gloire est une abeille.
Elle a sa chanson
Et son aiguillon
— Ah, oui, des ailes aussi.* » ¹

Emily Dickinson

[1] Traduction française de C. Melançon, 1986, *ndt.*

Accéder à la Renommée, comme Shakespeare le promet à l'être aimé, revient à atteindre une pérennité comparable à l'éternité. Une personne dont le nom est connu de tous peuple les esprits et les discussions bien après sa mort, et continue ainsi d'exister bien au-delà de la limite dressée par la mortalité. Dans le sonnet 55, Shakespeare écrit : « Votre gloire trouvera place incessamment sous les yeux de toutes les générations qui doivent user ce monde jusqu'au jugement dernier. »² Quelques siècles plus tard, Keats établit un lien similaire entre son travail et la notoriété. Alors qu'il examine de près une urne grecque exposée au British Museum, il relève l'esthétique immuable de l'objet et sa résistance au changement, et souligne que ses vers ont le pouvoir de l'immortaliser : « Quand la vieillesse consumera cette génération/ Tu resteras [...]. ». Le temps passe, la notoriété reste.

Exister au-delà de la mort, triompher des limites du corps : cette notion séduit des auteurs bien antérieurs à Keats ou Shakespeare, et remonte à l'Antiquité. Elle s'incarne notamment en la personnification d'un messager porteur d'une mission : étendre la réputation d'un individu à travers le monde et les âges. Les grands poètes (*auctores*) étaient souvent associés à cette allégorie. Au IV^e siècle avant J.-C., Alexandre le Grand se rend à Troie, sur un tombeau qui aurait été celui d'Achille, et s'exclame que seul le plus grand des poètes serait capable de lui procurer une gloire qui excéderait celle du guerrier grec³. Selon lui, la plume du poète forge l'identité des guerriers et des politiciens afin de les transformer en héros. Dans ce contexte, la renommée concerne à la fois une récompense qu'un poète tel qu'Homère accorde à un héros comme Achille, et le poète lui-même.



John Keats, Vase de Sosibios, v. 1819

[2] Traduction française de F.-V. Hugo, v. 1862, *ndt*.

[3] Plutarque, *Vie d'Alexandre*, traduction de J.B. Geoffroy, M.E. Lefranc, Nouvelle Bibliothèque Grecque, 1850.



La tapisserie *Le Triomphe de la renommée*, réalisée en Flandre vers 1500, illustre cette personnification, avec en son centre, la Renommée bien entourée de poètes tels que Darès le Phrygien et Virgile, ce qui symbolise le lien ancestral entre l'auteur (*auctor*) et l'autorité (*auctoritas*). Cette dernière est ici responsable du destin des héros. Il s'agit d'une représentation traditionnellement chrétienne de la notoriété, ainsi dotée de son orbe crucigère (*globus cruciger*) dont est généralement muni le Christ, ce qui fait potentiellement allusion aux Triomphes, poèmes du XIV^e siècle. Leur auteur, Pétrarque, fait le récit de succès dont l'éclat permet de prolonger une vie normalement achevée par la mort. De même, la mort est personnifiée dans la tapisserie par les trois Moires, Clotho, Lachesis et Atropos, écrasées sous le pied victorieux de la Renommée. Pétrarque décrit la Renommée comme « celle qui tire l'homme de son tombeau et le fait revivre ».⁴

De même que la Fortune, sa consœur aveugle aux deux visages, la Renommée trompe ceux qui la recherchent. Elle peut frapper l'homme d'infamie et de disgrâce aussi bien que de gloire. Au XV^e siècle, en Italie, la peinture infamante (*pittura infamante*) se concentre sur les déçus plutôt que sur les élus de la Renommée. Voleurs et autres personnages malhonnêtes sont représentés tête en bas ou en compagnie de créatures ignobles pour souligner leur statut de malfaiteur et contraster avec les *uomini famosi e illustri*⁵ moralement supérieurs. Ces représentations ne sont pas sans rappeler Achille traînant le corps d'Hector, ainsi humilié dans la mort, après avoir vengé le meurtre de Patrocle, ou les traîtres de Dante noyés sous la glace du fleuve Cocyte.



Le Triomphe de la Renommée, v. 1500

[4] Pétrarque, *Les rimes de François Pétrarque*, traduction de F. Reynard, Harvard University, 1983.

[5] Voir S. Y. Edgerton Jr., *Pictures and Punishment: Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance*, Ithaca: Cornell University Press, 1985.

Cette imagerie frappante souligne le caractère à double tranchant de la renommée en littérature antique et médiévale, dans laquelle elle est crainte plutôt que désirée. Dans la *Consolation de la Philosophie*, la Philosophie enseigne à Boèce que la renommée est un des biens les plus éphémères accordés par la Fortune et qu'elle laisse brisés de douleur ceux qu'elle abandonne sans prévenir⁶ (« dum intolerabili dolore confundat quos insperata reliquerit. »). La renommée n'est qu'une victoire temporaire que la Fortune reprend aussi vite qu'elle la donne. Lorsqu'il traduit les *Consolations* en moyen anglais au début des années 1380, Chaucer participe aux réflexions de Boèce sur la quête de notoriété des hommes. Chez lui, la notion selon laquelle la cruauté inhérente à la gloire résulte de son caractère éphémère provient également de l'*Enéide* de Virgile. Dans l'*Enéide* et dans *Troïlus et Criseyde* de Chaucer, pour ceux qui n'y aspirent pas, le phénomène de renommée est effrayant, intrusif, indésirable, et apparemment inévitable. La Renommée (*Fama*) chez Virgile est une créature femelle ailée qui parcourt de grandes distances et répand force ragots lorsqu'elle survole des villes. Sa langue acérée et son vol opiniâtre poussent ses victimes à se cacher. Chez Chaucer, les personnages ont tendance à fuir les feux de la rampe : le spectre de la Renommée virgilienne pousse Criseyde à chercher un refuge d'ermitte pour protéger sa réputation. Pleine de timidité, lors des prémices de l'amour tragique qui l'unit à Troïlus, Criseyde est tout à fait consciente que les mots voyagent vite et recouvrent la ville de Troie de leur venin. Elle connaît l'histoire des femmes amoureuses publiquement humiliées à travers l'histoire. Emplie de la crainte d'être détruite par la Renommée, elle choisit ses lieux d'existence avec soin et va jusqu'à se renconner dans des espaces confinés, loin du regard des autres et de celui de Troïlus (pourtant empli d'amour). Plutôt que de contrecarrer les transformations de l'espace qui se produisent aux Livres IV et V, l'anxiété de Criseyde les préfigure. La sphère publique fait

[6] Boèce, *La Consolation de la philosophie*, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, traduction attribuée à Jean de Meun, 2004.

irruption dans la sphère amoureuse privée, réduit Criseyde au statut d'appât dans un contexte de guerre et la condamne à l'exil. Elle se trouve finalement dans l'incapacité de maîtriser le parcours de sa renommée, et la forme sous laquelle elle parvient aux oreilles des Troyens. Dans les premiers livres, son rapport à l'espace suscite la sympathie et l'absout lorsqu'on lui reproche, dans une série de textes sur la ville de Troie, d'avoir rompu sa promesse de retour après l'exil. Considérant un rapport ambivalent à la renommée chez Virgile et dans la tradition classique, voir ce personnage se retirer du monde souligne la volonté de Chaucer de réorienter la marche de Criseyde vers la déchéance et de mettre en valeur ses bonnes intentions alors qu'elle est victime de diffamation.

Les textes antiques connus de Chaucer, qu'il n'a sans doute pas tous lus (certains ont rapidement disparu au sein d'« archives » dont il ignorait l'existence), témoignent des fondements complexes de la Renommée, et d'autres modes de communications aviaires moins sinistres. Dans l'*Illiade* et l'*Odyssee*, Homère fait usage de l'expression élégante et mystérieuse de *epea pteroenta* (« paroles ailées ») pour désigner une manière de parler « aérienne » : rapide, spontanée, libre, spirituelle, ou emphatique. Dans la traduction anglaise de l'*Odyssee* d'Emily Wilson (2018), Pisistrate, les yeux pleins de larmes, évoque son frère mort en termes passionnés et spontanés « comme des ailes » (« words like wings »)⁷. Ces termes employés par Wilson sont en revanche érudits dans la traduction épique d'Alexander Pope, effectuée au XVIII^e siècle. La déesse Athéna encourage Télémaque avec des termes volant « comme des oiseaux » ; plus tard, lorsqu'elle parle avec Odysseus, ses mots sont « légers comme des plumes »⁸. Lors de tels moments, l'émotion forte et libérée confère aux mots une enveloppe physique et la capacité de décoller d'entre les lèvres du parleur.

[7] Homer, *The Odyssey*, traduction d'E. Wilson, New York: W.W. Norton, 2018, livre 4, l. 189.

[8] Homer, *The Odyssey*, livre 2, l. 269 ; livre 13, l. 291.



Orphée, fresque du palais de Nestor, Pyros, 1400-1200 avant J. -C.

Cette personnification physique du mot effectuée par Homère implique un discours animé, qui permet aux mots de prendre vie, de se répandre, de flotter et éventuellement de changer d'aspect lors de leurs déplacements. Dans les *Confessions* de Saint Augustin, en revanche, le discours des hommes ne subsiste pas et perd de cette concrétisation cinématique. Il n'est donc que temporaire, se forme et se délie, usurpé par le silence. Dieu est le seul à pouvoir rendre des paroles éternelles. Cela est peut-être la raison pour laquelle, dans les Évangiles synoptiques, lors de la parabole du semeur, Jésus préconise la diffusion du récit à un public plus large en ces termes : « Entende, qui a des oreilles ! », et ce sans craindre une mauvaise interprétation de ces instructions (Saint Matthieu 13:1-9). Jésus considère que le contenu de l'enseignement restera inchangé même si les réactions qu'il suscite varieront. De la même façon, dans la parabole, les grains semés par le paysan tombent à divers endroits de la terre : certains donnent des fruits, d'autres non. Saint Augustin distingue nettement la parole humaine dont il fait l'étude de la parole christique (*logos*), qui transcende la temporalité des manifestations auditives et visuelles de la langue. Le parcours discursif décrit dans la parabole illustre la générosité et l'amour chrétien⁹ (*agapè*) et est comparable à celui des textes antiques. Les « paroles ailées » d'Homère transforment le poème en une nuée de termes volants, voire en oiseau, comme celui de cette fresque du palais de Nestor qui évolue aux côtés d'un joueur de lyre et se niche dans les oreilles de l'auditoire afin de leur transmettre la musique.

Les termes « paroles ailées » sont une belle personnification visuelle des pensées d'une personne, modelées par son éloquence, qui atteignent physiquement quelqu'un d'autre. Cependant, les Grecs anciens ne louaient pas systématiquement les paroles ailées. Le langage fleuri d'Odysseus après avoir aveuglé le Cyclope pousse son propre équipage à le supplier d'arrêter : « Malheureux ! pourquoi veux-tu irriter cet homme sauvage ?¹⁰ ».

[10] Homère, *L'Odyssée*, livre 9, l. 95-6.

[9] Voir aussi John Durham Peters, *Speaking into the Air: A History of the Idea of Communication*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1999, pp. 33-62. Il écrit : « Les évangiles louent le don sans se soucier de l'acquiescement et considèrent que l'*agapè* concerne des relations dont aucune récompense n'est issue. »



Ses moqueries sont ici loin d'être comparables au vol d'un oiseau. Chez Plutarque, les « paroles ailées » se trouvent ternies dans *Du Trop Parler*. Il reproche en effet l'incapacité des concernés à maîtriser leur discours. Celui qui lâche un oiseau ne le rattrape pas aisément, dit-il. De même, il est impossible de reprendre des mots déjà prononcés. Plutarque fait état des risques inhérents au verbiage et rappelle aux concernés que : « si la nature a donné à chacun de nous deux oreilles et une seule langue, c'est parce que notre devoir est de moins parler qu'écouter ». Il enjoint l'homme à guérir de sa « surdité volontaire¹¹ ».



Bernardo Strozzi, *Une personnification de la renommée*, v. 1635

[11] Plutarque, *Œuvres Morales de Plutarque*, « Du Trop Parler », traduction Amyot, 1819, p. 60.

Ce paradoxe de l'oral souligne la question de la célébrité. En latin, le verbe *fare* (parler) donne lieu au terme *fame* (renommée, notoriété) employé en ancien français puis en anglais. Une personne célèbre est quelqu'un dont on parle. Avec cette idée vient le risque que des langues trop déliées répandent des rumeurs qu'elles sont trop lâches ou insolentes pour corriger ensuite. La tradition occidentale dénote l'ambivalence de paroles mouvantes de multiples façons. Le peintre génois Bernardo Strozzi représente la Renommée par une jeune fille munie de deux instruments de musique coniques avec des ouvertures à travers lesquelles circule l'air pour créer du son à la gloire des personnes notoires. Cela fait potentiellement référence aux deux trompettes des ragots et de la vérité que l'on retrouve traditionnellement dans les œuvres maniéristes. Ses ailes et son teint lumineux lui donnent un air angélique plutôt que diabolique. Ce type de traits évoque la renommée convoitée par le poète, qui adresse scrupuleusement ses mots au plus grand nombre. « Ange » vient du grec *angelos* (messager), ce qui fait référence à sa capacité de communication parfaite et non entravée par le corporel. Dans *Le Paradis perdu* de John Milton, les anges discutent à foison. Lorsque l'archange Raphaël « descend dans l'abîme de l'espace aérien, et vogue à travers des mondes et des mondes, les ailes agitées d'un battement uniforme », les anges le considèrent comme le messager élu : « [...] tous pressentirent que le séraphin était chargé d'un haut message. »¹² La parole divine, dont Raphaël est l'intermédiaire à Eden, ne subit pas les effets de la parole terrestre et demeure inchangée, de même que les paraboles christiques conservent leur vérité et leur immutabilité malgré ceux qui en font une interprétation triviale.

La renommée dans sa forme souhaitable, enveloppée de vérité, se place en contraste de la Renommée virgilienne décrite dans *l'Énéide*. Cette allégorie teintée d'horreur symbolise le danger que représente le commérage, phénomène surnaturel qui échappe au contrôle de la parole des hommes. Elle ne correspond pas à une définition nette et représente à la fois la renommée, le scandale, l'information, la réputation, la mémoire et le bruit qui court. Mi-oiseau, son allure est rapide et sa taille suffisamment haute pour qu'elle puisse dissimuler sa tête dans les nuages en gardant ses pieds au sol. Ce monstre à plumes sème la terreur grâce à ses nombreux yeux, qui lui offrent une vue imprenable sur le monde qu'il survole.

[12] Milton, *Le Paradis perdu*, traduction de De Pongerville, 1847.

Extemplo Libyae magnas it Fama per urbes,
 Fama, malum qua non aliud velocius ullum:
 mobilitate viget virisque adquirit eundo,
 parva metu primo, mox sese attollit in auras
 ingrediturque solo et caput inter nubila condit.
 ...pedibus celerem et pernicibus alis,
 monstrum horrendum, ingens, cui quot sunt corpore plumae,
 tot vigiles oculi subter (mirabile dictu),
 tot linguae, totidem ora sonant, tot subrigit auris.
 nocte volat caeli medio terraeque per umbram
 stridens, nec dulci declinat lumina somno;
 luce sedet custos aut summi culmine tecti
 turribus aut altis, et magnas territat urbes,
 tam ficti praeque tenax quam nuntia veri.
 haec tum multiplici populos sermone replebat
 gaudens, et pariter facta atque infecta canebat



Soudain la Renommée parcourt les grandes villes de Libye, la Renommée plus rapide qu'aucun autre fléau. Le mouvement est sa vie et la marche accroît ses forces. Humble et craintive à sa naissance, elle s'élève bientôt dans les airs ; ses pieds sont sur le sol et sa tête se cache au milieu des nues. On dit qu'elle est fille de la Terre qui, furieuse d'une fureur contre les dieux, enfanta cette dernière soeur de Céos et d'Encelade, aux pieds rapides, aux ailes promptes, monstre horrible, énorme, qui a autant d'yeux perçants que de plumes sur le corps, et, sous ces plumes, ô prodige, autant de langues, et de bouches sonores et d'oreilles dressées. La nuit, elle vole entre ciel et terre, dans l'ombre, stridente ; et jamais le doux sommeil n'abaisse ses paupières. Le jour, elle demeure en observation assise sur le faite des maisons ou sur les tours des palais, et elle épouvante les vastes cités, messagère aussi attachée au mensonge et à la calomnie qu'à la vérité.¹³



Jean-Bernard Restout, *Aeneas et Dido fuyant la tempête*, v. 1772-1774

[13]Virgile, *L'Énéide*, trad. Robert Fagles (New York: Viking Penguin, 2006), ll. 219-36, et Virgile, *Énéide*, éd. Alexander G. McKay (Wauconda, IL: Pharr, 2007), Livre 4, ll. 173-190.



Thomas Jones, *Paysage avec Didon et Enée*, 1769

Les traducteurs ont fait face à une incertitude concernant la position de l'oeil : l'adverbe *subter* implique soit que les yeux sont situés sur le dessous du corps, ce qui permet à la créature d'observer la terre en flammes, soit qu'ils appartiennent aux colporteurs de rumeurs ici-bas, de même que la multitude de langues et d'oreilles représentées. L'existence de la Renommée en corps et dans l'espace souligne sa propension à diffuser vérités et mensonges (*facta atque infecta*), et la propagation de rumeurs lui confère le titre de *dea foeda*, déesse immonde ou sordide¹⁴. Le mélange de mensonges et de vérités qu'elle absorbe lui donne un aspect certes monstrueux, mais uniforme. D'après Antonia Syson, le latin fait usage des corrélatifs afin de marquer l'équivalence¹⁵.

[14] Virgile, *l'Énéide*. Livre 4, 173-190.

[15] A. Syson, *Fama and Fiction in Vergil's Aeneid*, Columbus, OH: Ohio State University Press, 2013, p. 48.



Dans le livre IV de *l'Énéide*, le vol de la Renommée jette les personnages dans une dangereuse partie de cache-cache qui alimente la trame narrative. Didon, par exemple, est l'une des victimes les plus mémorables de la rumeur. Le bruit court que Didon et Enée entretiennent une liaison. Certes, Didon est ivre d'un amour dont la courte durée l'empoisonne, et oublie d'être discrète lorsqu'elle parcourt la ville grisée de cette passion, mais son aventure avec Enée a lieu exclusivement dans le secret d'une cave. Ce comportement mystérieux chez deux figures importantes de la société suscite néanmoins la suspicion. La Renommée transforme bien vite la romance en scandale et condamne Didon à l'humiliation par le biais d'un récit plus proche du mythe que de la réalité. Plus la Renommée couvre d'espace, plus les regards accusateurs sont nombreux. Sa portée est représentée par les rayons de lumière qui éclairent Didon et Enée au premier plan dans *Paysage avec Didon et Enée* de Thomas Jones. La représentation de la ville de Carthage au second plan implique la fusion des sphères publique et privée dans le récit dès lors que la Renommée intervient.

Au Moyen-Âge, les nombreuses références à la renommée soulèvent un problème moral : les victimes de la renommée méritent-elles d'être récompensées et punies ? La poursuite de la gloire est-elle un vice en soi ? De nombreux écrivains médiévaux considèrent que l'abandon de Didon tel qu'il est décrit chez Virgile après le départ d'Enée (outre la brève rencontre dans l'au-delà entre les deux protagonistes au Livre VI) constitue une injustice, comparé à la description de Didon chez Ovide dans les *Héroïdes*. Une lettre de Didon à Enée dans cet ouvrage va à l'encontre de la représentation de Virgile : l'accent est mis sur le statut de victime de Didon, la piété d'Enée est minimisée. L'histoire de Didon est ainsi liée à celle d'autres femmes trahies et déchues dont les représentations subjectives nécessitent d'être relues et corrigées. Tandis que Virgile accepte les représailles de la Renommée, Ovide les remet en question. Les auteurs médiévaux prennent part avec ferveur au débat sur Didon et la renommée. Dans les *Confessions*, Saint Augustin raconte avoir été ému aux larmes de lire l'histoire de Didon ; sa souffrance face à la douleur de la jeune femme a interféré avec sa quête de Dieu et son entretien des saintes vertus.

Les vertus en question impliquent un rejet de la renommée triviale et de l'égoïsme. La religion se concentre sur la piété, la prière et la supplique afin d'éloigner l'homme des préoccupations individuelles. L'humilité, vertu capitale, pousse à une forme de distance philosophique et un oubli (qui n'est pas nécessairement une diminution) de soi. Au début du XV^e siècle, Julienne de Norwich est l'humilité même. Dans ses écrits, elle se qualifie de « simple créature illettrée » malgré ses connaissances évidentes, notamment au sujet de la tradition théologique¹⁶. La littérature médiévale a développé un topos relatif à l'humilité dès le XII^e siècle, notamment avec les poèmes courtois de Wolfram von Eschenbach ou Hartmann von Aue. Marie de France s'appuie sur ce même concept pour la construction de son propos lors de l'écriture de ses *Lais*. Elle affirme avoir voulu commencer à écrire et à traduire du latin en langue vernaculaire dans une volonté de transmission morale, et non de reconnaissance (« mais ne me fust guaires de pris », « mais je n'y aurais guère gagné¹⁷»). Elle ne recherche pas la gloire mais endosse la responsabilité de transmettre du savoir. Marie de France évoque la question de la reconnaissance à travers des métaphores agricoles : « Quant uns granz biens est mult oiz, / Dunc a primes est il fluriz, / E quant loëz est du plusurs, / Dunc ad espandues ses flurs », « Lorsqu'on entend parler d'une bonne chose plusieurs fois, elle fleurit. Lorsqu'on la loue plusieurs fois, ses pétales se répandent¹⁸. ».

Les poètes médiévaux utilisent leur travail pour construire leur réputation dans les canons littéraires. L'attrait pour la gloire existe malgré l'influence religieuse qui la proscrit à l'époque. Dante s' imagine supplanter les grands poètes antiques, qu'il relègue aux limbes de l'Enfer, et dans *Le Chevalier de la Charrette*, Chrétien de Troyes compare son travail à celui de Marie de France et affirme sans flagornerie se faire le

[16] Revue des études augustiniennes, vol. 3-4, Comptes Rendus Bibliographiques, « Julienne de Norwich », 1957, p.80.

[17] Marie de France, *Lais*, « Prologue », traduction par A. Micha, Flammarion, 2020.

[18] Marie de France, *Lais*, « Prologue ».

[19] Chrétien de Troyes écrit : « Certes, je ne suis pas homme / À vouloir flatter sa dame », mais la loue ensuite d'une façon qui le sert personnellement en tant que poète : « Dirai-je : Telle une gemme / Qui prévaut sur les reines ? Bien sûr, je ne dirai rien de pareil, / Et pourtant c'est un fait que je ne saurais nier. » Version en français moderne du *Chevalier de la charrette*, Classiques Garnier, Paris : Bords, 1989.

relai de sa « matière » et de son « sens¹⁹ ». Chaucer évoque clairement ses propres prises avec la notoriété, et intègre la question à ses poèmes. Dans *Le Palais de la Renommée*, il crée une figure hybride des allégories de Virgile et Ovide et en fait une redoutable créature femelle qui choisit arbitrairement les élus de la gloire et refuse cruellement de tenir compte des bonnes actions dans son processus de décision, cédant à la place à son propre caprice. Sa crinière blonde et son trône en rubis lui confèrent un raffinement de déesse, mais de la même manière que la Fama antique, elle effraie les passants avec sa taille surhumaine, ses nombreux yeux, oreilles et langues, et ses pattes de perdrix.

L'allégorie de Chaucer témoigne de son lien aux Anciens. Cependant, dans *Troilus et Criseyde*, il évoque les conséquences dévastatrices de la Renommée avec davantage de subtilité et de faits concrets. Si dans *l'Enéide*, elle provoque la déchéance de Didon et lui arrache sa superbe de reine de Carthage, le reflet de cet élément chez Chaucer brille discrètement à travers sa représentation de Criseyde : la Renommée la retrouve dans les cachettes où elle s'est repliée et lui ôte sa dignité.

Au début du poème, Criseyde est assaillie d'angoisse par la trahison de son père, un devin qui a fui Troie avant qu'elle tombe assiégée. La ville bruisse de sa lâche retraite vers la Grèce. Dans la mesure où l'aura de la renommée ne tient pas au sujet concerné, mais plutôt à la quête du ragot, c'est alors Criseyde qui fait l'objet du scandale²⁰. Criseyde entend parler de la trahison de son père où qu'elle aille. Elle prend l'habit de deuil et sollicite (de manière platonique) la pitié de l'honorable Hector. Elle est assaillie par la honte, terme utilisé pas moins de 25 fois dans le poème. En moyen anglais, le terme « shame » désigne l'émotion qui découle d'un déshonneur déjà subi ou que l'on craint de subir.

[20] Cette idée renvoie à celle développée par Walter Benjamin selon laquelle l'intérêt et le caractère unique d'une œuvre d'art tiennent à son inaccessibilité. « Qu'est-ce que l'aura ? » interroge Benjamin. « Un étrange tissu d'espace et de temps, l'apparition singulière d'une distance quelconque. » Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, M.W. Jennings, B. Doherty, T. Y. Levin, Cambridge and London : The Belknap Press of Harvard University Press, 2008. « Laura » de Criseyde, sa notoriété, n'ont rien à voir avec elle ni avec ce qu'elle est ; elles proviennent de ce qui est inconnu, dissimulé.

Chaucer fait notamment usage du mot pour signifier que Criseyde est consciente de sa situation, et inquiète. Elle craint d'être l'objet de ragots et de voir la réputation de son père entachée davantage. La tradition manuscrite veut que les choix de transcription mettent en valeur les liens entre la honte et les ragots. Dans le Campsall Manuscript de l'oeuvre (propriété de la Pierpont Morgan Library), les vers sont présentés ainsi « en anglais » :

But ther-on was to heven and to done.

Considered al thing it may not be;

And why? For shame; and it were ek to sone

To graunten hym so gret a libertee.

Supposons maintenant, voilà certes le pire

Que l'on puisse penser qu'il est épris de moi ;

Quel déshonneur pour moi y aurait-il alors ?

Puis-je l'en empêcher ? Non, pardieu, sur ma vie !²¹



Ces vers sont extraits du Livre II, alors que Pandarus, l'oncle de Criseyde, se mêle de la crainte de sa nièce du regard public et la pousse à aimer Troilus en retour. Le narrateur prend la défense de Criseyde et s'immisce dans sa conscience. En d'autres termes, l'amour va de pair avec la douleur, donc tout bien considéré, pourquoi ne pas aimer ?

Dans les manuscrits, en revanche, le point de vue diffère. Si la honte (*shame*) est la coupable dans le Campsall Manuscript (il est trop tôt pour permettre à Troilus d'être avec Criseyde), dans la version du Corpus Christi College Cambridge, qui date du début des années 1400, le terme « paroles » est employé (*speche*) pour justifier d'une absence de relation avec Troilus :

But theron was to heven and to doone.

Considered al thing it may nat be;

And whi? For speche; and it were ek to soone

To graunten hym so gret a libertee.

[21] Chaucer, *Troilus et Criseyde*, traduction par J.-R. Simon, « Troile et Crisède », Livre 2, 1970.



« Quelles paroles sur moi seraient-elles prononcées ? » Cette substitution manuscrite prouve à quel point l'évolution des mots dans le processus de transmission implique un dépassement du cadre de l'histoire originale. La peur de la calomnie dans la ville de Troie s'en trouve renforcée ; la substitution souligne l'ironie dramatique présente dans le passage. Le narrateur et le scribe sont conscients que la honte et le ragot sont tous deux responsables de la déchéance de Criseyde, qui ne se doute pas du changement brutal de Fortune qui la guette. Malgré cela, elle vit dans la crainte d'un mauvais revirement du sort. De peur de porter atteinte aux convenances, elle se retire d'un monde trop bavard, comme le montre Boccaccio lorsqu'il la représente dans Criseida. Au temple d'Athéna, toutes les vierges troyennes sont parées pour le rituel courtois du printemps. Criseyde se tient seule dans un coin près de la porte par crainte de la disgrâce. Plus tard, elle se tient dans un parloir en pierre et supplie son oncle de la laisser se cacher, affirmant qu'elle serait mieux disposée à vivre dans une cave²². Contrairement à celle qui dissimule les amours de Didon et Enée, la cave de Criseyde est nue, fruste, et ressemble aux cellules d'anachorètes où certains saints passaient leur vie. Pour Criseyde, les espaces confinés sont une garantie de sécurité contre les mouvements de la vie publique et de la *Fama* qui la survole.

Criseyde a d'abord la chance de trouver en Troie un lieu familial (dans lequel Pandarus s'imisce *in loco parentis*) caractérisé par des intérieurs raffinés, des jardins cultivés, et par la bonté des habitants qui se réunissent pour festoyer et lire afin d'échapper à la guerre.

Selon Hector, ces lieux constituent un refuge temporaire pour Criseyde tandis qu'il lui intime d'oublier la trahison de son père. Le texte fait souvent rimer « joie » et « Troie » (« En lui est notre joie/Lui qui après son frère est le soutien de Troie²³. ») ce qui souligne la bienveillance qui règne en ville et, en ce qui concerne Hector, son optimisme au sujet de l'avenir de Criseyde.

[22] Chaucer, *Troilus and Criseyde*, livre 2.



Criseida de Boccaccio dans *Il Filostrato*, New York, Morgan Library MS M.0371, fol. 13v, 1414

[23] Chaucer, *Troilus and Criseyde*, livre 2.

Criseyde semble confortablement installée dans son refuge troyen, mais continue de craindre pour sa réputation. Non seulement elle se cache, mais elle demande à son oncle de la protéger de ce qu'elle appelle les « paroles d'oïe ». Contrairement à la Criseida de Boccaccio, qui semble protéger sa réputation afin de mettre en avant sa chasteté et sa bienséance, la Criseyde de Chaucer se protège tant que possible des ragots impétueux et attend d'être impliquée dans la guerre qui fait rage afin que l'Histoire vienne balayer la romance. Persuadée que l'infortune finit par se mêler des aventures amoureuses, elle rumine l'histoire des femmes perdues à travers l'histoire. Elle estime être susceptible de subir les mêmes tourments que ces « pauvres femmes » réduites aux larmes et à l'impuissance :

Nous, pauvres femmes, rien n'y pouvons quand nous brise

La douleur, sauf pleurer, sédentaires, pensives :

Nous venger, c'est pour nous, boire notre calice²⁴.

La méfiance et l'infidélité ont fait souffrir ces femmes, mais leur douleur se trouve exacerbée : « Et si promptes aussi sont ces méchantes langues à nous calomnier²⁵ ». Ces langues, métaphores des ragots, présagent de l'arrivée de la Renommée, dont les ailes sont également qualifiées par le terme de « promptes » (« prest »). Dans le livre IV, le narrateur raconte :

Nous, pauvres femmes, rien n'y pouvons quand nous brise

La vive Renommée répand ainsi la honte

Sur Troie qu'elle survole de ses ailes si promptes²⁶

[24] Chaucer, *Troilus and Criseyde*, livre 2.

[25] Chaucer, *Troilus and Criseyde*, livre 2.

[26] Chaucer, *Troilus and Criseyde*, livre 4.

Ces langues ont le mot rapide et glissant. Le double emploi de l'adjectif associe la Renommée à la Médéance, ce qui justifie la volonté de Criseyde de rester cachée. Malgré ses efforts, son rapport à l'espace change de façon drastique dès lors que, pour ne pas décevoir son oncle et pour contenter Troïlus, Criseyde cède à la sollicitation amoureuse. Dès que Criseyde abat les murs qui la protègent du monde et de la rumeur, Pandarus utilise cette ouverture spatiale ; Chaucer décrit dans les moindres détails le parcours qu'il lui fait emprunter, un labyrinthe de couloirs et de portes, du temple païen à la salle à manger à la chambre enclavée où Troïlus l'attend. Cette représentation est diamétralement opposée à celle de Boccaccio, dont la Criseida séduit Troïlus dans son palais. Chez Chaucer, l'héroïne cède à contrecœur à son oncle qui reconstruit l'espace qu'elle s'était créé.

Les lieux privés que traverse Criseyde marquent l'évolution de la liaison amoureuse, et semblent d'abord échapper aux regards de la Renommée. Le retour de celle-ci va ensuite de pair avec l'intrusion de la guerre de Troie dans la liaison. Troie arrache Criseyde à ses cachettes pour l'échanger contre Anténor, un Troyen fait prisonnier par les Grecs, et la jette dans un paysage terrifiant, un chaos de rues peuplé de colporteurs de ragots électrisés par le contexte de guerre.

Anténor retrouve sa maison et sa ville

Et toi, Criseyde, va ! en ton lieu d'exil²⁷

[27] Chaucer, *Troilus and Criseyde*, livre 4.



Sur le frontispice de l'exemplaire du Corpus Christi College de Cambridge, Chaucer récite son poème en plein air à une cour vêtue de nuances de rouge et bleu, ainsi que d'or pour l'un d'entre eux - probablement le roi Richard II. Derrière son pupitre, une nuée de Troyens, présents dans le texte, montent jusqu'aux murs du château. Ce frontispice souligne l'idée selon laquelle les poètes sont responsables de la destinée de leurs personnages, comme Homère pour Achille. Il représente également un moment clé dans la modification des espaces : Criseyde, couronne sur la tête et vêtue de bleu et blanc, échangée pour Anténor. Le bonheur de ce dernier de retrouver la familiarité de Troie, marqué par les termes « maison » et « ville », contraste avec l'emploi d'un simple « va », utilisé pour désigner le statut d'exilée de Criseyde.

Chaucer se garde de décrire l'environnement de Criseyde après son passage du côté grec. Contrairement à Troie, dans ce tableau, il en manque une représentation concrète, ce qui souligne le sentiment d'égarement de Criseyde. Elle a le mal du pays et regarde avec douleur les nobles tours troyennes qui se dressent dans le lointain. Son inquiétude l'aide cependant à s'adapter à ses nouveaux pénates de la même façon qu'elle s'était adaptée à Troie. Elle cherche l'aide du soldat grec Diomède comme elle avait sollicité Hector ; dans la tradition du récit, ce revirement constituerait une trahison, mais Chaucer enjoint le lecteur à compatir pour Criseyde.



Frontispice, *Troilus et Criseyde*, Corpus Christi College, Cambridge, MS 61, v. 1399-1413



Pacio Bertini da Firenze,
Vultus Trifrons ou une allégorie de la prudence, v. 1340-55

Elle est en quête d'un refuge et pas d'une liaison amoureuse ; son fardeau concerne les difficultés de l'existence qu'elle ne contrôle pas, et le vol de la Renommée auquel nul ne peut échapper. Criseyde regrette de ne pouvoir voir l'avenir et se protéger davantage. La notion d'« avenir » tient une place particulièrement importante chez Chaucer, comme le prouvent ces vers :

Prudence ! De tes yeux, l'un des trois, par malheur

Toujours me fit défaut avant qu'ici je vinsse.

J'avais, du temps passé, l'exacte souvenance,

De même le présent pouvais-je assez bien voir,

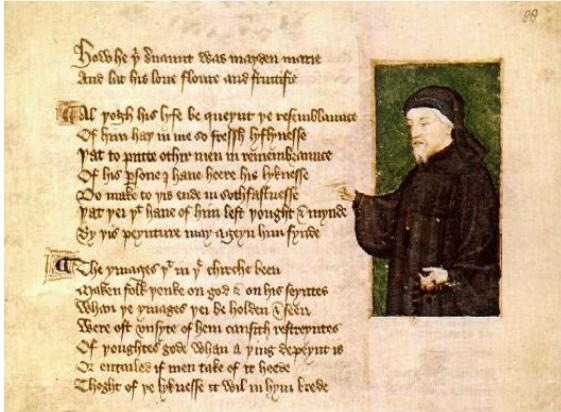
Mais l'avenir, devant que d'être prise au piège,

Voir ne pouvais ; c'est là, de mon ennui, la cause.²⁸

[28] Chaucer, *Troilus and Criseyde*, livre 5.

L'apostrophe de Criseyde à la Prudence ramène à l'iconographie de la vertu aux trois visages, telle qu'elle est représentée sur ce buste de Pacio Bertini da Firenze, *Vultus Trifrons* ou une allégorie de la prudence. Il symbolise sa capacité à voir dans trois directions différentes, vers le passé, le présent, et l'avenir. Au Moyen-Age, la prudence permettait aux individus de s'appuyer sur le passé et le présent pour mieux jauger l'avenir. Cette qualité était particulièrement recherchée chez les princes, les chefs de famille, les hommes politiques et les soldats, et était considérée comme la mère d'autres vertus, comme dit par Christine de Pizan dans *l'Epitre d'Othéa*. Criseyde reconnaît l'importance de la prudence comme si elle avait été temporairement transportée d'une Troie antique vers l'Angleterre de la fin du Moyen-Age. Elle affirme pouvoir voir le passé par le biais de la mémoire et le présent par celui de la conscience, mais elle se lamente de ne posséder un troisième oeil et relève ainsi son absence de maîtrise du temps et son incapacité à se prononcer sur l'avenir.

Si elle ne voit pas l'avenir de manière prophétique, elle prédit que son nom sera entaché par la renommée. Les femmes, plus particulièrement, médisent à son sujet et alimentent ainsi les archives des traditions antiféministes. Criseyde fait allusion à la *Fama* aux nombreuses langues de Virgile lorsqu'elle s'exclame : « Que jasant à leur gré les langues malveillantes ! » Plus grave encore, la malveillance des langues acérées et des paroles ailées sera couchée sur le papier des scribes et conservée concrètement : « Me honniront ces livres », se lamente Criseyde, qui ploie à la fois sous la rumeur éphémère et sous l'idée d'une renommée figée dans le temps par les livres.



Portrait de Chaucer, Thomas Hoccleve, British Library, 1411

La Renommée empêche Chaucer de changer l'histoire. Avant de lui parvenir, le nom de son héroïne a voyagé dans le temps depuis les plus anciennes histoires d'amour (chez le Français Benoît de Sainte-Maure et le Sicilien Guido de Colonne) jusqu'au Florentin Boccaccio. La version de Chaucer est particulièrement poignante de par l'empathie développée à l'égard de Criseyde au sujet des aléas du temps. A travers ce portrait jaillissent les sentiments de l'auteur sur la notoriété posthume, fondée sur une *Fama* biaisée à la langue acérée.

Celle-ci prend son envol dès le XIV^e siècle pour atteindre les XVIII^e et XIX^e siècles, prouvant que la renommée et la honte sont inséparables, du moins chez les esprits boéciens qui se méfient de la vertu et du manque de stabilité de la notoriété. Cette méfiance se manifeste chez les auteurs désireux de demeurer pertinents sur la durée tout en étant conscients du caractère volage de la gloire. La langue couchée sur papier est un témoignage indélébile de l'imaginaire d'un auteur, de sa sagesse, de sa poéticité, tandis que le discours est une forme éphémère et changeante de communication. George Eliot et Emily Dickinson associent tous deux renommée et paroles ailées à l'incertitude (ou l'*aventure* d'après Chaucer). Dans *The Spanish Gypsy*, le plus long poème d'Eliot, l'amante Fedalma se lamente de la trajectoire incontrôlable de la parole : « Nos paroles ont des ailes qui les emmènent vers des destinations que nous n'approuvons pas. » Eliot rejoint Plutarque dans son traitement des « paroles ailées » au vol erratique et aléatoire. Dickinson effectue le même parallélisme ; la renommée ailée traverse l'espace et expose les mots à des biais négatifs et des variations qui en transforment la version originale, comme exprimé succinctement dans ce quatrain :

La gloire est une abeille.

Elle a sa chanson

Et son aiguillon

— Ah, oui, des ailes aussi.



Bien évidemment, si l'abeille pique, elle ne « chante » pas. Le terme « chanson » désigne le bourdonnement qui avertit les victimes potentielles de la présence de l'insecte. Le son rappelle les plaisirs sensoriels d'un jardin botanique, mais alerte de la douleur à venir. Avec cette renommée qui chante et qui pique, Dickinson fait allusion à l'iconographie chaucérienne, dans laquelle elle constitue en un despote qui choisit aléatoirement ceux qui sont dignes d'être connus, que leur nom soit loué ou terni. Les figures de Chaucer et Dickinson impliquent que l'anonymat est préférable à la renommée, ce qui est hardi si l'on considère que, d'après Goethe, l'homme « doit croire à l'immortalité », en cela qu'il n'a pas la capacité d'imaginer ne pas être²⁹. Rejeter la notoriété alors que la mort ou l'absence de l'être nous paraît impossible va à l'encontre de notre désir naturel de vie éternelle, qui tient compte de la fragilité de la vie et de l'existence.

Ces auteurs étaient conscients que le mot écrit est nécessaire à la préservation de l'histoire, mais que la langue est protéiforme et polysémique, ce qui demeure vrai même depuis que nous disposons de techniques qui en permettent le maintien et la standardisation. Comme l'illustre Homère, le mot est une respiration qui se concrétise miraculeusement par le son pour revêtir un sens ; puis, il lui pousse des ailes et il nous échappe. Ces auteurs demeurent cependant sceptiques dans le sens où ils soulignent que la renommée, oiseau capricieux, ne garantit ni vérité ni honnêteté à ceux qui la poursuivent. Cette constatation souligne le caractère paradoxal du récit et la fragilité de la transmission orale et littéraire. Ils expriment à quel point il est difficile de revenir sur ce qui a été écrit ou prononcé, et soulignent l'inquiétude liée aux figures archétypales de la *Fama* virgilienne dont la fonction est de transmettre les textes (qu'il s'agisse du scribe médiéval ou du rédacteur contemporain) et de diffuser les mots de par le monde.

[29] Repris par Freud, ces termes sont attribués à Goethe par Johann Peter Eckermann, *Conversations de Goethe pendant les dernières années de sa vie*, traduction E. Délerot, Charpentier, 1865.



FONDATION
ETRILLARD

