La présence du cadavre et son efficacité sémiotique: Morphée chez Geoffrey Chaucer et Caïn dans *Mactatio Abel*

Guillemette Bolens

Summary

This article grapples with the question of the corpse through two particular literary texts. Rather than an elucidation of the physiological principle of *the* human body by means of dissection, the play *Mactatio Abel*, written in England in the 15th century, stages the difficulty of the relation to the corpse, via an amplification of the biblical narrative of Abel's murder by Caïn. As for Chaucer's work, *The Book of the Duchess*, it rewrites Ovid's and Machaut's texts featuring the figure of Morpheus in a way that distinguishes between an imitation of the living and its simulacrum in the sense Wolfgang Iser gives this concept. Chaucer's Morpheus, instead of promoting verisimilitude, forbids it. Indeed, he animates a corpse from within instead of simulating an apparition of the deceased. The simulacrum, rather than a mimetic copy of the real, blocks all representational illusion, in order to formulate absence. The readability of the corpse in both works is relational. Both literary texts express the corpse as being always already grounded in a relational and narratorial space.

Keywords: history of the corpse; mimesis and simulacrum; dissections in the 16. and 17. C.; English theater of the 15 C.; Machaut; Chaucer

Guillemette Bolens, Département de langue et littérature anglaises, Faculté des Lettres, Université de Genève, 5, rue De-Candolle, CH-1211 Genève 4 (guillemette.bolens@unige.ch).

Résumé

Cet article aborde la question du cadavre à travers deux textes littéraires particuliers. Au lieu d'une mise en évidence d'un principe physiologique du *corps humain* par la dissection, la pièce *Mactatio Abel*, écrite en Angleterre au 15^e siècle, met en scène la difficulté de la *relation* au cadavre, à travers une amplification du récit biblique du meurtre d'Abel par Caïn. En second, l'œuvre de Geoffrey Chaucer, *The Book of the Duchess*, reprend des textes d'Ovide et de Machaut concernant le personnage de Morphée, d'une manière qui distingue entre l'imitation du vivant et son simulacre au sens que Wolfgang Iser donne à ce terme. Le Morphée de Chaucer, au lieu de promouvoir la vraie semblance, l'interdit. Car il anime un cadavre de l'intérieur au lieu de simuler une apparition du défunt comme chez Ovide et Machaut. Le simulacre, plutôt qu'une copie mimétique du réel, bloque l'illusion représentationnelle, afin de parvenir à formuler l'absence. La lisibilité du cadavre est un problème qui se pose en termes relationnels dans les deux œuvres. Ces textes littéraires disent le cadavre comme étant d'emblée et toujours le lieu d'une trame relationnelle et narrative.

Mots-clés: histoire du cadavre; mimésis et simulacre; dissections des 16^e et 17^e siècles; théâtre anglais du 15^e siècle; Machaut; Chaucer

Le premier cadavre du mythe judéo-chrétien est celui d'Abel. La Genèse parle de la Création, de la Chute et, en troisième lieu déjà, de la mort de l'autre. Le premier fils d'Adam et Ève, Caïn, tue son frère. Dieu alors dit à Caïn: «*Ubi est Abel frater tuus?*» [«Où est ton frère Abel?»] – «Je ne sais, répondit-il. Suis-je le gardien de mon frère?» – «Qu'as-tu fait?»; reprit-Il. «La voix du sang de ton frère crie du sol vers moi»: «*vox sanguinis fratris tui clamat ad me de terra*» (Genèse 4: 9–10)¹. Ainsi, le premier cadavre disparaît à la vue (où est Abel?), mais il continue de signifier: son sang crie. La force de cette image et la puissance sémiotique du cadavre apparaissent également dans une pièce moyen-anglaise, écrite au 15^e siècle, qui amplifie le drame de Caïn et Abel.

La violence de cette pièce remarquable du théâtre médiéval anglais, connue sous le titre de *Mactatio Abel*, met en évidence ce qui souvent s'efface des mises en scène du cadavre dans l'iconographie des leçons d'anatomie des 16^e et 17^e siècles. L'iconographie en question montre généralement un groupe

1 *Biblia Sacra* 1969; Traduction Œcuménique de la Bible 1996 (mêmes références pour toutes les citations et traductions de la Bible).

2 Voir «L'Anatomie du Dr W. van der Meer», par Michiel Jansz van Miereveld (1567–1641), anatomie exécutée par Pieter Michielsz van Miereveld (*filius*), Delft, Oude-en Nieuwe Gasthuis, 1617.

d'hommes portraitureés autour d'un corps nu en train d'être disséqué. Le visage de ce corps peut être voilé par un morceau de tissu², ou caché par le bras d'un participant³. Car la personne, anonyme, est là en tant que cadavre. Des exceptions existent, dont la plus connue est le tableau de Rembrandt «La leçon d'anatomie du Docteur Nicolaes Tulp» (1632)⁴. L'exception vient ici non seulement de ce que l'identité du défunt est connue (Adriaen Adriaenszoon, également appelé Aris Kin(d)t, fut exécuté pour le vol d'un manteau⁵), mais aussi de ce que le visage du mort est visible⁶. De surcroît, l'œuvre complexifie la question du regard – regard des chirurgiens, identifiés par leur nom, qui assistent à la séance; regard du Dr Tulp jouant à lui seul le triple rôle des traditionnels *sector*, *lector* et *demonstrator*; regard du spectateur qui voit les torsos de deux chirurgiens presque couchés au-dessus du visage mort tant ils sont fascinés par la vérification en direct de l'in-folio de Vésale dressé aux pieds du cadavre⁷. Certes, le propos de cette iconographie n'est pas le visage du mort mais bien ses organes internes – ici ses muscles et tendons flexeurs de l'avant-bras et de la main gauches –, révélés par l'art anatomique mis en pratique sous nos yeux. Mais reste que la dissection, et cette leçon d'anatomie en particulier, posent le problème du regard⁸.

3 Voir «L'Anatomie du Dr Sebastian Egbertsz», par Aert Pietersz (env. 1550–1612), Amsterdam, Rijksmuseum, 1603.

4 Sur cette œuvre, voir Heckscher 1958; Schupbach 1982; Barker 1984, chap. 2: «Into the Vault», pp. 71–113 et «Men with Glass Bodies», pp. 113–116; Sawday 1995.

5 Voir Sawday 1995, 150.

6 Un autre exemple célèbre, également de Rembrandt, est «La Leçon d'anatomie du Docteur Johannes Deyman» (1656). Dans ce tableau, dont seul le centre a échappé à un incendie, un cadavre fait face au spectateur tandis que son crâne est en train d'être disséqué. Son ventre est également ouvert. Les yeux du mort sont dans l'ombre, augmentant l'étrangeté d'un visage qui nous fait face mais sans regard.

7 Voir Van Delft 1993, 196–198.

8 Pour une analyse de l'idéologie sous-jacente à cette œuvre de Rembrandt, voir Sawday 1995, 146–158. Selon Barker, outre le fait qu'une dissection ne commençait pas par le bras ou la main en raison du processus de putréfaction plus rapide des intestins, dans ce tableau les tendons mis à nus – ceux de la paume de la main gauche – sont en fait ceux du dos de la main droite (Barker 1984, 79). L'impact du chef-d'œuvre de Rembrandt et des analyses qui en ont été faites par Sawday et Barker apparaît dans le travail de Karen Ingham. Ingham participe au mouvement qui se nomme “sciart” collaboration: creative and intellectual partnerships between the arts and sciences” (p. 77). Concernant son œuvre photographique “The Anatomy Lesson of Professor Moxham”, Ingham explique qu'il s'agit d'un exemple de “my own sciart practice of a contemporary photographic tableau that re-appropriates Rembrandt's iconic Tulp painting, right down to the detail in the flayed hand of the subject, which is also reversed albeit the reversal was made with pixels rather than paint” (p. 79). Ingham fait référence ici à l'inversion des tendons de la main droite sur la main gauche dans le tableau de Rembrandt. La photo réalisée par Ingham montre un patient assis sur une table d'hôpital, regardant calmement de face le spectateur, entouré par une équipe médicale, et élevant sa main gauche dont seul reste le squelette. Il est remarquable que le regard du patient soit ainsi mis au centre de l'œuvre: c'est le sujet qui montre sa main, et l'équipe médicale n'est là que pour relayer cette mise en évidence, comme deux d'entre eux désignent du doigt ou de la main soit l'une soit l'autre des mains du patient.

Voir en direct est le principe de la démarche vésalienne. Dans son portrait du *De humani corporis fabrica* (1542), Vésale regarde le spectateur et tient une main par ses tendons pendants⁹. Vésale est mis en scène *montrant* son rapport au savoir médical, un rapport anatomique qui permet le contact directe, visuel et tactile. Dans cette image, le tronc seul du mort apparaît, vertical, la tête se trouvant hors du cadre de la représentation¹⁰. Car l'efficacité sémiotique du cadavre anatomisé relève de la visibilité organique fonctionnelle et non de la personne. Le cadavre disséqué par Vésale, comme celui du Dr Tulp, signifie (par) ses tendons flexeurs. C'est cela qu'il a à dire. Pourtant, dans l'assistance du tableau de Rembrandt personne ne regarde le bras disséqué. Et c'est là tout le génie du peintre hollandais. Que voit-on en somme à travers un corps ouvert?

Dans un registre différent, la pièce *Mactatio Abel* met en évidence la difficulté de la *relation* au cadavre. Cette relation ne va jamais de soi, quelle qu'en soit son utilité scientifique, quelle que soit la période historique concernée, et quels que soient les moyens culturels, religieux, idéologiques et épistémologiques déployés pour maîtriser cette difficulté et canaliser la présence du cadavre¹¹. J'aborderai cette question à partir de l'article de Petra Kuppers "Visions of Anatomy: Exhibitions and Dense Bodies", portant sur le corps dans un certain traitement scientifico-artistique contemporain. Je comparerai ensuite la question de la relation au cadavre tel qu'il s'exprime d'une part dans *Mactatio Abel* et d'autre part dans une œuvre de Geoffrey Chaucer, *The Book of the Duchess*. Ce deuxième texte réinvestit une légende des *Métamorphoses* d'Ovide dans laquelle Morphée apparaît à la reine Alcyone pour l'informer que son époux, le roi Ceyx, est mort. La *vision onirique* engendrée par le Morphée latin devient chez Chaucer le *cadavre* même de Ceyx. Morphée entre dans le cadavre de Ceyx pour se présenter ensuite devant la reine et lui communiquer sa mort. Je proposerai que l'efficacité sémiotique du cadavre de Ceyx, plus qu'une apparition phantasmatique ou le cri jailli d'un sol ensanglanté, renvoie au concept de simulacre tel qu'il se distingue de celui de mimésis.

Enfin, l'intérêt du texte de Chaucer vient de ce qu'il problématise la difficulté que constitue la mort de l'autre. L'autre devenu cadavre représente une menace de dissolution catastrophique pour celui qui reste en vie, tant que

9 La gravure est attribuée à Joannes Stephan, *van Calcar* (1499–env. 1546). Voir Heckscher 1958, PL: XIV–18.

10 Le tableau de Leandro da Ponte (Bassano) (1557–1622), «L'Anatomiste Bontius Leo», Schwerin, Gemäldegalerie, est structuré de la même manière. Voir Heckscher 1958, PL: XV–19.

11 Philippe Ariès (1975) normalise un peu vite le rapport médiéval à la mort. La littérature suggère encore et toujours la même difficulté à supporter la mort de l'autre et sa transformation en cadavre.

cette présence du corps mort reste inintelligible. Il est donc nécessaire – à proprement parler, vital – que le vivant lui confère un sens – que ce sens soit anatomique, le cadavre étant alors transformé en symbole anonyme vecteur d’une «vérité» physiologique littérale, ou que ce sens soit canalisé au moyen d’une narration – par exemple celle d’une culpabilité fondamentale. La culpabilité est toujours une option valable, plus supportable que le néant insensé de l’absence. C’est cette option qui a été choisie dans la Genèse. Pour narrer la première mort, un premier criminel est constitué narratologiquement, qui va pouvoir donner corps à une explication utilisable et pertinente à l’intelligibilité de la mort: une transgression a eut lieu (un fratricide), qui mérite rien moins qu’une malédiction et un exil radical: «*nunc igitur maledictus eris super terram quae aperuit os suum et suscepit sanguinem fratris tui de manu tua*» (Genèse 4: 11) [Tu es maintenant maudit du sol qui a ouvert la bouche pour recueillir de ta main le sang de ton frère]. Aussitôt dans le récit biblique, la question n’est plus tant le défunt que les moyens pour celui qui reste de supporter cette présence qui n’en est plus une, celle du mort. Ainsi, Dieu «mit un signe sur Caïn»: *Posuitque Dominus Cain signum* (Genèse 4: 15) afin qu’il survive – malgré ou à cause de sa culpabilité, peu importe¹².

1. La lisibilité anatomique et les semblances du vivant

Dans “Visions of Anatomy: Exhibitions and Dense Bodies”, Petra Kuppers écrit: “The history of anatomy and its correlating visualization techniques is tied to the desire to find secure knowledges, to find stable referents in relation to the messiness of human bodies.”¹³ Ce faisant, les représentations

12 La question du signe de Caïn est un grand dossier, traité par Ruth Mellinkoff 1981. Mellinkoff passe en revue la longue tradition exégétique à travers laquelle deux grandes tendances se dessinent. Dans l’une, le signe est une condamnation, une malédiction, un châtiment; dans l’autre, il s’agit d’une protection qui opère en faisant de Caïn un être tabou. L’imagination des interprètes a vu dans ce signe un tremblement permanent soit de la tête soit de tout le corps; des protubérances marquant divers parties du corps ou une manifestation dermique (Caïn serait lépreux, imberbe ou noir); un symbole placé sur le front et signalant l’identité de Caïn dans le double but apotropaïque de le stigmatiser et de le sauvegarder. Au sujet du tremblement de Caïn, je relève, parmi beaucoup d’autres, le commentaire de saint Bruno d’Asti (env. 1049–1123), théologien italien bénédictin, évêque de Segni et abbé du mont Cassin: «Hoc autem signum membrorum tremor fuisse dicitur, quia quasi insaniens, et melancholico similis, ad miseriam sui homines provocabat. Quis enim occidere vellet, qui ipsa morte deteriora pati videbatur» [Ce signe fut dit être un tremblement des membres parce que, Caïn étant pratiquement fou et semblable à un mélancolique, il (le signe) attirait l’attention des hommes sur la souffrance (de Caïn). Qui, en effet, aurait voulu tuer quelqu’un paraissant souffrir d’un état pire que la mort? (je traduis)], Bruno d’Asti, *Expositio in Genesim, Patrologia Latina* vol. 164, col. 174), cité par Mellinkoff, p. 48.

13 Kuppers 2004, 124.

du corps révélé par les techniques visuelles rendent toujours plus perceptible la disjonction qui les sépare du corps vécu. Ce hiatus entre *Leib* et *Körper*, entre corps propre vécu et corps objectifiable et objectifié¹⁴, est souvent obli-téré dans l'idée que la visibilité anatomique se suffit à elle-même, que la dis-section prouve et fait connaître en soumettant à la vue. Or, ce qui est confirmé par les progrès de la médecine en ce qui concerne le *Körper* est faux pour ce qui est du *Leib*.

Le postulat d'une évidence de l'anatomique a été exploité en 1997 par Gunther von Hagens, quand il justifiait les motivations de son exposition *Körperwelten*, faite de cadavres plastinés. Cette exposition internationale, fortement médiatisée, montrait les cadavres de personnes réelles, qui avaient accepté avant de mourir d'être écorchées et plastinées, afin de *montrer* au grand public «la réalité du corps humain». L'objectif de l'exposition était d'enseigner par l'art ("to teach through art"¹⁵). "Like maps, *Körperwelten's* bodies are rendered readable."¹⁶ Or, Kupperts met en doute cette lisibilité. Le processus de plastination passe par l'exclusion de tout ce qui perturbe la vision idéalisée d'un corps proprement fonctionnel et anatomiquement uti-lisable. Ce superflu (les fluides, le mucus, les odeurs, les processus de dégra-dation) est maîtrisé pour permettre une stratification de ce qui compte comme corps à connaître, faisant du cadavre une illustration de lui-même. La personne morte, devenue anonyme, sert à signifier un corps général, le corps humain¹⁷, sans rappel de son histoire et des aléas de ses transforma-tions – transformations médicalisées ou non.

Cette exposition anatomique fait appel, en revanche, à une histoire cul-turelle où les disséqués sont dépeints dans des postures de vivants. Bien connues pour cela, les planches de Vésale mettent en scènes des squelettes ou des cadavres arborant, debout, avec élégance et fierté, leur intériorité exhibée. De même, l'image la plus médiatisée de *Körperwelten* montre un écorché qui marche et soulève son enveloppe cutanée en la regardant. Kupperts souligne le possible renvoi à la figure de St-Barthélémy écorché, auquel Michel-Ange faisait déjà référence, dans la Chapelle Sixtine, en rela-tion avec son autoportrait¹⁸. Mais l'expressivité du cadavre plastiné, plutôt qu'une victoire sur la corporéité (par le martyr du saint) ou une marque de terreur eschatologique (chez Michel-Ange), va dans le sens d'une pose héroïque de conquête à parfum scientifique. Le cadavre brandit sa peau

14 Sur la difficile traduction des termes *Leib* et *Körper*, voir Depraz 2001.

15 Kupperts 2004, 126.

16 Kupperts 2004, 129.

17 Kupperts 2004, 128.

18 Kupperts 2004, 131.

comme un trophée et la regarde avec un visage content, en parfaite harmonie kinésique avec la mobilité simulée de sa posture¹⁹. L'espace citationnel dans lequel von Hagens place ses cadavres finit de laver ceux-ci de l'histoire personnelle de ces corps et de la violence du scalpel²⁰. Ces cadavres sont bonhommes; certains jouent aux échecs; ils passent le temps et apprécient d'être utiles au savoir des visiteurs et à leur frisson esthétique et épistémologique.

Kuppers analyse son expérience lors de sa visite de l'exposition, en rapport, dans la remarque suivante, avec un cadavre portant une prothèse: "[F]or me, the reality of the encounter fell flat. I did find the prostheses, but no stories of why, how, when, and, probably the most urgent question for anyone considering undergoing any sort of operation, with what effects. The dried plastic in front of me did not speak – it pointed to an absence."²¹ En remplaçant l'histoire des corps vécus par la mythologie culturelle d'un corps humain générique, connaissable et maîtrisable en tant que tel, *Körperwelten* fait du corps un spectacle grand public, où la visualisation "grinds the flesh into nothingness"²², réduit la chair à néant. "This subjugation of the subject echoes wider debates on the validity of scientific explanations for intrusion, acquisition and display."²³ Le type de savoir promu par l'exposition évacue un autre type de savoir, lui aussi corporel, qui se raconte plutôt qu'il ne s'expose.

En ce qui concerne aussi bien l'histoire de l'anatomie, selon Kuppers, le fait que cette histoire soit racontée comme un récit fait de tentatives, de questions, d'efforts parfois géniaux, parfois aberrants, la rend plus humaine que des "storyless museal displays"²⁴. Je souhaite aborder deux moments pris dans le flux de cette sorte d'histoire culturelle du cadavre – moments actualisés par deux textes littéraires particuliers. En m'intéressant à une question formulée par deux mises en narration, je cherche à entendre la particularité de leur tournure qui, dans les deux cas, entre en résonance, bien que par

19 Maaïke Bleeker commente ce mimétisme kinésique des cadavres de von Hagens ainsi: «Despite the abundance of signs of movement, movement itself is emphatically *absent*. These bodies, frozen and fixed, read as a neat illustration of Brian Massumi's observation that "adding movement to stasis is about as easy as multiplying a number by zero and getting a positive product" (Bleeker 2008, 152; Massumi 2002, 3).

20 Kuppers inclut en figure 3, p. 136, la photo de Gunther von Hagens entrain de pratiquer avec deux autres hommes une autopsie publique (Angleterre, novembre 2002). En dépit de l'intention de sérieux de cet événement médiatique, l'image paraît parodique tant elle est énorme de ces hommes les bras plongés dans le torse d'un cadavre dont les yeux, d'ailleurs, sont couverts d'une sorte de chiffon.

21 Kuppers 2004, 127–128.

22 Kuppers 2004, 128.

23 Kuppers 2004, 137.

24 Kuppers 2004, 140.

contraste, avec la phrase de Kuppers: “[it] did not speak – it pointed to an absence”²⁵. Car Chaucer fait parler le cadavre de Ceyx pour rendre l’absence dicible. Et le sang d’Abel, ce fluide dont le corps a disparu dans la Genèse, parle, lui aussi, pour dire l’absence – une absence qui, cependant, s’exprime dans *Mactatio Abel* par un cadavre encombrant, resté là, que le discours enragé de Caïn n’arrive pas à dissoudre. La lisibilité du cadavre est un problème qui se pose en termes relationnels dans les deux œuvres. C’est l’absence qui est dite, et cet impact sémiotique n’apparaît pas comme un retour du refoulé mettant en défaut l’intention d’évidence et de maîtrise d’un projet d’anatomie artistico-scientifique, comme celui de von Hagens²⁶. Ces textes littéraires disent le cadavre comme étant d’emblée et toujours le lieu d’une trame relationnelle et narrative. Aucun tissu n’est posé sur les yeux du mort.

2. *Mactatio Abel*: un cadavre encombrant dans le théâtre anglais du 15^e siècle

Le 14^e et le 15^e sont les siècles de la peste noire, des danses macabres et de la *Chirurgia Magna* de Guy de Chauliac (1363)²⁷. Le 15^e en Angleterre, comme en France, est également le siècle du théâtre²⁸. L’essor du théâtre médiéval anglais est associé à l’histoire de la Fête du *Corpus Christi*. Le dogme de la transsubstantiation, promulgué en 1215 au quatrième Concile du Latran, affirmait la présence du Christ dans l’hostie au moment où le prêtre prononce les paroles de consécration. Ce dogme conduisit à la proclamation de la Fête du *Corpus Christi*, dont mention est faite en Angleterre, à Ipswich, en 1325²⁹. Soixante jours après Pâques, une messe avait lieu, après laquelle une congré-

25 Kuppers 2004, 128.

26 Voir à ce propos Ian Maxwell 2008. Pour Maxwell, “the visceral defies the logics of visibility. This is what is so unsettling about the experience of the anatomical theatre: the epistemological promise made in the name of visibility cannot be delivered upon. It is this incommensurability that is registered in Rembrandt’s painting...; and it is this incommensurability that Von Hagens attempts, with the rhetoric of aesthetics and democracy, to sweep to one side” (62).

27 Voir Bazin-Tacchella 2002.

28 Louis Van Delft (2006) souligne le lien qui a pu unir le théâtre et la dissection: «Tout comme les représentations théâtrales, les séances de dissection se font devant un public [...]. Sans doute, médecins, barbiers, étudiants, peintres, viennent pour s’instruire. Mais une grande partie de l’assistance, composée de notables, d’honnêtes gens, de curieux, venait, tout comme au théâtre, à seule fin de voir. Le cadre est très semblable à celui du spectacle dramatique. Dans bien des cas, surtout après l’ouverture à Padoue (en 1595) d’un amphithéâtre permanent, le lieu rappelle, par sa structure, les amphithéâtres antiques» (20).

29 James 1983, 4–5.

gation portait en procession le *Corpus Christi*, le corps du Christ sous la forme de l'hostie³⁰. Dans plusieurs villes, la procession s'accompagnait de *pageants*, soit de plateformes sur roues, tirées dans les rues et sur lesquelles des scènes de la Bible étaient représentées. Les scènes se développèrent progressivement en pièces théâtrales, constitutives de cycles narrant le mythe judéo-chrétien, de la création et la chute des anges jusqu'au Jugement Dernier. Chaque épisode était associé à une plateforme, équipée avec le décor approprié, préparé et financé par une corporation de métiers, ou *guilde*, particulière. Les guildes étaient chargées d'un *pageant* en relation avec leur domaine d'expertise. Par exemple, les tuiliers s'occupaient de la Nativité et du toit de l'étable. Les cycles de pièces les plus importants, dont la mise par écrit a survécu, sont ceux des villes de York, Chester et Wakefield³¹. La première mention d'un cycle est relative à celui de York en 1376.

Mactatio Abel appartient au cycle de Wakefield dans le Yorkshire. La pièce a survécu dans le manuscrit dit *Towneley manuscript*³². Ce pageant amplifie le récit biblique en développant la violence de Caïn. Après avoir souligné l'ambiguïté du récit biblique³³, Clifford Davidson ajoute: "As a story about the first human beings to be born into earthly life it has a terrifying message of violence."³⁴ Le récit biblique laisse deux points centraux sans explication: la raison du rejet par Dieu de l'offrande de Caïn et celle du meurtre d'Abel. La tradition exégétique a suppléé à ce manque en injectant dans Caïn des affects répréhensibles, tels que l'hypocrisie, l'avarice, la colère et l'envie, justifiant a posteriori le rejet divin et la fonction narratologique du premier criminel. Hors de l'Eden, la première action déterminante du premier homme est de créer un cadavre après avoir été le lieu d'une réaction négative face au refus divin. En bref, Caïn agit mal parce qu'il est mauvais.

Mactatio Abel ne déroge pas à cette tendance interprétative, mais le portrait de Caïn va si loin dans l'excès qu'il déborde vers une dimension plus intéressante qu'une simple justification moralisante. La hargne permanente de Caïn augmente la portée du récit du premier meurtre et du premier cadavre. Caïn en effet vacille constamment entre épouvante, perversité et colère totales. Pour revenir aux questions soulevées par Koppers, la mise

30 Voir Rubin 1991.

31 Voir *Medieval English Theatre*, édité par Beadle et Fletcher 2008.

32 Voir Meredith 2008.

33 Pour Davidson (2002), "The ultimate source of the story of Cain, the narrative in Genesis 4, is to be sure a passage of considerable ambiguity, though biblical scholars agree that it is part of the earliest layer of writing attributed to one known in higher criticism as the Yahwist (J), as distinguished from the later priestly redactors" (101). Voir à ce sujet Speiser 1979, xxvi–xxix.

34 Davidson 2002, 102.

en récit du premier cadavre biblique s'inscrit d'emblée en relation avec de l'affect, en l'occurrence rage et terreur, qui excèdent chez Caïn le statut d'un trait de caractère.

Dans la Genèse, Caïn offre à Dieu les fruits de la terre et Abel les prémices de ses bêtes et leur graisse («*Abel quoque obtulit de primogenitis gregis sui et de adipibus eorum*», Genèse 4:4). Dieu tourne son regard vers Abel et se détourne de Caïn, qui en est fortement irrité; son visage est abattu («*iratusque est Cain vehementer et concidit vultus eius*», Genèse 4:5). Les mouvements du visage de Dieu ont un impact sur ceux du visage de Caïn. Dans *Mactatio Abel*, avant même ce collapsus interactionnel entre Dieu et Caïn, la rage de l'homme imprègne tout. Dans leur premier dialogue, Caïn répond ainsi à son frère qui bien gentiment l'invite à aller au culte:

Cain

Com kis myne ars! Me list not ban; As welcom standys theroute. Thou shuld have bide til thou were cald. Com nar, and other drife or hald, And kis the dwillis toute! Go, grese thy shepe under the toute, For that is the[e] moste lefe. (59–65)³⁵

[Va te faire foutre! ça m'évitera de te mettre au ban; / Tu serais bienvenu de te tenir là-bas dehors. / Tu aurais dû y rester jusqu'à ce que je te sonne. / Approche, rends-toi utile, / Et baise l'anus du diable! / Vas-y, graisse tes brebis sous la queue, / Puisque c'est ce que tu préfères.]

Le degré de vulgarité sacrilège de ce passage (et il y en a d'autres) est considérable. Pour Hans-Jürgen Diller, “the Wakefield Master knew very well how to determine the dramatic effect of Cain's blasphemy and vulgarity³⁶”. Le registre linguistique de Caïn est celui des personnages des Vices dans le genre théâtral des Moralités et des Interludes³⁷, associant régulièrement le diabolique à l'analité. Mais ici, un cran plus loin, le blasphème touche directement au rituel sacré: la graisse des brebis, offerte en sacrifice et acceptée par la divinité, est localisée par Caïn sur l'anus des brebis dans une insulte zoophile à l'encontre de son berger de frère.

Caïn enrage de devoir sacrifier une partie de sa récolte au culte, comme il voit ses épis, si douloureusement obtenus, passer aux mains du clergé. Le texte met en évidence l'incompréhension du principe religieux de l'offrande, tout en doublant l'intrigue biblique d'une dimension satirique et sociale³⁸. Caïn, à ses propres yeux, ne rend pas une partie de ce qui lui a été donné: le clergé vient lui prendre son bien en échange d'une aide non existante³⁹. Malgré tout, Abel presse celui qu'il ne cesse jamais d'appeler son «cher frère» (“Dere brother”, 154) de se rendre avec lui au lieu de culte. «Ne sommes-nous pas frères,

35 J'utilise l'édition de Bevington pour toutes les citations de ce texte. Les traductions sont de moi.

36 Diller 1992, 231.

37 Diller 1992, 230.

38 A ce sujet voir Gardner 1974, 23–38.

39 Voir Helterman 1981, 38.

toi et moi?» (“Ar we not brether, thou and I?”, 157). Jeffrey Helterman insiste sur l’incapacité de Caïn à former un lien social: “Cain’s failure to use any first-person plural pronouns in dealing with Abel indicates his blindness to the nature of brotherhood.”⁴⁰ Caïn s’aliène de tout lien, que ce lien soit avec Abel, son père, son serviteur, ses bêtes, ou Dieu lui-même. Et au moment où il affirme cette aliénation radicale, il jette à la face de son frère: “Here my trowth, I hold the[e] woode.” (159) [Il y a une chose que je peux garantir, je pense que tu es fou.]

Caïn finit par faire son offrande mais en trichant hargneusement et en insultant Abel continuellement, jusqu’à ce que Dieu intervienne pour réprimander le rebelle. Et c’est alors Dieu Lui-même que Caïn accuse de folie:

Cain

Why, who is that hob over the wall? We! who was that that piped so small? Com, go we hens, for parels all; God is out of his wit! Com furth, Abell, and let us weynd; Me think that God is not my freynd. On land then will I flit. (297–303)

[Quoi, qui est ce troglodyte par-dessus le mur? / Ça! Qui était-ce qui a couiné si faiblement? / Viens, éloignons-nous de tous ces périls; / Dieu a perdu l’esprit! / Avance, Abel, allons-y; / J’ai l’impression que Dieu n’est pas mon ami. / Sur terre je vais donc m’enfuir.]

Puis, Caïn tue Abel pour lui faire payer son propre échec – son offrande n’a produit que de la fumée. Et c’est la folie de Caïn que le texte progressivement met en lumière. Dans le passage suivant, Caïn s’adresse au cadavre d’Abel:

Cain

Yei, li[e] ther, old shrew! li[e] ther, li[e]! And if any of you think I did amis, I shal it amend wars then it is, That all men may it se. Well wars then it is, Right so shall it be. Bot now, syn he is broght on slepe, Into som hole fain wold I crepe. For ferd I qwake, and can no rede; For, be I taken, I be bot dede. Here will I lig thise fourty dayes, And I shrew him that me first rayse. (330–341)

[(S’adressant au cadavre d’Abel) «Hé, couche-toi là, vieux fourbe, couche-toi, couché! / (S’adressant aux spectateurs) Et si l’un d’entre vous pense que j’ai mal agi, / Je ferai pire, / De sorte que chaque homme puisse s’en rendre compte et voir. / Pire qu’avant, / Il en sera ainsi. / Mais maintenant, puisqu’il (Abel) a été endormi, / J’aimerais tant ramper dans un trou. / Je tremble de peur et je ne sais pas quoi faire; / Car, si je suis pris, je suis comme mort. / Je vais gire ici quarante jours, / Et je maudis le premier qui me relève.»]

L’aliénation de Caïn va jusqu’au désir de s’ensevelir vivant, pour échapper à l’autre une fois pour toutes. De plus, le texte laisse imaginer dans ce passage un jeu d’acteur intense, où les menaces au public se font par dessus le cadavre d’Abel. Ce cadavre est physiquement présent, divergeant ainsi du récit biblique. Car un récit peut faire disparaître un cadavre en cessant d’en parler. Sur scène, le corps reste posé là. Et la réaction de Caïn face à cette présence du cadavre est de chercher à disparaître.

40 Helterman 1981, 31.

La présence du cadavre d'Abel est sensible dans *Ordo Repraesentationis Adae*, une pièce religieuse du 12^e siècle, écrite en français. Des didascalies latines ajoutent aux dialogues une série de directives remarquablement précises. L'une d'elles explique le moyen de simuler auditivement le meurtre d'Abel:

Tunc Abel flectet genua ad orientem. Et habebit ollam coopertam pannis suis, quam percutiet Chaim, quasi ipsum Abel occideret. Abel autem jacebit prostratus, quasi mortuus.⁴¹

[Alors Abel s'agenouillera vers l'est. Et il aura un pot caché sous ses vêtements que Caïn percute violemment, comme s'il tuait Abel. Abel gira prostré comme s'il était mort.]

Dans la longue histoire des effets spéciaux, cette didascalie ingénieuse mérite d'être relevée. Le coup porté par le clerc jouant le rôle de Caïn doit percuter le pot dissimulé sous l'habit de son partenaire, le choc devant produire un son morbide, peut-être de fracture de la cage thoracique. Puis le corps d'Abel s'écroule devant Caïn, prostré comme s'il était mort: *prostratus quasi mortuus*.

Dans *Mactatio Abel*, la présence du cadavre est éludée un instant lorsque Dieu demande «Où est ton frère?». Caïn s'écrie alors qu'il n'en sait rien, qu'Abel a dû s'assoupir (348), et Dieu de clamer la folie de Caïn: le sang d'Abel a crié vengeance de la terre jusqu'au ciel (350–353). Dieu maudit Caïn, lequel anticipe son propre meurtre (356–369), et Dieu décide d'interdire ce nouveau crime en plaçant un signe sur Caïn (371). Mais bientôt – et *Mactatio Abel* se distingue en ceci de la Genèse – Caïn se retrouve avec le cadavre d'Abel sur les bras:

Bot this cors I wold were hid, For som man might com at ungayn: "Fle, fals shrew!" wold he bid, And weyn I had my brother slain. Bot were Pikeharnes, my knafe, here, We shuld bery hym both in fere. (378–383)

[Mais j'aimerais que ce corps soit caché, / Car d'aucun pourrait venir et ce serait inconvenant: «Va-t-en, faux traître!» ordonnerait-il, / pensant que j'ai tué mon frère. Mais si Pikeharnes, mon serviteur, était là, / nous l'enterrerions ensemble.]

Le traitement du cadavre est une question immédiatement soulevée par la présence du corps mort: que faire de cette chose qui l'instant d'avant était une personne? Caïn fait référence ici à l'enterrement comme à une manière de camoufler cette présence. Si le cadavre disparaissait à la vue, alors toute culpabilité pourrait être éludée. Dans le cas contraire, le corps fonctionnerait comme un index accusateur, comme un indice imparable: «And weyn I had my brother slain» (381), et les gens pourraient imaginer que j'ai tué mon

41 Edition de Bevington 1975, 112. Cette édition est basée sur le MS. n° 927 de la Bibliothèque Municipale de Tours.

frère! La tournure hypothétique et conditionnelle de cette exclamation résonne comme un effort tragique pour éroder discursivement la réalité du meurtre et la responsabilité du coupable.

L'idée d'un cadavre dont la visibilité persistante accuse le criminel évoque l'exemplum choisit par Robert Mannyng pour illustrer le péché de sacrilège dans *Handling Sin* (1303–env. 1317). Un prêtre commet le péché mortel de l'ire contre un groupe de fêtards venu danser devant son porche pendant la messe. Alors que ce second péché n'est que véniel, le prêtre se rend coupable de colère, un péché cardinal, et use de son rapport au sacré pour provoquer un châtement divin et condamner les danseurs à une mobilité irrépressible pendant une année⁴². Or, parmi le groupe se trouvait sa fille Ave. Tandis que le frère de la malheureuse cherche à extraire celle-ci des ensorcelés, le bras de la jeune femme se déboîte sans pour autant interrompre la mobilité forcée de la victime. Le prêtre tente alors trois fois d'ensevelir le bras de sa fille mais le membre désarticulé remonte systématiquement à la surface du sol, signifiant par sa présence la faute paternelle:

The thrydde tyme he byryed hyt,
And eft was hyt kast oute of the pyt.
The prest wulde byrye hyt no more. (142–144)⁴³

[La troisième fois qu'il le mit en terre, le bras fut à nouveau recraché hors de la fosse.
Le prêtre renonça à l'enterrer.]

Le frère d'Ave reproche à son père d'avoir réagi de manière intempestive en condamnant les fêtards:

Thy cursyng now sene hyt ys
With venjaunce on thyn owne flesshe.
Fellyche thou cursedest and over-sone.
Thou askedest venjaunce. Thou hast thy bone! (128–130)

[Ta malédiction est maintenant visible sur ta propre chair avec vengeance. Tu as jeté un sort avec méchanceté et bien trop rapidement. Tu demandais d'être vengé. Tu as ce que tu voulais!]

Le mot *bone* dans “Thou hast thy bone!” (130) signifie dans ce contexte «requête» et la phrase signifie donc «Tu as obtenu ce que tu avais demandé». Mais *bone* a le sens d'«os» plus tard dans “That none steryd other flesshe or bone” (197) [Nul d'entre eux ne bougeait ni chair ni os]. Le texte joue sur le double sens de *bone*, suggérant que le fils reproche au prêtre à qui il tend le bras de sa fille: «Voici l'os que tu as demandé!» Frappé dans sa chair, le prêtre en mourra.

42 Sur ce type de colère, voir Little 1998.

43 Mannyng, édité par Dunn et Byrnes 1990. Même référence pour toutes les citations de ce texte. Pour le texte complet de Robert Mannyng, aussi appelé Robert de Brunne, voir Brunne 1901.

L'efficacité sémiotique d'un bras impossible à enterrer sera finalement maîtrisée quand l'empereur fera enchâsser le membre afin qu'il soit suspendu dans l'église, seul espace susceptible de canaliser la force de ce morceau de cadavre. Le bras devient donc *relique*, soit un *reste* corporel transformé en signe⁴⁴:

Thys yche arme that was of Ave
That none myght leye yn grave,
The Emperoure dyd a vessel werche
To do hyt yn and hange yn the cherche,
That alle men myght se hyt and knawe
And thenk on the chaunce when men hyt sawe. (216–221)

[(Pour) ce même bras qui appartenait à Ave, que nul n'était capable d'étendre dans la tombe, l'empereur fit fabriquer un contenant dans lequel le placer et qui fut suspendu dans l'église, de manière à ce que tout homme puisse le voir, et sache et pense à l'événement, quand il le verrait.]

Ainsi, la vue de la relique induit automatiquement un savoir (*knawe*) et une réflexion au sujet de l'événement (*thenk on the chaunce*) qui vient d'être narré par Mannyng. La présence du cadavre entier ou partiel est donc susceptible d'activer la capacité réflexive, mémorielle et narrative de celui qui regarde. L'efficacité sémiotique du corps mort passe alors de la menace accusatrice à la garantie d'une mémoire, parce que sa charge affective et le danger que cette charge représente ont été reconnus.

Revenons à *Mactatio Abel* avec l'arrivée du serviteur de Caïn, appelé Pikeharnes ou Garcio. Alors que Caïn a besoin de son aide, Garcio est immédiatement roué de coups, tant la rage de Caïn est permanente et illimitée. Garcio proteste et Caïn le fait taire:

Cain
Peas, man! I did it bot to use my hand. Bot harke, boy, I have a counsell to the[e] to say:
I slogh my brother this same day. I pray the[e], good boy, and thou may, To ryn away with the
bayn. (393–397)

[Silence, toi, je ne l'ai fait (te battre) que pour utiliser ma main. / Mais écoute, mon gars, j'ai un service à de te demander: / J'ai tué mon frère aujourd'hui même. / Je t'en prie, bon garçon, si tu pouvais déguerpir avec le cadavre.]

Devant la stupeur réprobatrice de Garcio, Caïn modifie son discours: "Peasse, man, for Godys pain! / I saide it for a skaunce" (400–401) [Silence, toi, pour la peine de Dieu! / J'ai dit ça comme ça.] Le terme *skaunce* ou *ascaunce* «comme si» vient du latin *quam sic*, devenu le français *quanses* et *quainse(s)*. Son sens est proche des *quasi* de l'*Ordo Repraesentationis Adae*, employés pour renvoyer à la mimésis théâtrale: «percutiet Chaim, *quasi* ipsum Abel occideret», Caïn frappe, *comme s'il* tuait Abel. A la réaction de Garcio, dans

44 Sur cette question, voir Geary 1990.

Mactatio Abel, Caïn revient sur son aveu et prétend qu'il a fait semblant (comme si), qu'il a dit cela pour rien, pour rire, pour passer le temps, par jeu. Suit un dialogue destructeur entre Garcio et Caïn dont Helterman rend compte ainsi: "The consequences of the murder create the final madness for Cain⁴⁵." Puis, la malédiction divine finalement se manifeste comme un signe de protection⁴⁶. En même temps, "Garcio becomes the mocking voice of conscience and corrects all Cain's lies. Garcio's mocking 'protection' turns Cain's search for peace into a nightmare.⁴⁷" Et au terme de la pièce, Caïn part pour s'abolir dans l'oubli – où, sans doute, «L'œil était dans la tombe et regardait Caïn.⁴⁸» Mais aussi, le cadavre d'Abel reste comme un objet flottant non résolu, non enseveli, réémergeant comme un problème que l'effort de dissolution discursive de Caïn n'a pas réussi à entamer. On ne peut pas faire *comme si* un cadavre n'existait pas. *Mactatio Abel* me paraît mettre cela en relief. La violence de Caïn, associée aux efforts discursifs qu'il déploie pour faire *comme si* rien ne s'était passé, comme s'il n'y avait pas de cadavre, alors qu'il vient d'avouer son crime, rend plus perceptible encore cette présence du cadavre sur laquelle bute le vivant continuellement – le risque pour celui qui reste étant de devoir lui-même s'ensevelir, comme Caïn cherchant un trou dans lequel se terrer, absolument exilé par cette présence vidée d'elle-même.

3. Morphée dans *The Book of the Duchess*: de la mimésis au simulacre

La présence du cadavre et son impact sémiotique posent une question traitée par Geoffrey Chaucer à travers la figure de Morphée dans *The Book of the Duchess*. Chaucer a écrit *The Book of the Duchess* probablement pour John of Gaunt, fils du roi Edward III, à l'occasion du décès de sa femme, Blanche de Lancaster, tuée par la peste en septembre 1369. Il s'agit donc d'un poème élégiaque et courtois, bien différent d'une pièce de théâtre religieux, issue des clercs qui rédigeaient ces cycles de mystères dans le milieu populaire et urbain des guildes et de la Fête du Corpus Christi. Malgré cette différence, les deux textes soulèvent le même *problème*. De genres littéraires différents, ils se rejoignent par la manière qu'ils ont de donner une place considérable à cette chose anatomique, le corps de la personne morte, capable après le trépas d'avoir un impact radical sur le vivant.

45 Helterman 1981, 36.

46 Helterman 1981, 37.

47 Helterman 1981, 37.

48 Victor Hugo, *La Légende des siècles*, «La Conscience», 2002.

The Book of the Duchess ouvre sur le narrateur qui s'exclame: "I have grete wonder [...] / How that I lyve" (1–2) [Je suis stupéfait qu'il soit possible que je vive]; "And drede I have for to dye" (24) [Et j'ai peur de mourir]. Le narrateur, malade depuis huit ans, souffre de mélancolie («melancolye», 23) et ne dort plus. Tout lui indiffère:

For I have felynge in nothyng,
But as yt were a mased thyng,
Alway in poynt to falle adoun.
For sorwful ymagynacioun
Ys alway hooly in my mynde. (11–15)

[Car je ne ressens rien / je n'ai goût à rien, Mais comme une chose perdue dans un labyrinthe, Toujours (je suis) sur le point de sombrer. Car une imagination douloureuse occupe perpétuellement et complètement mon esprit.]

Cette insomnie mortifère va trouver un terme grâce à un livre, *Les Métamorphoses* d'Ovide, dans lequel le narrateur lit les épreuves de Ceyx et Alcyone et apprend qu'il existe un dieu du sommeil, Morphée. Promettant des offrandes sous forme d'édredons à la divinité, le narrateur s'endort et fait un rêve. Il y rencontre un Chevalier Noir également en souffrance. Au terme d'un long dialogue, alimenté par les questions et l'incompréhension du narrateur ici narrataire, le chevalier finit par déclarer au sujet de son aimée, White (948): "She ys ded" (1309) [Elle est morte]. Le narrateur alors s'éveille et se promet de versifier son rêve. La richesse de ce texte est considérable et la critique continue de l'explorer. Un aspect en particulier me paraît rester comme une pierre d'achoppement aux analyses de cette œuvre, et je me concentrerai sur lui exclusivement. Il s'agit de Morphée: pourquoi Chaucer a-t-il choisi de faire intervenir Morphée à travers un cadavre, alors que cette puissance est par définition capable de prendre toutes les formes imaginables?

Steven Davis écrit que "The vehicle of knowledge is a vision mediated by Morpheus, who in the course of the poem becomes an emblem of poetic imagination itself".⁴⁹ Mais pourquoi l'imagination a-t-elle besoin de se manifester par l'entremise d'un cadavre quand sa caractéristique principale est d'être matériellement et formellement autonome? Deborah Horowitz relève le fait que Morphée entre dans le cadavre de Ceyx:

Here, beyond the shared vocal expression of Morpheus and Seys ..., their intersubjection is physical and becomes corporeal, exhibiting the spatial permeability of the poem. The audience witnesses Morpheus's very penetration of substance, as the deific figure surreally diffuses into Sey's corpse and, as though controlling movements from inside a marionette, revitalizes the puppet before withdrawing and leaving it lifeless. Thankfully, the poem itself is not left lifeless, although it does have one other arguably lifeless feature: White.⁵⁰

49 Davis 2002, 397.

50 Horowitz 2005, 270.

De manière intéressante, Horowitz argue que Morphée dans le cadavre nous apprend quelque chose du poème lui-même dès lors qu'il est compris comme renvoyant à cet autre cadavre qu'est celui de White. La fonction narrative de Morphée, plutôt que de simuler le vivant comme chez Ovide, est de mettre en évidence la réalité incontournable de la perte, créant, nous le verrons, un contraste significatif entre mimésis et simulacre.

Une lecture de Morphée dans *The Book of the Duchess* bénéficie d'être mise en regard des textes dont Chaucer s'est inspiré, à savoir *Les Métamorphoses* d'Ovide et *Le Dit de la fonteinne amoureuse* de Guillaume de Machaut (1360). Dans l'œuvre de Machaut, le narrateur entend les plaintes d'un amant qui met tout son espoir dans l'intervention de Morphée auprès de sa dame – divinité dont il connaît l'existence grâce à la légende de Ceyx et Alcyone: «Aussi de fait / Elle verra les maus qu'elle me fait, / Se Morpheüs a droit me contrefait, / Et que je l'aim de loial cuer parfait» (xxxv, 786–789) [Aussi, réellement, / Elle verra les maux qu'elle me cause, / Si Morphée m'imite avec justesse, / Que je l'aime d'un vrai cœur loyal]⁵¹.

L'amant chez Machaut se place dans la posture d'un Ceyx promis à la mort, qui a besoin de Morphée pour communiquer son amour. Le texte met l'accent sur la capacité de mimétisme de Morphée. Morphée doit apparaître en songe à la dame et contrefaire l'amant comme s'il s'agissait de lui-même, de sorte que l'esprit de celle-ci reste imprégné de l'image de l'amant à son réveil et saisisse sa souffrance: «Se Morpheüs devant li se transporte / Cinc fois ou sis, et se bien li enorte / En ma fourme qui est a moitié morte» (xxxii, 715–717) [Si Morphée se transporte devant elle / Cinq ou six fois, et s'il l'exhorte bien, / Ayant revêtu ma forme qui est à moitié morte], alors j'ai bon espoir, s'exclame l'amant, que le cœur de ma dame ait pitié de mon sort. Elle saura ainsi à quel point elle est aimée (xxxii, 731), car «s'en son cuer tient secretement close / De Morpheüs la parole et enclose, / Et le matin / Au resveiller, l'en souveigne et la glose... je tien que mon fait se repose / En dras de lin (xxxiii, 756–762) [Si en son cœur elle tient secrètement enfermée / Et ensermée la parole de Morphée, / Et que le matin, / Au réveil, il lui en souvienne et qu'elle la glose... j'estime que mon affaire repose / Dans des draps de lin.] La vision onirique doit laisser la trace, d'une part, de la forme de l'amant (*ma fourme*) et, d'autre part, du discours de Morphée (*De Morpheüs la parole*) tel que celui-ci joue le rôle de l'amant.

L'optimisme de l'amant machauldien, convaincu de l'impact positif de Morphée sur les affects de sa dame, contraste avec le texte de Chaucer, où l'intervention de Morphée est suivie de ces vers: “With that hir eyen up

51 Machaut, *Le Dit de la fonteinne amoureuse*, édition et traduction de Jacqueline Cerquiglini-Toulet 1993 pour toutes les citations de ce texte.

she casteth, / And sawe noght. Alas! quod she for sorwe, / And deyed within the thridde morwe.” (212–214) [Après les paroles (de Morphée) elle (Alcyone) leva les yeux, / Et elle ne vit rien. «Hélas!» dit-elle de douleur, / Et elle mourut après trois jours]. L’apparition de Morphée dans le cadavre de Ceyx conduit Alcyone au trépas, sans que le texte ne laisse supposer une délivrance émotionnelle autorisée par la mimésis morphéenne, comme chez Machaut, ou que la reine et son époux soient métamorphosés en oiseaux vivants et unis, comme chez Ovide. La question est donc de comprendre le rôle de Morphée chez Chaucer. Car il en est un qui est sauvé: le narrateur. Il nous raconte la légende de Ceyx et Alcyone pour expliquer que, sans ce récit, il serait mort. Ne connaissant qu’un seul dieu, “For I ne knewe never god but oon” (237), sa mélancolie insomniaque aurait fini par avoir raison de lui.

Une comparaison avec la version d’Ovide suggère une distinction entre mimésis et simulacre – Morphée est mimésis chez Ovide et simulacre chez Chaucer. Attendant avec anxiété des nouvelles de son époux parti en mer, Alcyone supplie Junon, qui envoie sa messagère Iris dans l’antre du dieu du sommeil:

«Iri, meae» dixit «fidissima nuntia vocis,
Vise soporiferam Somni uelociter aulam
Exstinctique iube Ceycis imagine mittat
Somnia ad Alcyonen ueros narrantia casus.» (11. 585–588)⁵²

[Iris, dit-elle, fidèle messagère de mes commandements, rends-toi promptement à l’enceinte soporifique où réside le Sommeil et ordonne-lui d’envoyer à Alcyone un songe (*imagine mittat*) qui, sous les traits de Ceyx qu’elle a perdu, lui apprenne en toute sincérité le malheur dont il fut victime.]

L’*imago* du défunt doit s’accompagner du récit du naufrage, le somme «narrant les faits vrais». La reproduction mimétique par le récit et la vision onirique du corps de Ceyx vont servir à transmettre l’information ardemment souhaitée par la veuve. Les choix lexicaux d’Ovide associent la figure de Morphée à la question de la mimésis artistique. Selon Philip Hardie, “Morpheus is a master of mimesis. He is the illusionist actor, the perfect mimic.”⁵³ L’imitation est le propre du dieu du sommeil et des siens: «Hunc circa passim uarias imitantia formas / Somnia uana iacent totidem» (11. 613–614) [Autour de lui sont couchés ça et là, revêtus de formes diverses, les Songes chimériques]. Morphée, du grec *morphê* «forme», et les songes vides, vains, *somnia uana*, gisent, imitant des formes variées, *uarias imitantia formas*. Iris s’adresse ainsi au dieu du Sommeil:

52 Ovide, *Les Métamorphoses*, tome III, texte établi et traduit par Lafaye et Le Bonniec 1999. Même édition pour toutes les citations de ce texte.

53 Hardie 2002, 277.

«Somnia, quae ueras aequant imitamine formas,
Herculea Trachine iube sub imagine regis
Alcyonen adeant simulacraque naufraga fingant.» (11. 626–628)

[«Appelle les Songes qui savent le mieux imiter les formes véritables; ordonne-leur d'aller à Trachine, la ville d'Hercule; là, ils prendront la figure du roi, ils s'approcheront d'Alcyone et ils lui apparaîtront sous les traits du naufragé.»]

Les *simulacra* demandés par Iris sont des reproductions vraisemblables relevant de la mimésis, qui n'impliquent pas les caractéristiques du simulacre tel que Wolfgang Iser définit ce concept – je vais y venir. Pour remplir cette mission divine, Sommeil choisit parmi ses fils Morphée, le plus habile *artifex* et imitateur de la figure humaine: «artificem simulatoremque figurae / Morpheia» (11. 634–635). Le verbe *fingere* (11. 628) qui dénote l'action fabricante et artistique, associée dans la citation précédente au terme *simulacra*, fait penser que le Morphée ovidien renvoie à la représentation artistique mimétique. Par extension, ceci suggère un parallèle entre le simulateur divin et l'artiste littéraire, capable de provoquer des images mentales au moyen de représentations et de figures langagières. Pour Hardie, “The Cave of Sleep is the source of poetic fictions, and Morpheus is one of the great metapoetic figures for the writer in the *Metamorphoses*”⁵⁴.

Devant Alcyone, Morphée sous les traits de Ceyx s'écrie:

[...] Non haec tibi nuntiat auctor
Ambiguus, non ista uagis rumoribus audis;
Ipse ego fata tibi praesens mea naufragus edo. (11. 666–668)

[«Ce n'est pas un messenger douteux qui t'apporte la nouvelle; ce n'est pas par de vagues rumeurs que tu l'apprends; c'est moi qui suis venu ici après mon naufrage.»]

L'*auctor* du discours n'est pas un intermédiaire, c'est Ceyx lui-même, présent (*praesens*) devant Alcyone. Et son mimétisme kinésique termine de parfaire l'illusion de vraisemblance:

Adicit his uocem Morpheus, quam coniugis illa
Crederet esse sui; fletus quoque fundere ueros
Visus erat gestumque manus Ceycis habebat. (11. 671–673)

[Morphée avait dit ces mots d'une voix qu'Alcyone aurait prise pour celle de son époux; il avait semblé verser des pleurs véritables et sa main même avait les gestes de Ceyx.]

Or, cette présentification corporelle, kinésique et discursive du défunt met en danger Alcyone, qui devient absente à elle-même: «Nunc absens perii, iactor quoque fluctibus absens, / Et sine me me pontus habet» (11. 700–701) [Maintenant j'ai péri, quoique absente; je suis aussi, quoique absente, le jouet des flots, et la mer, où je ne suis pas, me tient en son pouvoir.] Vidée de sa propre présence à travers la disparition représentée de Ceyx dans laquelle elle se projette comme absente, Alcyone crie: «Nulla est Alcyone, nulla est;

54 Hardie 2002, 277.

ait occidit una / Cum Ceyce suo.» (11. 684–685) [«Alcyone n'existe plus, elle n'existe plus»; elle dit: «elle a été tuée avec son Ceyx.»⁵⁵]

Chaucer traite de la présence et de l'absence en relation au corps mort en réinvestissant autrement la figure de Morphée. Dans *The Book of the Duchess*, le dieu du Sommeil est Morphée lui-même, dont le fils unique se nomme Eclympasteyre. C'est Morphée qui est l'auteur salvateur non seulement du songe mais aussi du sommeil du narrateur. Puis Junon, par l'entremise d'Iris, le charge de se saisir du cadavre de Ceyx:

That he take up Seys body the kynge,
That lyeth ful pale and nothyng rody.
B[i]d hym crepe into the body
And doo hit goon to Alchione
The quene, ther she lyeth allone,
And shewe hir shortly, hit ys no nay,
How hit was dreynt thys other day.
And do the body speke ryght soo,
Ryght as hyt was woned to doo,
The whiles that hit was alyve. (142–151)⁵⁶

[Charge Morphée de se saisir du corps du roi Ceyx, / qui gît bien pâle et fort peu rose. / Demande-lui de ramper (*creep*) dans le corps / Et fais-le aller vers Alcyone / La reine, là où elle gît toute seule, / Et qu'il lui montre bientôt, qu'il en soit fait ainsi, / Comment il fut noyé l'autre jour. / (Qu'il se comporte) exactement comme (Ceyx) avait l'habitude de le faire / Tandis qu'il était en vie.]

Et Morphée d'obéir: “Tooke up the dreynt body sone / And bare hyt forth to Alchione...” (195–196) [Il prit bien vite le corps noyé / Et l'emporta vers Alcyone] après s'être glissé à l'intérieur du cadavre.

Ainsi, Chaucer met en scène, à travers un narrateur menacé de mort par mélancolie, la lecture d'un texte qui concerne la mimésis et la mort, à savoir la légende de Ceyx et Alcyone dans les *Métamorphoses*. Or, dans le rapport qu'il offre du récit ovidien, il apporte une modification importante sur le point de la mimésis. Car Ceyx n'est pas une vision onirique ou une représentation, mais une présence qui n'en est pas une. La voix qui émerge du cadavre n'est pas celle de Ceyx mais sa contrefaçon par la figure surnaturelle de Morphée. Le déplacement inhérent à l'acte de la représentation est déplacé d'un cran supplémentaire en une présentation paradoxale, doublement évasive de ce que cette présence a pour impact sémiotique exclusif l'absence. Au lieu d'un effet de vraisemblance, le cadavre de Ceyx manipulé de l'intérieur par Morphée déclare sa propre fictionalité et le fait que le cadavre réel de Ceyx bouge et parle *comme si* Ceyx était vivant et présent.

La version d'Ovide thématise la mimésis artistique et la puissance imitative de l'*artifex*. La version de Chaucer problématise l'illusion représentative

55 Je modifie la traduction de Lafaye et Le Bonniec.

56 Chaucer, *The Book of the Duchess*, édité par Benson 1987. Même référence pour toutes les citations de ce texte.

en la remplaçant par la présentification de l'absence. Le réel alors n'est pas simulé par une vraisemblance capable de tromper des oiseaux venant picorer les raisins peints de Zeuxis. Au contraire, le texte met en scène un processus mimétique qui donne une forme, celle d'un cadavre, à l'inaccessibilité de la présence. Hardie au sujet du Morphée d'Ovide écrit: "In that he works as a visual image, he can also be thought of as a personification of the power of the painter or sculptor to create works that persuade the viewer of their reality, here with the added illusion of motion"⁵⁷. Le Morphée de Chaucer, au lieu de promouvoir la vraisemblance, l'interdit.

Iser définit le simulacre ainsi: "The simulacrum is a product of sophisticated invention that reveals the artificiality of endowing a phantasmic (*sic*) figuration with form"⁵⁸. La représentation dans le texte chaucérien montre l'imaginaire incarné dans un personnage polymorphe, Morphée, dont la performance au moyen d'un vrai cadavre consiste à montrer ce qui n'a pas de forme, l'absence. Le simulacre, selon Iser, porte toujours l'inscription du fait que ce qu'il forme est informable ("the simulacrum always bears the inscription that what it is forming is unformable"⁵⁹). "This 'present absence' is brought about by aesthetic semblance, which on the one hand produces the illusory presence of what is not, and on the other hand clearly remains transparent as what it is, so that the nonbeing cannot become being"⁶⁰.

Ainsi, le simulacre, plutôt qu'une copie mimétique du réel, bloque l'illusion représentationnelle. "And do the body speke ryght soo" (149) [«Et fais parler le corps ainsi»]: quand le cadavre parle, l'absence est rendue présente, ce qui tue Alcyone mais sauve le narrateur. Ce dernier, enfin endormi, rêve de la présence du Chevalier Noir capable, au terme de leur échange, de dire l'absence de Blanche⁶¹. Après quoi, le narrateur s'éveille pour écrire le texte que nous venons de lire. Son imaginaire, initialement morbide et figé par la mélancolie en une chute permanente, a laissé place à un imaginaire où l'absence a pris une forme dicible à travers le geste littéraire. La forme du

57 Hardie 2002, 277.

58 Iser 1993, 300–301.

59 Iser 1993, 302. Iser ajoute: "A presence of something that, if it came to *real* presence, would no longer be the presence of the absent. Therefore semblance must always bear the inscription of being inauthentic, because what it mirrors forth can gain presence only as something absent if semblance reveals itself as transparent illusion." (292).

60 Iser 1993, 292.

61 Sur le rapport entre le narrateur et le Chevalier Noir, voir Fradenburg 1999, par ex.: "[I]t matters little whether the Man in Black is John of Gaunt or the melancholic aspect of the narrator's psyche, or both. What counts is that they are enough alike to perform for each other the role of the other through whom one can recognize oneself." (575) Et: "The Man in Black, who is always dying yet not dead, has more sorrow than Sisyphus, who lies in hell. The narrator will meet the challenge of assuaging that Sisyphian sorrow which is beyond the healing (Galen) and machining (Daedalus) arts alike." (577–578).

simulacre, alors même qu'elle désigne son inanité, son inauthenticité, rend possible une lisibilité de la disparition et de la perte radicale, la pire, celle de l'être aimé. L'absence formulée, rendue dicible et lisible grâce au simulacre en littérature, permet de survivre au deuil et à la présence du cadavre, de l'autre devenu absence.

Après la première mort, Dieu, pourtant omniscient, demande à Caïn où est son frère, mettant ainsi en dialogue et en sens le cri assourdissant du cadavre, et permettant alors à celui qui reste de survivre.

Pour conclure, je reviens sur cette idée proposée en entrée que la *relation* au cadavre ne va jamais de soi, quelle qu'en soit son utilité scientifique, quelle que soit la période historique concernée, et quels que soient les moyens culturels, religieux, idéologiques et épistémologiques déployés pour maîtriser cette difficulté et canaliser la présence du cadavre. *Mactatio Abel* et *The Book of the Duchess* renvoient à cette difficulté, et le font d'une manière particulièrement intéressante car il ne s'agit ni d'un discours consolateur, ni d'un chiffon posé sur les yeux du cadavre disséqué dans l'espoir de rendre le corps accessible à travers les entrailles d'un mort. Bien plutôt, ces deux textes littéraires déclarent la difficulté causée par cette transformation de la personne en cadavre, soit cette réification si périlleuse qu'elle nécessite un dispositif émotionnel et social particulièrement fort pour empêcher la perte de celui qui reste en vie. Chaque dispositif paraît aléatoire, faisant penser qu'il peut s'inscrire dans les plus grandes variations culturelles possibles. Mais reste que l'impact du cadavre serait néanmoins toujours à sémiotiser au moyen d'une mise en narration (verbale ou non verbale), dont le simulacre à la fois cohérent et explicitement inauthentique devrait pouvoir permettre au vivant de rendre la disparition formulable, afin d'y survivre.

Bibliographie

- Ariès, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours* (Paris 1975)
Barker, Francis, *The Tremulous Private Body: Essays on Subjection* (Londres/New York 1984)
Bazin-Tacchella, Sylvie, «Ouvrir les corps: Théorie et pratique dans la *Chirurgia magna* de Guy de Chauliac (1363)», in: Franck Collard et Evelyne Samama (éds), *Le Corps à l'épreuve: Poisons, remèdes et chirurgie. Aspects des pratiques médicales dans l'Antiquité et au Moyen Âge* (Langres 2002) 123–145
Beadle, Richard/Alan J. Fletcher (éds), *Medieval English Theatre* (Cambridge [1994] 2008)
Bevington, David, *Medieval Drama* (Boston 1975)
Biblia Sacra, Iuxta Vulgatam Versionem (Stuttgart 1969); *Traduction Œcuménique de la Bible* (TOB), (Alliance Biblique Universelle – Le Cerf [1988] 1996)
Bleeker, Maaïke, «Martin, Massumi, and the Matrix», in: Maaïke Bleeker (éd.), *Anatomy Live: Performance and the Operating Theatre* (Amsterdam 2008) 151–164

- Brunne, Robert of, *Handlyng Synne*, A.D. 1303, édité par Frederick J. Furnivall (Londres 1901)
- Chaucer, Geoffrey, *The Book of the Duchess*, in: Larry D. Benson (éd.), *The Riverside Chaucer*, 3^e édition (Oxford 1987)
- Davidson, Clifford, *History, Religion, and Violence: Cultural Contexts for Medieval and Renaissance English Drama* (Aldershot/ Burlington 2002)
- Davis, Steven, «Guillaume de Machaut, Chaucer's *Book of the Duchess*, and the Chaucer Tradition», *The Chaucer Review* 36 (2002) 391–405
- Depraz, Natalie, «Postface: La traduction de *Leib*, une *crux phaenomenologica*», in: Natalie Depraz (éd.), Edmund Husserl, *Sur L'Intersubjectivité I*, traduction, introduction, postface et index (Paris 2001) 385–399
- Diller, Hans-Jürgen, *The Middle English Mystery Play: A Study in Dramatic Speech and Form* (Cambridge 1992, éd. originale en allemand 1973)
- Fradenburg, Louise O., «My Worlde's Bliss': Chaucer's Tragedy of Fortune», *The South Atlantic Quarterly* 98 (1999) 259–279
- Gardner, John, *The Construction of the Wakefield Cycle* (Carbondale/Edwardsville 1974)
- Geary, Patrick J., *Furta Sacra: Thefts of Relics in the Central Middle Ages* (Princeton [1978] 1990)
- Hardie, Philip R., *Ovid's Poetics of Illusion* (Cambridge 2002)
- Heckscher, William S., *Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp: An Iconological Study* (New York 1958)
- Helterman, Jeffrey, *Symbolic Action in the Plays of the Wakefield Master* (Athens GA 1981)
- Horowitz, Deborah, «An Aesthetic of Permeability: Three Transcapes of the *Book of the Duchess*», *The Chaucer Review* 39 (2005) 259–279
- Hugo, Victor, «La Conscience» dans *La Légende des siècles*, in: Jacques Seebacher (éd.), *Œuvres complètes* (Paris 2002)
- Ingham, Karen, «The Anatomy Lesson of Professor Moxham», in: Maaïke Bleeker (éd.), *Anatomy Live: Performance and the Operating Theatre* (Amsterdam, 2008) 75–91
- Iser, Wolfgang, *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology* (Baltimore/Londres 1993)
- James, Mervyn, «Ritual, Drama and Social Body in the Late Medieval English Town», *Past and Present* 98 (1983) 3–29
- Kuppers, Petra, «Visions of Anatomy: Exhibitions and Dense Bodies», *Differences* 15 (2004) 123–156
- Little, Lester K., «Anger in Monastic Curses», in: Barbara H. Rosenwein (éd.), *Anger's Past: The Social Uses of an Emotion in the Middle Ages* (Ithaca/Londres 1998) 9–35
- Machaut, Guillaume de, *Le Dit de la fonteinne amoureuse*, édité par Jacqueline Cerquiglini-Toulet (Paris 1993).
- Mannynge, Robert, *Handling Sin*, in: Charles W. Dunn et Edward T. Byrnes (éds), *Middle English Literature* (New York/Londres 1990)
- Massumi, Brian, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* (Durham/Londres 2002)
- Maxwell, Ian, «Who Were You?': The Visible and the Visceral», dans: Maaïke Bleeker (éd.), *Anatomy Live: Performance and the Operating Theatre* (Amsterdam 2008) 49–66
- Mellinkoff, Ruth, *The Mark of Cain* (Berkeley/Los Angeles/Londres 1981)
- Meredith, Peter, «The Towneley pageants», in: Richard Beadle/Alan J. Fletcher (éds), *Medieval English Theatre* (Cambridge [1994] 2008) 152–182
- Ovide, *Les Métamorphoses*, tome III, édité par Georges Lafaye/H. Le Bonniec (Paris 1999)
- Rubin, Miri, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture* (Cambridge 1991)
- Sawday, Jonathan, *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture* (Londres/New York 1995)
- Schupbach, William, *The Paradox of Rembrandt's Anatomy of Dr. Tulp' (Medical History, Supplement No 2)* (Londres 1982)
- Speiser, E.A., *Genesis*, in: The Anchor Bible (Garden City [1964] 1979) xxvi–xxix
- Van Delft, Louis, *Littérature et anthropologie: Nature humaine et caractère à l'âge classique* (Paris 1993)
- Van Delft, Louis, «Du médical au littéraire: la fortune du modèle anatomique», in: Ilana Zinguer/Isabelle Martin (éds), *Théâtre de l'anatomie et corps en spectacle: Fondements d'une science de la Renaissance* (Berne 2006) 17–48