



HAL
open science

Une voix de Rutebeuf?

Léa Martin

► **To cite this version:**

| Léa Martin. Une voix de Rutebeuf?. Littératures. 2012. dumas-00744403

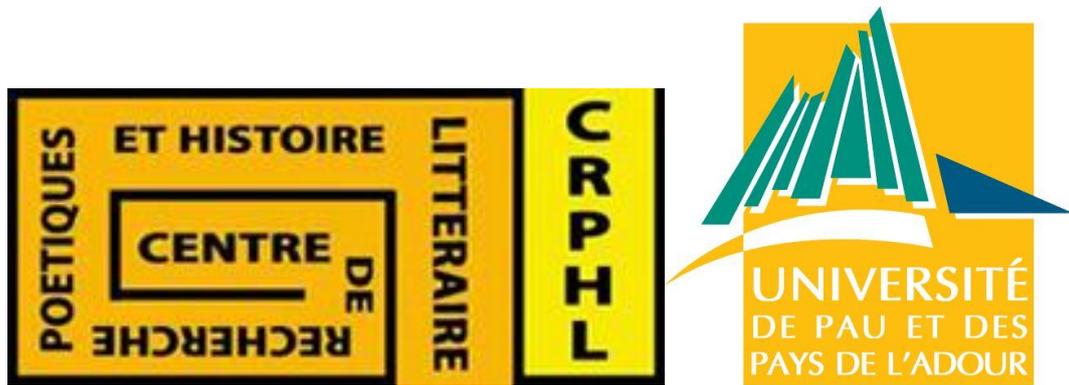
HAL Id: dumas-00744403

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00744403>

Submitted on 23 Oct 2012

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

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



Léa MARTIN

Une voix de Rutebeuf ?

Mémoire de Master 1 «Master Arts, Lettres, Langues»

Mention : Lettres et Civilisations

Spécialité : Poétiques et Histoire de la littérature et des arts

Parcours : Poétiques et Histoire littéraire

Sous la direction de Mme Valérie FASSEUR

Année universitaire 2011-2012

Sommaire

INTRODUCTION : OYEZ RUTEBEUF	4
PARTIE 1 – LE PERSONNAGE JE	12
1.1 – <i>JE ET VOUS</i>	15
1.1.1. Une voix qui affirme son humilité.....	16
1.1.1.1. <i>Je et nous</i>	17
1.1.1.2. Un poète fièrement engagé.....	19
1.1.1.3. Eternel retour sur la condition du poète : un ouvrier qui ne travaille pas – un charlatan ?	22
1.1.1.4. « Rutebeuf qui rudement œuvre ».....	24
1.1.2. <i>Vous</i> , un complice ignorant	28
1.1.2.1. Une grande conscience de l’auditoire	28
1.1.2.2. Un auditeur à instruire	30
1.1.2.3. Un complice et un témoin.....	34
1.1.2.4. L’inversion des rôles entre <i>je</i> et <i>vous</i>	36
1.2 – LES MODES DE PAROLE DU <i>JE</i>	39
1.2.1. Des proverbes populaires en miroir des formules édifiantes	40
1.2.1.1. Le style proverbial	41
1.2.1.2. Une Bible poétique et satirique.....	44
1.2.1.3. La voix de l’universalité : un « passeur » du profane au sacré.....	48
1.2.2. Une voix poétique individuelle, une voix humaine collective	50
1.2.2.1. La <i>matire</i> de Rutebeuf	51
1.2.2.2. La voix du poète et la voix de l’homme.....	52
1.2.3. Le <i>dire</i> du poète et le <i>dire</i> de ses ennemis : semblables mais opposés	56
1.2.3.1. Le langage de Faux Semblant	57
1.2.3.2. Autrui : une mauvaise utilisation du langage	62
1.2.3.3. Le langage du poète.....	66
PARTIE 2 – JEUX DE VERITE.....	70
2.1 – LES MASQUES HYPOCRITES CACHENT, LES MASQUES POETIQUES MONTRENT.....	73
2.1.1. Les masques hypocrites	74

2.1.2. Renards et oiseaux : confrontation des masques hypocrites et poétiques	78
2.1.3. Le tissage de la création poétique.....	80
2.1.4. Les personnages mis a nu	83
2.2 – UN « THEATRE » FONDE SUR LE MONOLOGUE	86
2.2.1. La voix du jongleur, toujours sous-jacente	88
2.2.2. Dédoublings et changements de point de vue illusoires : une identité poétique psychomachique	92
2.2.3. La question du <i>Miracle de Théophile</i>	94
2.3 – LE <i>VOIR</i> (VUE ET VERITE) DU POETE ET SA CECITE	99
2.3.1. Un poète témoin face à un auditoire aveuglé.....	100
2.3.2. La cécité visionnaire du poète.....	103
2.3.3. Une vérité avant tout révélée par le langage	106
2.4 – LA VOIX EST VOIE.....	112
2.4.1. Le jeu du salut	114
2.4.2. La voix de la mort.....	117
2.4.3. La Voie d’Humilité ou de Paradis	120
2.4.4. La voix de Dieu.....	124
CONCLUSION : L’ŒUVRE DE CHARITE DE RUTEBEUF	128
BIBLIOGRAPHIE.....	133
TABLE DES ANNEXES	149

INTRODUCTION : Oyez Rutebeuf

« Rutebués dit qui riens ne soile »

Rutebeuf, *La Complainte d'Outremer*, v.99¹

Une voix qui parle, qui *nous* parle même, par delà les siècles : son existence se ressent de manière inexplicable, d'autant plus évidente à la lecture chronologique des pièces, telle qu'elle est proposée par Michel Zink². L'œuvre de Rutebeuf est pourtant multiforme, déployant ses vers des fabliaux les plus grossiers, tels le *Pet au vilain*, un apologue scatologique narré sans état d'âme, aux vies de saints les plus édifiantes, à l'image de la *Vie de sainte Elysabel*, modèle hagiographique de l'Occident médiéval. Il écrit des pièces que les copistes qualifient de « chansons » et qui devaient donc, contrairement à la majorité de ses textes, être chantées (*Chanson des Ordres*, *Chanson de Pouille*), mais aussi des pièces plus « théâtrales » (le *Dit de l'Herberie*, le *Miracle de Théophile*) ; un certain nombre de *dits* satiriques, tantôt allégoriques, par exemple la *Leçon d'Hypocrisie et d'Humilité*, tantôt explicitement ironiques comme les *Ordres de Paris* ou le *Dit du mensonge*, construit par antiphrase ; ou encore des complaintes lyriques, pour de valeureux défunts ou... pour lui-même ! Ainsi, le poète prête sa voix à Sainte Eglise comme à la figure du marchand ambulant, changeant de masque au gré de ses envies et des causes qu'il défend, suivant qu'il est riche ou pauvre en mécènes. Il est tantôt joyeux, tantôt pathétique, tantôt moqueur, tantôt gémissant. Pour un peu, nous pourrions en faire un Protée du langage, à l'image de la comparaison initiée par Faux Semblant, le personnage de Jean de Meun³, héritier des avatars d'Hypocrisie chez Rutebeuf : il est ainsi le premier à multiplier les masques pour dénoncer ceux que portent les hypocrites dont il fait la satire !

¹ *Rutebeuf, œuvres complètes*, éd. Michel Zink, Paris, Le Livre de Poche, 1989-1990, coll. « Lettres gothiques », p.846. Toutes les citations de l'œuvre de Rutebeuf seront extraites de cette édition, sauf précision contraire.

² *Op. cit.*

³ « Le discours de Faux Semblant », v. 11185-11188 : « Car *Protheus* qui se soloit / Muer en quanque il voloit, / Ne sot onc tant barat ne guile / Com je faz. » (v. 11185-11188), Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, éd. Armand Strubel, Paris, Le Livre de Poche, 1992, coll. « Lettres Gothiques ».

Malgré tout, nous discernons bien une certaine unité - ce que nous avons appelé une *voix* - notamment dans une forme d'engagement constant, dédié à une cause sociale comme dans *Les Plaies du Monde*, ou en faveur de la vraie foi (*De sainte Eglise*, la *Voie d'Humilité*, la *Complainte d'Outremer*, la *Voie de Tunis*,...), porté par une rhétorique aux accents singuliers. Nous décelons une certaine originalité : elle frappe l'oreille du lecteur moderne, à l'écoute de la retranscription des dires – des *dits* - du jongleur. Ses textes seraient porteurs d'un fond presque prophétique, toujours à l'image de Protée, qu'il faudrait dégager de cet ensemble mouvant ; d'un « sérieux » aux accents universels, dissimulé sous le jeu ou la misère du poète. Cependant, les contradictions demeurent et semblent parfois irréductibles.

Un mariage paradoxal de l'unité et de la diversité ? C'est ce qui est frappant chez Rutebeuf. Comment expliquer ces écarts de tons entre les œuvres, parfois à l'intérieur des pièces elles-mêmes ? Les vers plaintifs et lyriques de la *Complainte de Guillaume de Saint-Amour* succèdent aux proverbes populaires, à l'ironie joyeuse, mais souvent grinçante quand elle parle des Ordres mendiants. Pourtant, comment évoquer le lyrisme de Rutebeuf alors qu'il ne parle jamais d'amour et caricature à l'extrême son mariage, à mille lieux de la poésie courtoise ? Et comment envisager la vérité de sa parole, telle qu'il la revendique dans tous ses textes, quand il prend parti de manière particulièrement radicale dans une querelle idéologique, au point de s'en repentir (*Complainte* et *Repentance Rutebeuf*), et qu'il change de voix, de personnage, et de registre d'un texte à l'autre ? Charlot le juif est l'un de ses avatars, au même titre que le marchand du *Dit de l'Herberie*, le miséreux des *Griesches*, le songeur de la *Voie d'Humilité*. Il utilise pour justifier ses arguments de simples proverbes, répétant les mêmes formules, comme pour s'en persuader lui-même, en même temps que son auditoire.

De là à considérer que Rutebeuf était en fait plusieurs personnes, comme l'envisage Germaine Lafeuille⁴, il n'y a qu'un pas ; or cette question est à redéfinir en gardant à l'esprit que ses textes sont écrits pour être dits. Rutebeuf incarne la mutation du langage poétique, à travers ce « genre » justement informé qu'est le *dit*, mais qui sert l'affirmation du moi et son effet sur les autres et sur le monde : c'est cet effet des vers du poète sur ce

⁴ LAFEUILLE, Germaine, *Rutebeuf : un tableau synoptique de la vie et des œuvres de Rutebeuf et des principaux événements contemporains, une suite iconographique, une étude sur Rutebeuf, un choix de textes sur Rutebeuf, une bibliographie*, Paris, Seghers, 1966.

qui lui est extérieur qui serait le point de départ d'une vision globale de l'œuvre. Mais qui est ce moi du poète par rapport à l'auteur Rutebeuf ? Il existe une distance irréductible entre *je* et l'auteur. La complexité de ce rapport est à interroger à l'échelle du XIII^e siècle, lieu de l'émergence de la « subjectivité littéraire »⁵, c'est-à-dire d'un *je* porteur de l'identité littéraire du poète lorsqu'il s'exprime. Cependant, il peut paraître délicat de connaître l'identité de la voix du poète quand on ne peut avoir aucune information sur l'homme. Comment donner une identité à la voix poétique, même indépendamment de la personne de l'auteur, alors qu'elle semble indéfiniment fuir, par le jeu de sa parole, la possibilité d'avoir une unité ?

L'étape biographique, par laquelle commence la majorité des lecteurs d'aujourd'hui, est d'ores et déjà réduite à néant ; nous pouvons donc faire le point sur ce que nous ne savons pas de Rutebeuf :

Il n'existe au demeurant pas la moindre trace de son existence en dehors des poèmes qui lui sont attribués et qu'il s'attribue. Aucun document d'archives ne le mentionne, aucun auteur de son temps ne le cite ni ne le nomme. [...] Rutebeuf n'est rien d'autre pour nous qu'un nom. De ce nom il nous faut bien partir puisqu'il donne à l'œuvre son unité supposée.⁶

Nous sommes donc obligés de nous en référer directement aux œuvres, dans lesquelles nous croyons déceler, de temps à autre, une forme de confiance et d'épanchement, menant tout droit à la thèse de Gustave Cohen qui voit en Rutebeuf « l'ancêtre des poètes maudits »⁷, tel Rimbaud ! Curieux saut symbolique et chronologique que de transformer en avatar du poète « voyant » du XIX^e siècle celui qui se dit borgne. Si la cécité peut éventuellement être synonyme de clairvoyance, comme l'explique Jean Dufournet⁸, il s'agit de clairvoyance spirituelle, intimement tournée vers la foi, ce qui n'est pas le cas chez les poètes maudits. De plus, le manque d'informations sur le poète en tant que personne ne nous permet pas vraiment de juger de cet aspect, la figure du miséreux qui apparaît dans certaines de ses pièces pouvant toujours être considérée comme « dramatisée », jetant le soupçon sur toute forme d'hypothèse de ce type : nous avons déjà remarqué à quel point le poète est capable de passer de masque en masque. La figure du miséreux peut être l'un de ces masques.

⁵ ZINK, Michel, *La subjectivité littéraire*, Paris, PUF, 1985, p. 10-12, p. 48, p. 62.

⁶ « Introduction », *Rutebeuf, œuvres complètes*, éd. Michel Zink, Paris, Le Livre de Poche, 1989-1990, coll. « Lettres gothiques », p.5-6.

⁷ COHEN, Gustave, « Rutebeuf, l'ancêtre des poètes maudits », *Etudes classiques*, 31, 1953, p.1-18, p. 7.

⁸ DUFOURNET, Jean, « La cécité de Rutebeuf », *Figures littéraires de la cécité du Moyen Âge au XXe siècle*, Bruxelles, Ligue Braille, 12-13, 1996, p. 151-152, p. 152.

La part d'informations objectives qu'il est possible d'extraire de l'œuvre de Rutebeuf renvoie aux événements contemporains dans lesquels le poète s'est explicitement impliqué. Tout d'abord, la querelle universitaire des années 1250, où il défend ardemment le parti séculier, ce qui ne semble pas étonnant de la part d'un clerc séculier, probablement récemment encore *escolier* de grammaire, désireux de défendre sa propre corporation : bien qu'il entre en lice assez tardivement, vers février 1255, il prend la parole dans l'agitation d'une période aiguë de la crise, et se fait l'écho de la parole du principal leader séculier, Guillaume de Saint-Amour, qui fut probablement son maître.⁹ Les Maîtres séculiers, conservateurs, défendent un ordre ancien, basé sur la pratique de l'exégèse pour interpréter les subtilités de la Bible, pratique qui nécessite des études poussées à l'Université, selon le cursus du *trivium* et du *quadrivium*, et l'acquisition du statut de Maître ès Arts. A l'inverse, le mouvement de la pensée dominicaine est très « scientifique », revient à l'exégèse littérale, fournit des textes sûrs et des traductions méthodiques.¹⁰ La polémique qui se développe autour de l'émergence des Ordres mendiants est donc une lutte en sermons. Les Mendicants, en plein essor et soutenus par le pape, menacent grandement la prospérité de l'Université et de ses idées, en prônant une interprétation beaucoup plus littérale et accessible à tous de l'Écriture, une vie de pure mendicité, et en proposant un enseignement gratuit – contrairement aux séculiers - et cependant de qualité. Ils se lancent à la conquête des chaires universitaires : l'Université est donc le point fixe d'une querelle idéologique, autour de deux mentalités qui s'opposaient déjà avant le réel début des hostilités. Tous les éléments du conflit, latent dans toute la Chrétienté, se lient en un seul point majeur de discorde.¹¹ Dans cette querelle, Rutebeuf devient un acteur de la propagande séculière, et on ne peut nier la sincère passion qui anime sa satire. Sa poésie met à la portée du public la figure et les idées de Guillaume, qu'il sort du « mouvement dialectique infernal »¹² de la discorde par sa voix poétique. Son principal angle d'attaque contre les Frères, c'est leur hypocrisie foncière.¹³ Rutebeuf poursuit son combat longtemps, même après l'exil de Guillaume de Saint-Amour et l'échec du parti séculier, à travers le *Dit des Jacobins*, les *Ordres de Paris*. C'est probablement privé de mécènes qu'il se voit obligé de ravalier quelque peu sa satire, sans

⁹ DUFEIL, Michel-Marie, *Guillaume de Saint-Amour et la polémique universitaire parisienne : 1250-1259*, Paris, A. et J. Picard, 1972.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 28.

¹¹ *Op. cit.*, p. 83.

¹² *Op. cit.*, p. 296-297.

¹³ *Ibid.*

pour autant renier ses idées. Il reprend alors du service pour une cause qui lui est aussi chère, et qui contredit moins l'opinion royale.

Il s'agit de l'appel à la croisade, lié à ce qui apparaît comme une foi profonde chez le poète. En effet, à partir de 1260, les Tatars menacent les possessions latines d'Orient, et Constantinople est reprise aux mains des latins. Rutebeuf encourage à la croisade, même à celle de Sicile, bien qu'il s'agisse plutôt d'une entreprise politique.¹⁴ Il chante avec beaucoup de cœur les louanges des croisés morts pour la ville sainte, comme Eudes de Nevers, le Roi de Navarre ou la Comte de Poitiers – qui fut aussi l'un de ses protecteurs. Cependant, son dernier texte d'attribution certaine, la *Nouvelle complainte d'Outremer*, restera sans réponse de la part des croisés. Ainsi, son œuvre engagée et son œuvre de polémiste lui confèrent-elles une identité chronologique, qu'il est possible de détailler par le biais de l'Histoire, comme le fait Michel-Marie Dufeil¹⁵ : celui-ci nous donne un fond de connaissances objectives, liées aux événements marquants du temps du poète, qui peuvent donc mener à une analyse littéraire de Rutebeuf comme poète dit « satirique », une veine que vont suivre des clercs comme Jean de Meun ou Baudouin de Condé. Mais cet aspect de l'œuvre de Rutebeuf est loin d'être une constante, et *Charlot le juif qui chia dans la peau du lièvre* aurait été écrit peu de temps avant trois pièces pieuses dédiées à la Vierge, qui précèdent une nouvelle exhortation à la croisade en Pouille. C'est donc toujours l'hétérogénéité qui domine dans l'écriture de ce poète.

La vision de l'œuvre de Rutebeuf comme « poésie engagée » a déjà largement été exploitée par Arié Serper et son analyse scrupuleuse de la manière satirique du poète¹⁶. Cependant, sa conclusion montre que cette étude n'est pas totalement satisfaisante et laisse dans l'ombre beaucoup d'éléments au sujet de la personnalité réelle de cette voix satirique si engagée. Au fond, une telle analyse masque l'identité totale du poète, ne privilégiant qu'un seul aspect, reposant sur les idées finalement peu innovantes de certains de ses textes.

¹⁴ « Introduction », *Rutebeuf, œuvres complètes*, éd. Michel Zink, Paris, Le Livre de Poche, 1989-1990, coll. « Lettres gothiques », p. 15-16.

¹⁵ DUFEIL, Michel-Marie, *Guillaume de Saint-Amour et la polémique universitaire parisienne 1250-1259*, Paris, A. et J. Picard, 1972.

¹⁶ SERPER, Arié, *Rutebeuf poète satirique*, Paris, Klincksieck, 1969.

Mais l'originalité de Rutebeuf en tant que poète satirique se trouve ailleurs. Elle est, tout d'abord, dans la recherche de moyens d'expression, dans la création d'un style de satire qui lui est propre.¹⁷

L'œuvre de Rutebeuf est donc inspirée d'un courant religieux, moral et satirique, cependant, cette constatation n'est plus une fin en soi. N'appauvrit-elle pas grandement notre vision du poète en privilégiant l'analyse de ses arguments satiriques, notamment la thèse de l'hypocrisie, qui est traditionnellement le vice des religieux, et en laissant de côté la voix qui exprime ces idées, les justifie, les met en scène à travers de multiples personnages réels, légendaires ou allégoriques, ou encore issus du *Roman de Renart*, et s'oppose à ce vice d'hypocrisie de manière radicale ? Bien sur, un questionnement sur cette voix est incertain, soumis aux contradictions nombreuses, voire irréductibles, que nous avons évoquées. Pourtant, il s'agit bien du point de départ de la réflexion de Michel Zink¹⁸, qui va guider la nôtre. Face aux impasses rencontrées par les critiques qui ont cherché trop ardemment la voix du poète dans le fond de ses vers, faisant de lui un prototype du « poète personnel », l'alternative du style, ébauchée par Arié Serper, est peut-être la bonne pour ne pas se tromper de voie. Michel Zink achève son introduction sur de telles considérations :

La poésie de Rutebeuf porte. Elle porte [...] par une sorte de recherche de la fascination par la facilité qui en fait une poésie du flot et du flux : le rythme à la fois satisfaisant et dégingandé du tercet coué, avec la surprise attendue du vers bref qui le termine mais ne le clôt pas, puisqu'il reste sur le suspens d'une rime isolée dans l'attente des octosyllabes du tercet suivant, qui eux-mêmes ont besoin de la chute désinvolte, chantante et lasse du vers de quatre pieds, qui à son tour..., les tercets se poussant et s'épaulant ainsi l'un l'autre comme des vagues, sans pouvoir s'arrêter sinon au prix d'une menue violence métrique. L'enchaînement des calembours, des homophonies, des paronomases qui soutiennent parfois à eux seuls la progression du poème pendant de longues suites de vers. Le ton entendu ou désabusé, le bon sens faussement innocent, l'affectation de simplicité des proverbes familiers inlassablement repris et retaillés à la mesure du mètre, l'exploitation avec une paresse un peu ostentatoire d'un stock de formules, d'images, de vers, de couplets entiers parfois répétés d'un poème à l'autre au hasard des contextes. L'impression qu'une suite de brèves sentences s'enchaîne en un long bavardage. Tout Rutebeuf est dans cette concision nerveuse et nonchalante avec laquelle il joue sur les mots.¹⁹

Rutebeuf est un poète de la langue : le langage est sa matière, sa nourriture, son arme ; il est aussi la seule trace que nous ayons de lui. Ainsi, ce n'est pas tant son identité de personne, d'auteur, qui nous intrigue, puisque nous ne pouvons la connaître, mais son identité poétique, que nous qualifierons globalement de « voix » : elle pose réellement une

¹⁷ , « Conclusion », SERPER, Arié, *Rutebeuf poète satirique*, Paris, Klincksieck, 1969, p.154.

¹⁸ « Introduction », *Rutebeuf, œuvres complètes*, éd. Michel Zink, Paris, Le Livre de Poche, 1989-1990, coll. « Lettres gothiques », p. 5-6.

¹⁹ *Op. cit.*, p.33-34.

question sur le langage et son utilisation poétique, comme manifestation directe de cette voix. Nous sommes bien évidemment tentés d'aller plus loin et, nous questionnant sur une possible voix de Rutebeuf, de le qualifier de « poète ». Nous allons d'ailleurs céder à cette tentation, faute de trouver un terme plus adapté : en effet, nous ne pouvons pas placer ce *rimeur* dans la lignée des *trouveurs*, tels troubadours ou trouvères. Son inspiration, religieuse, morale, satirique et pour le moins anti-courtoise, ainsi que la difficulté que nous éprouvons à mettre l'oreille sur l'unicité de sa voix, s'en éloignent. La voix d'un *trouveur* est, au contraire, marquée par une unité qui se transmet entre les générations. Pourtant, faire de Rutebeuf un « poète » est totalement anachronique : le terme n'apparaît qu'avec Dante, or, les Italiens sont en avance sur leur temps. C'est donc en admettant son anachronisme que nous allons choisir d'utiliser le terme de « poète », en nous demandant si, dans la manière si particulière et déroutante de l'expression de Rutebeuf, ne se trouvent pas les germes, non encore nommés, de ce qui définira le « poète » de Dante.

Pour ce qui est de l'évolution de la voix du poète, elle est mise en évidence par Michel Zink avec son édition chronologique : il semble en effet qu'après l'échec de la querelle universitaire et ses acteurs, *je* devienne personnage-sujet, mais finisse par trouver la solution de son salut dans la conversion, la découverte du personnage divin et moral. Mais cette voie ne suffit pas à résoudre toutes les contradictions de l'œuvre et de la voix du poète. De plus, l'œuvre dans son mouvement général ne connaît pas réellement de rupture, et l'unité malgré tout frappante du langage poétique de Rutebeuf doit bien venir de là : il élargit et oriente les possibilités de son langage poétique. Ainsi, la question de la voix du poète est loin d'être épuisée et doit être recentrée sur le langage comme outil, pour combattre toute interprétation abusive de la figure énigmatique et contradictoire du poète. Sans compter qu'un autre problème capital, immédiatement lié à celui du langage et à celui de la voix du poète, apparaît : celui de la vérité. Vérité du langage que le poète affirme à l'excès, multipliant les « *por voir* » et autres expressions équivalentes, pour s'opposer aux hypocrites qu'il poursuit, mais qu'il semble démentir en même temps qu'il l'énonce, pris au jeu de son propre personnage, prônant une piété désintéressée tout en réclamant pour lui-même une pitié matérielle. Et puis, comment réellement différencier les dires que le poète dit vrais des dires mensongers ou hypocrites, si ce n'est en faisant confiance à un *rimeur* dont la véritable unité vocale reste floue ? Le problème de la vérité est la principale question posée par le langage de cette voix poétique énigmatique.

Il apparaît à tous les niveaux que nous allons tenter d'examiner. Nous nous concentrerons d'abord sur le personnage du *je*, qui tantôt affirme haut et fort, tantôt fait preuve d'humilité, sur ses rapports avec le destinataire, qui peut passer du statut de complice à celui d'ignorant, et sur les modes de parole de cette voix poétique, dont les variations sont très amples : le poète puise ses arguments dans les proverbes populaires comme dans la Bible, parle au nom d'un *je* fortement individualisé puis au nom d'un *nous* collectif voire universel, s'oppose au discours d'autrui tout en l'exploitant. De cette manière, nous nous rapprocherons d'une étude plus précise de la vérité dans un deuxième temps. En effet, les masques hypocrites, faits pour dissimuler, se veulent opposés aux masques poétiques, dits pour montrer une vérité ; le tissu mensonger opposé au tissage des vers. La vérité reposerait sur le dialectisme d'un constant dialogue sur fond de théâtralité plus ou moins avouée selon les pièces, pourtant, on se rend compte que, finalement, il n'y a que des monologues. Le poète affirme trop souvent voir le vrai d'une part, sa cécité constitutive de l'autre, cherchant pourtant, avec sa voix, à montrer la Voie.

Partie 1

-

Le personnage *je*

Nous pouvons observer, dans chacune des cinquante-six pièces attribuées à Rutebeuf, que la première personne, du singulier ou du pluriel, est récurrente, très expressive, support d'une voix à la fois singulière et paradoxalement multiple. Cependant, nous ne pouvons nous résoudre à l'attribuer à l'auteur : en effet, Xavier Leroux met en garde contre ce rapprochement trop hâtif entre le *je* et l'auteur, qui n'est pas envisageable, malgré des pièces dites « personnelles », comme la *Complainte Rutebeuf*, dans lesquelles le poète semble s'épancher :

Une lecture biographique, voire historique de l'œuvre de Rutebeuf a trop souvent fait oublier la dimension littéraire des multiples renvois à la « vie réelle » du poète que contiennent les textes. Avec une sincérité et une honnêteté peut-être irréprochables mais impossibles à mesurer, celui-ci privilégie la « mise en scène du moi ». Nul pacte autobiographique ne vient *a priori* régir ici les différentes interventions d'un *je* tour à tour narrateur et lyrique, toujours fictif et comme allégorique de la vision que le poète veut donner de lui-même. Cependant, tous les efforts fournis pour octroyer à ce *je*-là une existence littéraire permettent l'émergence de cette instance énonciative que l'on se gardera de confondre avec l'auteur.²⁰

La prudence nous pousse donc à envisager ce *je* comme une instance purement littéraire, le personnage du poète, la voix dont l'intonation s'adapte à chacun des poèmes. Cependant, cette distinction faite, la première personne grammaticale est la caractéristique la plus évidente de cette voix que nous entendons. Le titre de l'article de Jean-Charles Payen, « Le 'je' chez Rutebeuf, ou les fausses confidences d'un auteur en quête de personnage »²¹, résume plutôt bien la situation. Nous nous trouvons face à un *je* d'énonciation qui tend à devenir *nous*, notamment dans les poèmes de l'exhortation à la croisade, et dont la présence est constante : il s'agit là, d'ailleurs, d'une caractéristique du *dit* tel qu'il est défini par l'ouvrage de Monique Léonard²², or Rutebeuf utilise de nombreuses formes de ce que l'on peut identifier comme des *dits*, selon les critères qu'elle met en évidence, malgré l'extrême mouvance de ce « genre » :

La grande nouveauté au XIII^e siècle est que l'on s'intéresse à tout, que l'on se met à écrire en langue vulgaire sur tout : on compose un *dit* pour édifier son prochain, pour le réprimander, pour lui transmettre une leçon, pour le divertir, quelquefois même pour parler de soi.²³

On reconnaît dans cette énumération la variété de la palette d'expression du *je* dans l'œuvre de Rutebeuf, accompagnée d'un jeu sur l'identité même de la voix qui s'exprime

²⁰ LEROUX, Xavier, « De l'annomination à la nomination : instauration du cadre énonciatif dans l'œuvre de Rutebeuf », *Revue des Langues Romanes*, 111, 2007, p.51-76, p. 51-52.

²¹ PAYEN Jean-Charles, « Le *je* de Rutebeuf ou les fausses confidences d'un auteur en quête de personnage », *Mélanges E. Köhler*, Heidelberg, C. Winter, 1984, p. 229-240.

²² LEONARD, Monique, *Le dit et sa technique littéraire : des origines à 1340*, Paris, Champion, 1996.

²³ *Op. cit.*, p. 353-354.

et peut revêtir divers masques, prendre le visage de différents personnages, ou exprimer la pluralité, voire l'universalité.

La présence du *je* peut souvent paraître insistante, puisqu'il dispose d'une palette peu variée de vers destinés à nous rappeler sa présence, même dans les poèmes qui ne parlent pas uniquement de lui, à l'inverse du *Mariage Rutebeuf*, par exemple. Il s'agit d'expressions telles que :

Ce *me* semble.

Si com *moi* samble.

Si com *je* cuit.

Dou siecle *vuel* chanteir.

Rimeir *m'*estuet.

Dirai en queil maniere.

Vous *faz, je* à savoir.

Je qu'en *diroie* ?

Je noume.

Je vos conte.

Ici *lairai* ceste matiere.

Je ne sai que plus vos *diroie*.

Que vos *iroie je* dizant.

Que vos *iroie* plus rimant ?

Je di por voir, non pas devine.

Ces expressions introduisent toutes la figure du poète en train de dire, conter, rimer, affirmer, témoigner, ou émettant une réserve sur ce qu'il raconte, et nous les retrouvons même dans la bouche de personnages secondaires auxquels le poète prête donc sa voix au sens propre et qu'il met en scène : c'est le cas, par exemple, dans la *Vie de sainte Elyzabel*, lorsqu'il fait raconter par la compagne de sainte Elysabel, Guda, une partie de la vie de la sainte, et que l'on retrouve dans sa bouche l'expression :

Je di por voir, non pas devin. (v. 405)

Cette formule est particulièrement caractéristique de la voix de l'énonciateur dans l'œuvre de Rutebeuf, qui revendique régulièrement la valeur de témoignage de sa parole, soulignée par le verbe *voir*, opposé à *devin*, mais également la vérité de son *dire* : d'où le jeu de mots entre le verbe et le substantif *voir*, qui signifie « vrai ». La transformation du *je* en *nous* à certains moments de l'œuvre abonde en ce sens puisque témoignage et vérité deviennent collectifs.

D'autre part, nous pouvons également remarquer, tout au long de l'œuvre, la présence récurrente d'un *vous*, entretenant un dialogue de fond permanent avec le poète. Ce *vous* ressemble à un deuxième personnage de la situation d'énonciation, que nous pourrions attribuer tantôt aux commanditaires, tantôt aux auditeurs au sens plus général, et qui entretient une relation problématique avec le *je*. Un *je* lui-même acteur du langage poétique, ce qui ne l'empêche pas de devenir parfois son propre personnage, ou de se dédoubler...

1.1 – *Je et vous*

Nous allons donc nous pencher sur les acteurs de l'énonciation dans l'œuvre de Rutebeuf que sont ce *je* et ce *vous*, deux réalités pronominales problématiques en elles-mêmes, déclinées en divers avatars, parfois quelque peu abstraits. En effet, la voix du *je*, qui semble également parfois s'effacer derrière un *nous* plus collectif, peut à la fois affirmer haut et fort le pouvoir de sa parole et faire preuve d'une humilité plus ou moins convaincante, voire se tourner en dérision, à travers le pronom de première personne ou son avatar *Rutebués*. De son côté, le statut du *vous* est loin d'être stable, puisqu'il est tantôt complice du *je*, tantôt destinataire de ses enseignements, de ses injonctions mêmes, qui peuvent le faire passer pour ignorant ; pourtant, le poète semble faire appel à son intelligence et dit parfois avoir peur de l'ennuyer. Cet entremêlement d'orgueil et d'humilité touchant les deux personnages mène dans certaines pièces à une inversion partielle ou totale des rôles entre ces deux entités, ce qui explique que l'identité du *je*, qui nous intéresse, soit si difficile à saisir.

1.1.1. Une voix qui affirme son humilité

Lorsqu'il n'étouffe pas sa voix individuelle derrière un *nous* d'une pluralité problématique, c'est par la parole qu'il prête à un autre personnage, Courtois, figure du pape Urbain IV, que le poète fait son propre éloge et loue ses talents poétiques, dans la *Leçon sur Hypocrisie et Humilité* :

Rutebuef, biaux tres doulz amis,
Puis que Dieux saians vos a mis,
Moult sui liez de votre venue.
Mainte parole avons tenue
De vos, c'onques mais ne veïmes,
Et de voz diz et de voz rimes,
Que chacuns deüst conjoïr.
Mais li coars nes daingne oïr,
Por ce que trop i at de voir.
Par ce poeiz aparsouvoir
Et par les rimes que vos dites
Qui plus doute Dieu qu'ypocrites. (v. 47-58)

Cependant, Courtois devenant le support de la satire des Ordres mendiants dans le poème, nous pouvons dire que c'est Rutebuef lui-même qui s'exprime à travers lui, et donc se met en avant, de manière exceptionnellement poussée, dans ce texte : il s'affirme en tant que poète et affirme la valeur de son *dire*. *Rutebuef* devient donc le nom du personnage de ce *je* énigmatique, du moins dans cette pièce-ci.

Mais c'est le plus souvent pour le gloser de manière fort humble et dépréciative que le poète utilise son pendant *Rutebuef*, se tournant en dérision, se présentant comme un *ruide rimeur*. La rudesse est l'une des manières qui caractérise le plus souvent le poète dans ses textes. C'est notamment le cas à la fin du *Miracle du Sacristain* :

A Rutebuef le raconta
Et Rutebuez en .I. conte a
Mise la choze et la rima.
Or dit il que c'en la rime a
Chozë ou il ait se bien non,
Que vos regardeiz a son non.
Rudes est et rudement huevre :
Li rudes hom fait la rude huevre.
Se rudes est, rudes est bués ;
Rudes est, s'a non Rutebuez.
Rutebuez huevre rudement,
Souvent en sa rudesce ment. (v. 749-760)

L'accusation de fausse humilité, voire de « coquetterie littéraire », est à réviser à la lumière du *topos* d'humilité cher aux auteurs médiévaux. Fierté et humilité, loin de

s'opposer, ne sont-elles pas précisément irrémédiablement liées, toutes les deux constitutives de la voix de Rutebeuf, de sa manière, et de sa réception par l'entendement des divers auditeurs ?

1.1.1.1. *Je et nous*

Lorsque Jean-Charles Payen s'interroge sur le *je* et son identité, sur cette voix qu'il pense « personnelle », mais qui finalement lui semble déceptive, dans le sens où nous ne parvenons pas à la saisir véritablement, il émet l'idée suivante :

Mais ce « je » est celui d'un poète porte-parole, qui prend à son compte une sorte de discours collectif.²⁴

Le poète ne s'exprimerait donc jamais pour lui, du moins jamais *uniquement* pour lui, mais au nom de tous. Est-ce par humilité ou au contraire pour amplifier sa voix d'un écho universel ? Il est vrai qu'il répond, pour grand nombre de ses poèmes, à des commandes. De plus, il défend nombre de causes collectives. Peut-on en déduire qu'il est vain de chercher à mettre à jour l'unité de la voix du poète, si le *je* est toujours le masque habile d'un *nous* ? Ce qui expliquerait aisément pourquoi nous rencontrons de telles difficultés pour cerner cette voix : serait-elle une voix de la multitude, en plus de paraître multiple ?

En effet, dès le *Dit des Cordeliers*, qui serait le premier texte attesté de Rutebeuf, on peut relever plusieurs occurrences de première personne du pluriel : bien que le poète donne par moment son avis au singulier, dans un souci de proximité avec l'auditoire dans son rôle de narrateur, il semble par ailleurs parler au nom d'une collectivité, qu'il défend. Il s'agit ici des Cordeliers, qu'il dénigrera par la suite durant la querelle universitaire, au nom d'une nouvelle voix collective, celle du camp universitaire. De même, sa voix se fait chœur à la fin des pièces dédiées à la Vierge : c'est le cas du *Dit de Notre-Dame*.

Car bien nous voudroit racorder
A li, don nos nos descordons
De sa corde et de ses cordons.
Or nous acordons a l'acorde
La Dame de misericorde
Et li prions que nos acort
Par sa pitié au dine acort

²⁴ PAYEN Jean-Charles, « Le *je* de Rutebeuf ou les fausses confidences d'un auteur en quête de personnage », *Mélanges E. Köhler*, Heidelberg, C. Winter, 1984, p. 229-240, p. 229-230.

Son chier Fil, le dine Cor Dé :
Lors si serons bien racordé. (v. 122-130)

Dans la *Chanson de Pouille*, c'est une cause de croisade qui est portée par une voix plurielle.

Nous pourrions penser que la voix du poète retrouve toute son individualité dans son rôle didactique, puisqu'il est souvent celui qui sermonne les auditeurs. Mais cette position est loin d'être évidente. En effet, dans les « poèmes de l'infortune »²⁵, il s'adresse à lui-même les mêmes reproches que ceux qu'il faisait auparavant aux Frères mendiants dans le cadre de la querelle universitaire. Par la suite, dans les textes d'exhortation à la croisade, il semble s'inclure directement dans le groupe des personnes auxquelles il destine ses remontrances concernant leur attitude vis-à-vis de la croisade : lui non plus ne se croquera pas, bien qu'il défende l'idée de la croisade. Il parle donc au nom d'idéaux « collectifs » mais se place dans le groupe de ceux qui sont censés recevoir et entendre ces paroles. Ainsi, le poète semble se décharger de sa propre parole au profit de l'intérêt général, tout en incluant son individualité à la masse des auditeurs. Le *je* semble donc plus que jamais être un simple personnage en charge de l'énonciation des vérités, alors que la personne du poète cherche elle aussi à sauver son âme. Or, les deux aspects émanent de la voix que l'on entend.

Ha ! Antioche, Terre sainte,
Con ci at delireuze plainte
Quant tu n'as mais nuns Godefrois !
Li feux de charitei est frois
En chacun cuer de crestiien. (*Complainte d'Outremer*, v. 149-153)

De manière encore plus évidente, Rutebeuf se compte dans le public visé par le sermon qui clôt la *Vie de sainte Marie l'égyptienne* :

Et nos tuit nos en amendon
Tant com nos en avons bandon.
N'atendons pas jusqu'à la mort :
Nos serions traÿ et mort. (v. 1289-1292)

²⁵ « Poèmes de l'infortune » : *Griesche d'hiver*, *Griesche d'été*, *Dit des ribauds de grève*, *Mariage Rutebeuf*, *Dit de Renart le bestourné*, *Complainte Rutebeuf*, *Repentance Rutebeuf*, *De Bricheuer*, *Dit d'Aristote*, *Paix Rutebeuf*, *Pauvreté Rutebeuf*, dans *Œuvres complètes de Rutebeuf*, éd. Edmond Faral et Julia Bastin (2 vol.), Paris, A. et J. Picard, 1959-1960, coll. « Fondation Singer-Polignac », [œuvres classées par thèmes d'inspiration].

Le *nous* serait donc une marque du *topos* d'humilité, nuancé les affirmations de la voix du poète, tout en l'auréolant d'un écho d'universalité rendant sa parole plus pesante, plus crédible. C'est sur cette voix, individuelle, au vu du nombre incalculable de *je* dans l'œuvre, sous des apparences multiples, que nous allons d'abord nous pencher. En outre, la première personne du pluriel crée un rapprochement astucieux avec le destinataire, dont nous analyserons ensuite la figure, qui ne peut que servir le didactisme engagé de la voix du poète.

1.1.1.2. Un poète fièrement engagé

Le poète met constamment son *dire* en avant. C'est de sa parole qu'il tire fierté : les idées qu'elle contient sont mises en relief par la forme qu'il donne au texte, par les nuances sonores de sa voix, par le rythme des vers et des strophes – et c'est sa langue qui met finalement en valeur le poète lui-même, indirectement. Mais c'est véritablement l'authenticité, le crédit de sa parole, et non le sien propre, que Rutebeuf défend. Or, selon Estelle Doudet, son langage « vaut par sa vigueur » bien plus que par sa rigueur²⁶. Ceci peut être compris comme une preuve de sincérité. Ainsi, si ce n'est pas sa virtuosité qui promeut le poète, c'est la vivacité de son *dire* qui honore sa manière de défendre et de transmettre ses idées. Il semble pratiquer la guerre des mots et se veut le héros de cette guerre, en étant celui qui manie le mieux l'arme du langage. Dans ce cas, la rudesse du combat surpasse la finesse de l'art. Il n'hésite pas à l'affirmer :

De par ma langue vous desfi. (*Sur la sainte Eglise*, v. 70)

D'ailleurs, dans la *Leçon sur Hypocrisie et Humilité*, Courtois insiste avant tout sur l'efficacité du *dire* du poète²⁷ : il permet de reconnaître, parmi les auditeurs potentiels, les couards qui ne daignent pas l'écouter, par peur d'entendre la vérité qu'il transmet de manière si virulente, mais encore ceux qui ne l'écoutent qu'en cachette, en tremblant, parce qu'ils sont soumis à des forces terrestres pêcheuses, ou bien ceux qui y adhèrent de bon cœur, parce qu'ils craignent uniquement la voix de Dieu, supérieure à celle du poète, dont ce dernier se fait l'écho. Or, Courtois est l'un des personnages du songe que le poète met en scène et par la bouche de qui il vante ses propres vers. C'est donc bien de la puissance

²⁶ DOUDET, Estelle, « Rhétorique en mouvement : Rutebeuf prêcheur et polémiste de la Croisade », *Méthode : Nous t'affirmons méthode ! : revue de littératures française et comparée : Agrégations de lettres* 2006, Vallongues, Bandol, 2005, p. 11-17, p. 15.

²⁷ cf. citation p. 16, *Leçon* v. 47-58.

de son langage qu'il est fier. Le poète se révèle doué pour transmettre les paroles qu'il juge vraies, d'une façon qui relève finalement du didactisme. La première strophe du *Dit des Jacobins* en est très révélatrice. Elle met en avant une logique de transmission de ce que le poète voit du monde, ce qui implique que son point de vue ait une valeur, mais surtout qu'il sache mieux que personne transmettre un point de vue universel, voire divin. Le ton léger dissimule à peine la conscience de l'importance de la mission :

Signour, moult me merveil que ciz siecles devient
Et de ceste merveille trop souvent me souvient,
Si que en merveillant a force me couvient
Faire un di merueilleux qui de merveilles vient. (v. 1-4)

En effet, ce préambule met en évidence, de manière fictionnelle, le processus d'écriture : le *je*, qui est un *me* dans le premier vers, est objet du monde et objet d'étonnement. Cet « étonnement » s'ancre dans sa mémoire et le hante jusqu'à caractériser son écriture, sur le fond comme sur la forme, puisque l'on peut noter la dérivation autour de *merveil*. Ainsi, le poète semble s'effacer entre la réalité du monde et le moment de la transmettre par l'écriture, il est ce simple « passeur ». Il rend son *dit* étonnant pour mieux transmettre l'émotion voulue, et communiquer au public ce qu'il considère comme une vérité sur le monde.

Cependant, ces vérités que le poète veut transmettre, viennent-elles donc réellement de lui ? Beaucoup des pièces attribuées à Rutebeuf sont de commande : c'est ce à quoi nous renvoie dans en premier temps l'expression « rimer m'estuet », qui apparaît au début de nombreux poèmes, doublée d'une obligation matérielle, évidente dans le cas de *Brichemer*, qui déplore un manque de générosité (« Rimer m'estuet de Brichemer » v. 1) ! Mais le ton de la première strophe du *Dit de sainte Eglise* laisse entendre que cette obligation est également morale, ce dont le poète tire sa fierté : il est un « passeur » sincère, ce qui est un gage de la qualité de son *dire*.

Rimer m'estuet, c'or ai matire ;
A bien rimer pour ce m'atire,
Si [ri]merai de sainte Eglise.
N'en puis plus faire que le dire,
S'en ai le cuer taint et plain d'ire
Quant je la voi en tel point mise. (v. 1-6)

Nous pouvons relever la rime équivoquée *dire/d'ire*, qui montre que ce sont les sentiments et le devoir qui guident la voix poétique. Cette rime est par ailleurs réemployée plusieurs fois, elle est réellement constitutive de la voix du poète : dans le *Mariage*

Rutebeuf, dire (v. 61) rime avec *ire* (v. 62), puis avec *rire* (v. 63), ce qui ajoute un élément nouveau, sur lequel le poète joue également, l'aspect plaisant et la dérision par l'ironie. On retrouve la rime *dire/ire* aux vers 77-78 de la *Leçon d'Hypocrisie et d'Humilité*, v. 547-548 et v. 237-238 de la *Voie d'Humilité*, où *Ire* devient un personnage allégorique, v. 61-62 de la *Complainte du comte de Poitiers*, v. 5-6 de la *Nouvelle complainte d'Outremer*. Le *dire* de Rutebeuf est en effet souvent lié à la colère, colère contre les Ordres mendiants, colère contre ses protecteurs qui le laissent dans la misère, colère contre ceux qui ne veulent pas défendre la Terre sainte, colère contre tous ceux qui ont fui la vraie foi, telle qu'il l'entend. C'est donc un sentiment bien éloigné de l'humilité qui guide sa parole, puisqu'il se fie à son émotion personnelle, exacerbée par l'écriture. La colère justifie son *dire*, retient l'attention de l'auditoire. Elle suscite la fierté du poète parce qu'il se veut le défenseur du camp de Dieu. Le *dire d'ire* est un aveu de sincérité, et d'une certaine violence non contenue du langage. Cette *ire* est due au mauvais état du monde, que dénonce le poète dans son *dire*.

Por ce dirai l'estat du monde,
Qui de toz biens se vuide et monde. (*L'état du monde*, v. 11-12)

D'autre part, son ouvrage poétique est dignement revendiqué par le poète comme étant bénéfique pour l'auditoire, à qui il le transmet avec tant de vigueur, de jeu, d'ironie, de voix dans la voix, au point qu'il demande, dans le *Dit de Pouille* :

Cil Damedix qui fist air, feu et terre et meir,
Et qui por notre mort senti le mors ameir,
Il doint saint paradix, qui tant fait à ameir,
A touz ceulz qui orront mon dit sans diffameir ! (v. 1-4)

Mais cet ouvrage poétique n'en est pas moins un vice pour le poète, qui n'a de cesse de craindre pour son salut. C'est ce qu'il laisse entendre : cet aspect quelque peu orgueilleux de sa parole n'en est qu'un pan, et le problème vient de l'aspect contradictoire qui émane des vers où le poète se penche sur sa propre condition, montre des marques d'humilité, voire ridiculise son nom et se plaint de sa propre misère, physique comme spirituelle. Comment expliquer la coexistence de ces deux aspects et que nous montrent-ils de la voix du poète ?

1.1.1.3. Eternel retour sur la condition du poète : un ouvrier qui ne travaille pas – un charlatan ?

L'acte d'écriture, et le fait de revenir sur cet acte d'écriture en mettant en avant sa vérité, son didactisme, la justesse de son jugement épaulé par la figure divine, poussent inéluctablement le poète à s'interroger sur sa propre condition : nous connaissons désormais une partie des mérites de son langage, mais quels sont les siens ? La voix doit être l'égale du *dire*. Mais, plus fondamentalement, nous pouvons aussi nous demander : pourquoi *je* écrit-il ? A cette question implicite, la réponse est toujours la même : parce que *je* ne sait rien faire d'autre. Il l'affirme dans le *Dit du mensonge* :

Por ce me wel a oeuvre metre
Si com je m'en sai entremetre,
C'est a rimer une matire.
En leu d'ouvreir a ce m'atyre,
Car autre ouvrage ne sai faire. (v. 7-11)

Ainsi, quels que soient les mérites de cet « ouvrage », le poète n'en a pas réellement, il écrit par défaut. Et le défaut de ce travail, c'est qu'il n'est pas manuel. Doit-on en comprendre qu'il n'est pas utile, contrairement aux affirmations précédentes ?

N'en puis plus fere que le dire. (*De sainte Eglise*, v. 4)

Si ne sui pas ovriers de mains. (*Mariage Rutebeuf*, v. 98)

Le poète s'affirme comme un ouvrier, mais qui ne sait pas faire usage de ses mains. Son ouvrage n'est pas concret, puisqu'issu d'une récolte de sentiments, y compris les siens, sur son siècle, comme nous pouvons le lire dans la *Complainte de Constantinople* :

Sopirant pour l'umain linage
Et pencis au crueil damage
Qui de jour en jour i avient,
Vos wel descovrir mon corage,
Que ne sai autre laborage. (v. 1-5)

Le fond de sa pensée, et donc de sa parole, est honorable, mais lui-même ne l'est pas vraiment, et ce sans compter les vers où il prétend ne même plus savoir manier le langage (« Si fort que je n'en sai que dire » *Renart le Bestourné*, v. 52). Nous assistons donc au développement d'une figure d'humilité du *je* qui touche à son rôle de poète, mais pas à la parole qui en émane. Elle atteint son paroxysme avec la *Repentance Rutebeuf*. Cette différenciation entre énonciateur et énoncé peut se comprendre : en effet, les auteurs médiévaux écrivent sur une matière déjà existante qui n'est remise en cause sous aucun

prétexte. Or, Rutebeuf puise le fond de ses textes dans le monde, qui est sa matière, et les voix qu'il contient. En revanche, il peut juger mauvaise sa manière de transmettre ces choses, sans pour autant les remettre en cause. Sa manière est *d'ire*, or l'*ire* est un défaut. Voilà qui n'est pas sans paraître paradoxale, puisqu'il semble souvent, par la vigueur de son *dire*, exprimer une certaine fierté quant à ses engagements poétiques, comme nous l'avions constaté auparavant. Il lui arrive également de se dévaloriser en tant que « passeur », en tant qu'écrivain.

Se g'estoie boens escrivains. (*Le miracle du Sacristain*, v. 97)

Se j'estoie bons escrivens. (*Un dit de Notre-Dame*, v. 19)

Nous ne pouvons nier que fond et forme ne soient inévitablement liés. Cette frontière qualitative entre énonciateur et énoncé, voulue par le *je*, semble donc illusoire, d'autant que la matière vraie, qui vient traditionnellement des anciens, se substitue souvent chez lui à une matière actuelle, puisée dans le siècle, qu'il va donc écrire de toute pièce. En vantant sa parole, il vante forcément le poète, qu'il humilie paradoxalement par la suite.

Il avoue d'ailleurs de lui-même à plusieurs reprises l'illusion que constitue l'idée d'une indépendance du contenu de sa parole par rapport à la forme de sa voix :

Contre l'yver,
Dont mout me sont changié li ver. (*Griesche d'hiver*, v. 6-7)

L'expression du vers 7 signifie « ma situation a bien changé », mais la rime équivoquée nous renvoie au sens littéral, « mes vers », c'est-à-dire « ce que j'écris ». La pauvreté change la situation d'écriture, l'écriture naît de la stérilité, l'écriture est pauvre et le poète s'en accuse humblement.²⁸ Mais cela en appauvrit-il le contenu pour autant ?

La pauvreté du travail poétique est largement mise en scène à travers cette image récurrente de l'ouvrier qui ne travaille pas. Si l'on en croit Michel Zink :

L'activité poétique n'est pas du côté de l'idéal. Elle est du côté des nécessités matérielles de la vie quotidienne. On est poète parce qu'il faut bien vivre, faute de savoir faire autre chose, et Dieu n'y trouve pas toujours son compte. Cette double et même condamnation à la misère et à l'écriture est présentée comme allant de soi.²⁹

²⁸ ZINK, Michel, *La subjectivité littéraire*, Paris, PUF, 1985, p. 109.

²⁹ « Introduction », *Rutebeuf, œuvres complètes*, éd. Michel Zink, Paris, Le Livre de Poche, 1989-1990, coll. « Lettres gothiques », p. 28-29.

Ce constat amenuise considérablement l'écart entre le poète et les Ordres mendiants dont il fait la satire, et qu'il accuse de ne pas travailler. La différence serait qu'il vit réellement dans la misère au lieu de s'y plonger volontairement.

L'humilité du poète vient de sa condition, ainsi que du *topos* d'humilité lié à sa condition au Moyen Âge. Et quel que soit le sujet de ses poèmes, il est ramené à lui-même les écrivant, et donc à sa propre situation pitoyable, qu'il décrit plus amplement et met en scène sans doute, dans le but d'attirer la pitié, bien qu'elle passe pour réelle, comme dans la *Pauvreté Rutebeuf*. Cette humilité est constitutive de l'image que nous nous faisons du *je*, qui semble porter un regard lucide sur lui-même, ainsi que sur le monde, par déduction : c'est ainsi qu'en jouant avec le lecteur - ou l'auditeur -, il rend sa parole légitime, car l'humilité a des airs de sincérité, et cette sincérité rejaillit sur tous les sujets abordés dans les *dits*, sur tout ce qu'énonce la voix du poète. Un être humble est susceptible de plaire à Dieu, que craint le poète. Bien loin de s'opposer à la fierté qu'il peut tirer de sa parole, l'humilité, de même que la rudesse et l'*ire*, renforce donc cette vision de sincérité en même temps que notre confiance.

Le poète est-il le charlatan du *Dit de l'Herberie*, qui vend si bien ses textes en vantant leurs dires mais en restant modeste au sujet du disant ? En glosant le nom de son propre personnage, *Rutebeuf*, il affirme œuvrer *rudement*, autrement dit suggère que nous serions en mesure de voir tous ses artifices si artifices il y avait : la rudesse se marie mal avec la finesse du masque, mais impose la sincérité, tout comme l'humilité. Avec ce jeu sur son propre nom, le poète dépasse l'humilité pour parvenir à l'autodérision : le *rire* (v. 63) est le troisième aspect à la rime dans le *Mariage Rutebeuf*, avec *dire* (v. 61) et *ire* (v. 62).

1.1.1.4. « Rutebeuf qui rudement œuvre »

Jean Dufournet s'interroge sur ce « sobriquet ambigu »³⁰ : un sobriquet qui ressemblerait à un nom de personnage, donnant une identité au *je*, peut-être une clé pour comprendre ses contradictions. Il apparaît quinze fois dans l'œuvre de Rutebeuf telle qu'elle a été définie. Il n'est pas rare que le poète s'amuse à le décomposer de manière quelque peu ironique, comme pour en dégager une vérité :

³⁰ DUFOURNET, Jean, « A la recherche de Rutebeuf : 1. Un sobriquet ambigu ; 2. Rutebeuf et la poésie de l'eau », *Mélanges Charles Foulon*, Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1, 1980, p.105-114, p. 105-110.

Por moi, qui ai non Rutebuef
(Qui est dit de rude et de buéf), [...] (*Vie de sainte Marie l'Egyptienne*, v. 1301-1302)

Le poète ne se prive pas de longs développements annominatifs autour de *rude*, qui n'en finissent plus de déprécier la figure du poète, de manière presque cynique. Nous en avons déjà eu un exemple tiré du *Miracle du Sacristain*³¹ en guise d'introduction de cette analyse de la figure du *je*. Il en va de même dans *La vie de sainte Elysabel*.

Se Rustebuez rudement rime
Et se rudesse en sa rime a,
Prenez garde qui la rima.
Rustebuez, qui rudement euvre,
Qui rudement fait la rude euvre,
Qu'asseiz en sa rudesse ment,
Rima la rime rudement.
Car por nule riens ne croie
Que bués ne feïst rude roie,
Tant i meist hon grant estude.
Se Rustebuez fet rime rude,
Je n'i part plus, més Rustebués
Est aussi rudes coume bués. (v. 1994-2006)

On remarquera que cette pratique de l'annomination dépréciative autour du sobriquet du poète atteint son acmé dans les poèmes hagiographiques, comme s'il tentait de se distinguer de ces figures saintes qu'il glorifie, en une humilité toute sainte elle aussi, avec l'idée de faire son salut par l'écriture, comme il l'annonce dans la *Repentance Rutebeuf*.

Jean Dufournet analyse en cinq temps ce jeu sur le sobriquet *Rustebuef*. La première de ces analyses touche effectivement au *topos* d'humilité, intrinsèque aux œuvres médiévales :

Il ressortit d'abord à une longue tradition, celle du poète qui, par modestie réelle ou affectée, en appelle à l'indulgence du public, d'ailleurs aussi bien pour les faiblesses de son art que pour la dureté involontaire de certains de ses propos.³²

La glose de ce sobriquet, réalisée par le poète lui-même dans plusieurs de ses textes, suggère aux destinataires que, quelle que soit la rudesse apparente du propos, il y a des richesses à en retirer pour ce qui est du sens, bien qu'elles soient moins évidentes : un simple nom de personnage, quelque peu étonnant comme « Rutebeuf », est porteur d'une signification précieuse, que le lecteur est encouragé à découvrir, à interpréter. Il faudrait

³¹ cf. citation p. 16, *Miracle du Sacristain*, v. 749-760.

³² DUFOURNET, Jean, « A la recherche de Rutebeuf : 1. Un sobriquet ambigu ; 2. Rutebeuf et la poésie de l'eau », *Mélanges Charles Foulon*, Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1, 1980, p.105-114, p. 106.

donc relativiser la rudesse comme l'humilité, d'autant que la deuxième analyse de Dufournet nous dévoile davantage de subtilité :

En choisissant comme emblème le bœuf qui est plutôt l'animal des fabliaux, et comme qualificatif l'adjectif *rude*, Rutebeuf ne se définit-il pas par opposition à la courtoisie dont il rejette ainsi les fioritures et les grâces du style, les *topoi*, le contenu moral et intellectuel ?³³

L'humilité n'est-elle que le masque d'une forme de subtilité, mettant en valeur un fond dont le poète aurait raison d'être fier ? Ainsi, le début hivernal pitoyable de la *Griesche d'hiver* ne serait pas le gage de la pauvreté réelle ou supposée du poète, mais une parodie de la *reverdie*. Toute figure d'humilité serait à gloser : nous aurions donc raison de croire que celle-ci ne repose pas sur une vérité concernant la vie du poète, mais sur un élément de son personnage poétique, développé dans un but précis, lié à son œuvre seule, en aucun cas en opposition avec la fierté qu'il retire de son *dire*.

Nous sommes cependant en droit de nous demander : qu'est-ce qu'une composition poétique *rude*, par opposition à la *subtilitas* ? Et pourquoi le poète tient-il tellement à qualifier son *dire* de *rude* ? Son insistance est dérangeante. Si l'on en croit Gautier de Coincy dans le prologue de la seconde partie des *Miracles de Notre-Dame*³⁴ :

Par mi le voir outre en irai,
Mout rudement espoir dirai
Con cil qui n'a pas grant savoir ;
Mais sains Jeroimes fait savoir,
Et bien le dit l'autoritez,
Que symplement la veritez
Vaut milz a dire rudement
Que biau mentir et soutilment. (v. 55-62)

La rudesse de Rutebeuf est donc une parole d'évangile ! L'humilité apparente de ce sobriquet s'en trouve complètement renversée, et les jeux de mots qui l'entourent sont à lire à la lumière de ces quelques vers de Gautier de Coincy. Le *dire rude* est un gage de vérité, de sincérité et d'immédiateté du propos que trop de subtilités menaceraient de corrompre. Le poète est paradoxalement fier de sa rudesse, puisqu'elle donne toute sa valeur à son langage. Peu importe qu'il défende ses positions de manière *rude*, si sa rudesse, dont il se blâme par jeu, montre le cœur qu'il met dans son engagement.

³³ DUFURNET, Jean, « A la recherche de Rutebeuf : 1. Un sobriquet ambigu ; 2. Rutebeuf et la poésie de l'eau », *Mélanges Charles Foulon*, Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1, 1980, p.105-114, p. 106-107.

³⁴ « Prologue de la seconde partie des *Miracles* », Gautier de Coincy, *Les Miracles de Notre-Dame*, éd. V. Frédéric Koenig, Genève, Droz, 1966, tome III.

Jean Dufournet voit un deuxième côté positif aux jeux de mots autour du terme *Rustebuef*, et notamment de l'élément *bués* :

C'est la persévérance, l'ardeur, l'acharnement du bœuf – qui est aussi l'animal de la crèche et de saint Luc.³⁵

A défaut d'être réellement un fin *rimeur*, le poète est un bon travailleur. Dans son métier, qui n'est pas manuel et peut-être inutile, il est persévérant et éloquent. Les informations d'allure personnelle sont donc codifiées. Rutebeuf fait de son nom l'emblème du renversement ironique, cachant sa subtilité, et surtout sa vérité, sous la prétendue maladresse du « *rude* bœuf » : l'apparente contradiction entre la modestie affichée et une exhibition exagérée du *je* nous prouve qu'autodérision et fierté vont de pair, tout comme rudesse et vérité ; tout comme Charlot et le Barbier de Melun, opposés par leur *disputaison*, sont tous deux des alter egos du poète, qui entremêle sa voix avec les leurs³⁶.

Si, malgré tout, l'humilité semble l'emporter, est-ce parce que le simple *topos* se trouve renforcé par l'inquiétude spirituelle et religieuse réelle du poète ? Il semble du moins dénoncer la perversité de l'activité poétique, qui n'est pas jugée légitime dans un monde où apparaît la dignité du travail. Et, finalement, le sentiment d'échec ne va pas sans son contraire, la fierté, celle d'écrire des vers porteurs de vérité et d'un engagement religieux juste. Ce qui n'empêche pas le poète de jouer sur la pitié qu'il peut inspirer : la dérision est indispensable à l'image du poète, tout comme son engagement. Ce sont ses armes poétiques de bon ouvrier *rimoyeur*. Autodérision et vantardise sont complémentaires, pour plaire et convaincre.³⁷

Michel Zink résume bien cette évolution de la poésie après le XIII^e siècle :

La poésie de la fin du Moyen Âge dérive de cette dramatisation du moi, dont l'exhibition comporte presque toujours une part de dérision.³⁸

C'est en partie de là que vient l'originalité de la voix de Rutebeuf. Cependant, cette voix aux dessous si complexes, et qui peut paraître parfois si personnelle, est

³⁵ DUFURNET, Jean, « A la recherche de Rutebeuf : 1. Un sobriquet ambigu ; 2. Rutebeuf et la poésie de l'eau », *Mélanges Charles Foulon*, Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1, 1980, p.105-114, p. 109.

³⁶ JEAY, Madeleine, *Le commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XIIe-XVe siècles)*, Genève, Droz, 2006, p. 206, 208-209, 213-216.

³⁷ *Op. cit.*, p. 218.

³⁸ « Introduction », *Rutebeuf, œuvres complètes*, éd. Michel Zink, Paris, Le Livre de Poche, 1989-1990, coll. « Lettres gothiques », p. 27.

inéluclablement liée à ceux auxquels elle s'adresse, auxquels elle ne peut éviter de donner un rôle, auxquels elle doit son existence : ses auditeurs, ses lecteurs.

1.1.2. *Vous, un complice ignorant*

Le jeu avec le destinataire, quel qu'il soit – commanditaires, « Seigneur », ou, le plus souvent, public au sens large – n'est pas dissimulé : sa présence, indispensable à toute œuvre, est parfaitement matérialisée dans le texte. Nous pouvons souvent l'imaginer sous la forme d'un auditeur, tant le poète s'adresse à lui de manière directe et virulente :

Entendez me vous, ne vous, voir ? (De sainte Eglise, v. 15)

Or escouteiz, traiez vos près, [...] (La vie de sainte Elysabel, v. 272)

Je entretient avec lui un réel dialogue, toujours sous-jacent. Le personnage du destinataire participe grandement à l'impression de théâtralité qui émane de nombreuses pièces ; parfois laissé en retrait, il n'est jamais complètement oublié, toujours interpellé. Le poète se préoccupe de son sort, mais de différentes façons : en effet, *vous* passe souvent pour ignorant, voire hypocrite, l'esprit obscurci, peu attentif à la bonne parole du poète... Quand il s'agit d'un protecteur, il est souvent accusé d'avarice. Pourtant, il juge l'œuvre poétique, qui n'existerait pas sans lui. Or il arrive aussi que le poète le prenne à témoin, voire en appelle à son jugement.

Que dites vous que vos en semble. (Renart le Bestourné, v. 55)

De plus, *vous* est un complice de *je*, censé être réceptif à son ironie, à ses jeux de mots, à ses allégories. Son statut est donc paradoxal, et ses différents visages, difficilement discernables, n'expliquent pas toutes ses contradictions. Comment concilier complicité et ignorance ? Comment le poète joue-t-il avec son audience ? Quel est le rôle de *vous* ?

1.1.2.1. Une grande conscience de l'auditoire

Bien avant de se demander si la figure du destinataire est positive ou négative dans l'œuvre de Rutebeuf, il faut s'interroger sur sa simple présence. Une présence constitutive de la démarche poétique, qui influe donc directement sur l'attitude du poète dans ses textes. En effet, *je* doit interpeler *vous*, capter discrètement son attention, forcer son intérêt ; or Rutebeuf, à côté des formules les plus habituelles telles « oyez », use de moyens

beaucoup plus subtils pour plonger subrepticement le lecteur au cœur de sa voix. Michel Zink analyse en ce sens les premiers vers du *Mariage Rutebeuf*, qui datent le poème de manière pour le moins étrange.³⁹ La datation est ample, solennelle, mais aussi désarticulée ; elle prend l'incarnation du Christ comme point de départ pour compter les années ; elle ne correspond pas au moment de l'acte d'écriture mais à un événement de la vie du poète, vrai ou inventé, nous ne pouvons en juger.

En l'an de l'Incarnacion,
.VIII. jors après la Nacion
Celui qui soffri passion,
En l'an sexante,
Qu'abres ne fueille, oizel ne chante, [...] (v. 1-5)

L'expression de cette date est particulière, car le jour, « .VIII. jors après le Nacion » (v. 2), est indiqué au beau milieu de l'année qui s'étend entre le premier vers, « En l'an de l'Incarnacion », et le quatrième, « En l'an sexante »⁴⁰. Le temps s'en trouve brouillé ; en réalité, le temps subjectif du poème prend ainsi le dessus sur le temps réel de la vie auquel la date faisait référence. De plus, le temps du poème se trouve considérablement allongé : le tercet attendu au vers 3 se transforme en quatrain. Paradoxalement, le poème est enraciné dans le temps contemporain, puisqu'il omet les chiffres du siècle lorsqu'il mentionne l'année. Nous comprenons que ce n'est pas la date réelle en elle-même qui importe : le but recherché est de plonger le lecteur dans le temps du poème. Le poète fait preuve de beaucoup d'habileté : cette attention camouflée au destinataire n'est qu'une preuve de son importance, et des moyens mis en œuvre pour le captiver.

Paradoxalement, les rapports de Rutebeuf avec l'auditeur sont aussi masqués, comme nous venons de le voir, que théâtraux, comme c'est le cas à travers la figure du marchand du *Dit de l'Herberie*, dans son discours en prose :

Osteiz vos chaperons, tendeiz les oreilles, regardeiz mes herbes. (p. 776)

Le public n'a que bien peu de répit. Mais le poète se soucie réellement de son sort, notamment de le divertir, et non de l'importuner : il est dans son intérêt que son auditoire lui reste fidèle. La crainte d'ennuyer le lecteur est relativement récurrente dans l'ensemble de l'œuvre et prend finalement part à la figure topique humble de Rutebeuf. La question de l'ennui est directement liée à la capacité de raconter, c'est-à-dire au narrateur :

³⁹ ZINK, Michel, *La subjectivité littéraire*, Paris, PUF, 1985, p. 112-117.

⁴⁰ *Ibid.*

Ainz que j'eüsse racontei
Sa grant valeur ne sa bonteï,
Sa cortoisie ne son sens,
Torneroit a anui, se pens. (*La complainte de Monseigneur Joffroy de Sergines*, v. 89-92)

Cependant, une ambiguïté demeure : est-ce la matière en elle-même, ce qui signifie le nombre trop élevé des qualités du personnage loué, ou bien la manière de raconter qui est ennuyeuse ? Ces vers sont-ils un éloge du destinataire explicite du poème, celui dont *je* fait la complainte, ou une marque d'humilité du poète, dédiée à son auditoire en général ? Malgré cette remarque, le poète continue son *dit* : l'évocation de la peur d'ennuyer le lecteur, loin d'être une rupture, est en réalité un élément de cohésion très fort, et de relance. Il semble que le seul but soit de réengager l'attention du *vous* sur le sujet du poème et celui qui le conte, avant de poursuivre, comme si de rien n'était. Le *topos* de l'ennui de l'auditeur n'est encore qu'un jeu poétique. Le poète laisse peu le choix au lecteur : il est un personnage indispensable et ne peut pas se dérober, il est donc régulièrement rappelé à son devoir d'écoute.

1.1.2.2. Un auditeur à instruire

Mais pourquoi *vous* écouterait-il le poète ? Parce que celui-ci multiplie les acrobaties langagières pour le séduire ? Mais s'il cherche à le séduire, c'est parce que, de son point de vue, il a quelque chose à lui apprendre : c'est une relation didactique qui se met en place entre *je* et *vous*. Nombre de textes sont qualifiés de *dits*, or le *dit* est un « genre » certes très peu défini, mais dont il ressort souvent une connotation morale et didactique. Monique Léonard cite en ce sens les analyses de Jacqueline Cerquiglini qui a dégagé trois critères de définition pour le *dit*, parmi lesquels la discontinuité, une énonciation en *je* au présent, et une valeur d'enseignement.⁴¹ Ces trois aspects coexistent dans l'œuvre de Rutebeuf, qui peut souvent paraître assez décousue et peu construite, voit s'exprimer de manière continue un *je* assez mystérieux, et s'adresse à son lecteur de la voix du maître, voire du prêcheur. Monique Léonard s'interroge également sur le rôle que peut jouer l'allégorie dans le *dit* moral et didactique. En effet, la fiction est réhabilitée : elle permet de présenter indirectement la réalité et devient donc un artifice très usité dans les *dits* didactiques.⁴² Il est particulièrement exploité par Rutebeuf, qui multiplie les

⁴¹ LEONARD, Monique, *Le dit et sa technique littéraire : des origines à 1340*, Paris, Champion, 1996, p. 28-29.

⁴² *Op. cit.*, p. 110-114.

personnages allégoriques, comme lorsqu'il personnifie l'hypocrisie dans *D'Hypocrisie*, et met en scène plusieurs songes allégoriques, tels la *Leçon sur Hypocrisie et Humilité*. L'allégorie cherche à démontrer une vérité par le biais d'une analogie entre vie quotidienne et vie spirituelle.

Une autre technique didactique est notamment mise en valeur par Fabienne Pomel⁴³ : selon elle, les différentes maisons de la *Voie d'Humilité* et le chemin parcouru pour toutes les visiter favorisent une bonne mémorisation des différentes vertus et de la « Voie de Paradis » à suivre tout au long de sa vie. Le poème serait donc un outil, directement proposé au lecteur, comme un manuel de vie vertueuse. C'est un « procédé de visualisation », comme l'explique Monique Léonard, dont le but est de « rapprocher un concret d'un abstrait pour rendre plus sensible une certaine vérité, par analogie ». ⁴⁴ Le support réel doit frapper l'imagination du lecteur de manière à ce qu'il retienne bien la leçon.

La mémoire est ainsi perçue comme un *medium* du sensible vers l'intelligible pour construire des images et des lieux qui permettent d'appréhender des objets spirituels et de véhiculer des intentions morales. [...] Une des méthodes que Mary Carruthers nomme « mnémotechnie architecturale » préconisée depuis Quintilien consiste à placer mentalement dans un espace ordonné de lieux, notamment un bâtiment, des images frappantes et analogiques représentant les choses à mémoriser afin de les retrouver en répétant le parcours spatial. ⁴⁵

D'une manière plus générale, le didactisme recoupe quatre idées dominantes, que l'on peut retrouver dans l'œuvre de notre poète : enseigner, édifier, montrer à proprement parler la *senefiance* du propos et persuader l'auditoire de la vérité de sa parole. ⁴⁶ En effet, l'enseignement délivré par Rutebeuf évolue de plus en plus vers l'édification et la voix du prêcheur au fil de son œuvre, et il en vient à le dispenser à travers des pièces hagiographiques ou des sermons d'exhortation à la croisade. En ce qui concerne la *senefiance*, il est capable de mettre en évidence les procédés didactiques qu'il utilise, puisqu'il découvre lui-même, à la fin du texte, la supercherie qu'il avait mise en place dans le *Dit du Mensonge*, alors qu'il prétendait emprunter – ironiquement – la voix

⁴³ POMEL, Fabienne, « Espace et architecture dans la *Voie d'Humilité* de Rutebeuf : allégorie et mnémotechnie », *Méthode : Nous t'affirmons méthode ! : revue de littératures française et comparée : Agrégations de lettres 2006*, Vallongues, Bandol, 2005.

⁴⁴ LEONARD, Monique, *Le dit et sa technique littéraire : des origines à 1340*, Paris, Champion, 1996, p. 140.

⁴⁵ POMEL, Fabienne, « Espace et architecture dans la *Voie d'Humilité* de Rutebeuf : allégorie et mnémotechnie », *Méthode : Nous t'affirmons méthode ! : revue de littératures française et comparée : Agrégations de lettres 2006*, Vallongues, Bandol, 2005, p. 29-36, p. 31.

⁴⁶ LEONARD, Monique, *Le dit et sa technique littéraire : des origines à 1340*, Paris, Champion, 1996, p. 114-117.

d'Hypocrisie. Enfin, il n'a de cesse de revendiquer la vérité de son *dire* tout au long de son œuvre.

Cependant, un autre pan du corpus de *dits* mis en évidence par Monique Léonard est constitué de textes dont l'unique but est d'amuser le public, et l'on reconnaît ici la voix du poète dans certains de ses fabliaux, tels la *Dame qui fit trois fois le tour de l'église*, fondamentalement amoral. D'une manière plus générale, émouvoir autrui est également un moyen de lui transmettre une idée, et le poète le sait bien puisqu'il joue la corde de sa propre misère. Il cherche continuellement à agir sur son lecteur, or, par le biais de l'émotion, il rend l'auditeur plus réceptif aux éléments intellectuels. Il est donc primordial que le poète amuse son public de fabliaux, joue avec sa pitié en feignant l'épanchement et en appelle à sa crainte de Dieu et du jugement dernier.

Mais les auditeurs sont accusés de ne pas être assez coopératifs et invités à développer une écoute de meilleure qualité. Le poète n'hésite d'ailleurs pas à critiquer l'auditoire à travers le personnage de l'hôte dans la *Leçon d'Hypocrisie et d'Humilité* : pourtant, là encore, c'est un moyen détourné d'agir sur lui en faisant jouer sa culpabilité. Dans l'extrait suivant, le *vous* désigne en réalité le poète, et le *il* l'auditeur :

Mainte parole avons tenue
De vos, c'onques mais ne veïmes,
Et de voz diz et de voz rimes,
Que chacuns deüst conjoïr.
Mais li coars nes daigne oïr,
Por ce que trop i at de voir.
Par ce poeiz aparsouvoir
Et par les rimes que vos dites
Qui plus doute Dieu qu'ypocrites.
Car qui plus ypocrites doute,
En redoutant vos dis escoute,
Se n'est en secreit ou en chambre.
Et par ce me souvient et membre
De ceulz qu'a Dieu vindrent de nuiz,
Qui redoutoient les anuiz
De ceulz qui en croix mis l'avoient,
Que felons et crueulz savoient.
Et si ra il un[e] autre gent
A cui il n'est ne biau ne gent
Qu'il les oent, ses oent il. (v. 50-69)

Ces vers suggèrent qu'une partie des auditeurs se trouve immergée dans le péché, ferme les yeux, n'entend pas réellement ce que dit le poète : celui-ci semble malicieusement pousser les pécheurs à éprouver de la honte à l'idée de faire partie de ceux qui craignent les hypocrites plutôt que Dieu. Les destinataires sont donc jugés dans l'erreur

par le poète, mais son rôle est malgré tout de tenter de les sauver. Ainsi, c'est le ton supérieur de l'injonction qu'il emploie le plus souvent avec eux.

Entendiez.
Sachiez.
Escotez.
Laissez le, ne vos en sovaigne.
Ne dites pas...

Mais aussi le ton redoutable de la satire, qui a des allures de mise en garde :

Jone escuier au poil volage,
Trop me plaing de votre folage,
Qu'a nul bien faire n'entendeiz
Ne de rien ne vous amendeiz ;
Si fustes filz a mains preudoume
(Teiz com jes vi je les vos nome)
Et vos estes muzart et nice,
Que n'entendeiz a votre office. (*La Nouvelle Complainte d'Outremer*, v. 135-142)

Ces avertissements, réprimandes et injonctions s'inscrivent toujours dans la même volonté didactique : le dialogue n'est jamais interrompu. En effet, Estelle Doudet voit une mise en abyme du dialogue entre *je* et *vous* à travers la *Disputaison et du croisé et du décroisé*⁴⁷ ; le croisé serait la voix virulente de *je*, mais *vous* conserverait la parole par la voix du décroisé, bien qu'il s'avoue finalement convaincu. Ici, le dialogue matérialise la dimension didactique, et le poète semble vouloir prouver que ses arguments supportent l'opposition. Pourtant, sa voix morale finit par l'emporter, au nom de la foi.

C'est donc bien la volonté d'enseigner quelque chose à *vous* qui domine dans l'œuvre de Rutebeuf :

Rutebés nos dist et enseigne (*Le testament de l'âne*, v. 165)

Il faut dire que, si le poète cherche de manière si constante à agir sur le lecteur, c'est parce que c'est lui, et lui seul qui est le juge de son œuvre. *Je* dépend totalement de ce *vous* qu'il cherche à dominer, ce qu'il écrit finit entre ses mains. Les rapports s'en trouvent inversés : bien que le poète se place souvent en juge, notamment dans ses poèmes satiriques, ou même dans ses exhortations à la croisade, le véritable juge du juge, c'est le lecteur. Bien plus que de le prendre de haut, le poète se doit de l'amadouer, de le séduire,

⁴⁷ DOUDET, Estelle, « Rhétorique en mouvement : Rutebeuf prêcheur et polémiste de la Croisade », *Méthode : Nous t'affirmons méthode ! : revue de littératures française et comparée : Agrégations de lettres 2006*, Vallongues, Bandol, 2005, p. 11-17, p. 14-15.

pour mieux influencer son jugement sur l'œuvre d'une part, et le rendre plus perméable à ses nombreuses remarques didactiques d'autre part. L'aspect le plus important de la relation entre *je* et *vous*, c'est donc leur degré de complicité, duquel dépend la réussite de tous les enjeux du projet poétique.

1.1.2.3. Un complice et un témoin

Arié Serper fait remarquer que le public de Rutebeuf était suffisamment instruit pour comprendre la satire.⁴⁸ Aussi, c'est toute une complicité qui se développe entre le poète et son lecteur, moins évidente à discerner que leur relation didactique, mais plus profondément ancrée dans les textes, d'autant qu'elle repose davantage sur des effets de langage, et non uniquement sur les idées de fond des poèmes. Cette connivence plaisante et implicite se traduit notamment par les jeux de mots que multiplie le poète : il compte sur l'auditeur pour qu'il les perçoive, et entende de la sorte toute la richesse des vers qui lui sont adressés. C'est une sorte de parade de la part du poète, mais aussi une manière de flatter l'intelligence du destinataire. Le jeu de mots sur *fou* par exemple, qui signifie à la fois « le hêtre » et « le fou », est utilisé dans les *Plaies du monde* et le *Mariage Rutebeuf*.

N'at pas tot perdu son marrien,
Ainz en a .I. *fou* retenu. (*Les plaies du monde*, v. 24-25)

De même, les jeux de mots réalisés grâce à des rimes équivoquées sont nombreux, et récurrents pour certains. Ces rimes sont autant de preuves de la maîtrise du langage par le poète, qui mérite donc l'attention d'un lecteur charmé par l'harmonie entre le fond et la forme des vers :

Assez dient, mais il font *pou*.
N'i a saint Père ne saint *Pou*. (*Leçon sur Hypocrisie et Humilité*, v. 217-218)

Dans la satire, l'ironie est également omniprésente, et induit une complicité certaine avec le lecteur, qui doit être capable de repérer et de comprendre l'antiphrase, bien que le poète finisse souvent par révéler de lui-même l'artifice, l'aspect didactique étant visiblement le plus important : nous ne pouvons qu'évoquer le *Dit du mensonge*, dont Michel Zink analyse le fonctionnement dans son introduction.

Le poème est intitulé *Bataille des vices contre les vertus* par le manuscrit A et *Dit de la mensonge* par le manuscrit C. Le premier titre le rattache à la tradition des psychomachies. C'est en effet ce pour quoi il se donne. Mais il dévie bien vite de ce projet initial pour décrire

⁴⁸ SERPER, Arié, *Rutebeuf poète satirique*, Paris, Klincksieck, 1969, p. 13.

ironiquement le triomphe d'Humilité, assuré par les Frères prêcheurs et mineurs. Ironiquement, car Humilité ne peut triompher sans se dénaturer : montrer qu'elle dispose désormais de la puissance et de l'argent, c'est dire, bien entendu, qu'elle s'est transformée en son contraire. [...] Le mensonge [...] trouve [...] une triple expression : dans le prologue, qui annonce sur le mode épique une victoire des vertus sur les vices remportée grâce aux Frères prêcheurs et aux Frères mineurs, alors que c'est précisément le contraire qui s'est produit ; dans l'éloge par antiphrase des Mendians ; dans leur nature foncièrement hypocrite, telle que le poème la met en lumière.⁴⁹

Le poète se voit obligé de faire confiance au lecteur pour relever l'ironie grinçante de ses propos, et y adhérer, bien qu'il prenne soin de le prévenir de la supercherie : *vous* entre dans la confiance. Cependant, Rutebeuf ne se montre pas toujours explicite avec son destinataire : pour ce qui est de *Renart le Bestourné* par exemple, si l'on en croit Jean Dufournet :

Renart le Bestourné est sans doute la pièce de Rutebeuf qui a suscité le plus de commentaires et d'éditions ; mais elle n'a pas encore livré tous ses secrets, bien qu'elle fût sans doute claire pour les contemporains.⁵⁰

Ainsi, il nous est difficile aujourd'hui d'identifier avec certitude les personnes réelles que dissimulent les masques animaliers empruntés au *Roman de Renart*⁵¹, or le poète ne donne que peu d'indices, il compte donc sur sa complicité avec l'auditoire, et tous ses poèmes allégoriques fonctionnent de même : les Frères mendians ne sont pas toujours nommés de manière explicite, lorsqu'il en fait la satire.

Parfois, dépassant la complicité implicite inhérente aux rapports *je-vous*, le poète éprouve le besoin de prendre son lecteur à témoin, et d'en appeler à son bon sens, à son intelligence, à son jugement. C'est notamment le cas dans la *Discorde des Jacobins et de l'Université* :

Se par l'abit sunt net et monde,
Vos saveiz bien, ce est la voire,
S'uns leux avoit chape reonde,
Si resambleroit il prouvoire. (v.45-48)

De manière plus directe, le poète lui pose parfois des questions rhétoriques, sous-entendant que *vous* doit connaître, ou pouvoir déduire aisément, la réponse :

Saveiz por quoi chacune est dame ? (*La complainte de Guillaume de Saint-Amour*, v. 80)
Jone gent, qu'avez enpencei ?

⁴⁹ Rutebeuf, *œuvres complètes*, éd. Michel Zink, Paris, Le Livre de Poche, 1989-1990, coll. « Lettres gothiques », p. 217.

⁵⁰ DUFURNET, Jean, « Rutebeuf et le *Roman de Renart* », *L'Information littéraire*, 1, 1978, p. 7-15, [sur les rapports entre Renart le Bestourné et la branche XI « Renart empereur »], p. 8.

⁵¹ *Roman de Renart (Le)*, Paris, Librairie générale française, 2005.

De quoi vos iroiz vos vantant
Quant vos sereiz en viel aei ? (*La chanson de Pouille*, v. 9-11)

Le destinataire est donc un appui, une garantie, et a une légitimité dont le narrateur a fortement conscience : c'est pourquoi il joue avec lui, l'attire pour mieux le sermonner. Il mène son lecteur sans toutefois négliger son importance. Au contraire, ses jeux de langue montrent la considération qu'il a pour son rôle. En retour, le lecteur se doit d'avoir de la considération pour les propos du poète et écouter d'une oreille attentive, voire mettre en œuvre ce qu'il en retire. Cependant, il arrive au poète de douter, de remettre en question son *dire*, et de s'abandonner à la sentence de son auditoire.

1.1.2.4. L'inversion des rôles entre *je* et *vous*

Si la vérité de la voix du poète est si délicate à saisir, c'est aussi parce que son statut est loin d'être stable, et que sa position par rapport au destinataire est volontiers ambiguë : il le sermonne hautement comme il se confesse à lui de sa propre faiblesse. A priori, *je* est celui qui parle, *vous* celui qui écoute. Or comme nous l'avons vu, le dialogue sous-jacent entre les deux brouille déjà grandement les pistes : l'auditeur a son mot à dire dans le langage du poète, puisque celui-ci écrit pour lui. Si l'on reprend l'exemple de la *Disputaison du croisé et du décroisé*, pièce dans laquelle, à première vue, *je* joue le rôle du croisé, *vous* celui du décroisé, on se rend compte qu'en réalité, la véritable voix du *je*, celle de l'énonciateur, est extérieure au dialogue. Il est donc en situation d'écoute, dans la position d'auditeur, ou... de lecteur.

Et je les pris a escouteir. (v. 26)

Est-ce là une manière de montrer l'exemple d'un lecteur attentif ? De prendre du recul sur son propre rôle en se dédoublant, ou, du moins, de feindre de le faire, par le langage ? Cette attitude de remise en question littéraire apparaît déjà à plusieurs reprises en amont de l'œuvre, et notamment dans les pièces qu'Edmond Faral appelle les « poèmes de l'infortune »⁵² : le poète rentre en lui-même et semble ne plus être le vrai maître de sa parole. Nous assistons à une réelle inversion des rôles entre lui et son destinataire.

⁵² « Poèmes de l'infortune » : *Griesche d'hiver*, *Griesche d'été*, *Dit des ribauds de grève*, *Mariage Rutebeuf*, *Dit de Renart le bestourné*, *Complainte Rutebeuf*, *Repentance Rutebeuf*, *De Bricheuer*, *Dit d'Aristote*, *Paix Rutebeuf*, *Pauvreté Rutebeuf*, dans *Œuvres complètes de Rutebeuf*, éd. Edmond Faral et Julia Bastin (2 vol.), Paris, A. et J. Picard, 1959-1960, coll. « Fondation Singer-Polignac », [œuvres classées par thèmes d'inspiration].

Dans la *Complainte Rutebeuf*, les doutes soulevés par le poète ne sont plus « extérieurs » ; mais ils semblent toujours adressés au lecteur, qu'il interrogerait donc sur son propre sort en tant que poète. Du moins ouvre-t-il les portes à un éventuel jugement du lectorat :

Ne sai ce s'a fait mes outrages.
[...]
Mais ce que vaut quant c'est ja fait ? (v. 41 et 45)

Le poète semble également endurer le joug de ses propres paroles, et il le confie au lecteur dans un aparté pitoyable.

(Cist mot me sunt dur et diver). (v. 81)

Le poète subit-il sa propre condition par la main du lecteur ? Tout se passe comme si sa parole ne venait pas de lui. Mais vient-elle du lecteur pour autant ? La situation inversée est d'autant plus évidente dans le *Mariage Rutebeuf* : le poète y rapporte les paroles des autres sur son compte, il a perdu la maîtrise de la parole et subit celle des autres.

Nez li muzars musart me claimme. (v. 8)

Cette impression se confirme à deux reprises, dans des vers où c'est *hon* et non plus *je* qui est associé à des verbes comme *dire* ou *conter*. La figure du poète se retrouve donc passive, objet de critiques.

Or dirat *on* que mal ce cuevre
[...]
Hom dira voir. (v. 44 et 46)

Hon les doit bien conteir au veilles. (v. 122)

Alors que, même lorsqu'il fait preuve d'humilité, le poète semble toujours assumer pleinement son rôle, il nous prouve ici le contraire. Comment expliquer qu'il puisse se dérober de la sorte à sa propre condition et renoncer à assumer une prise de parole qui ne peut qu'être réelle ? La solution se trouve peut être aux vers 11-16 du *Mariage Rutebeuf* :

Diex ne fist cuer tant deputaire,
Tant li aie fait de contraire
Ne de martyre,
C'il en mon martyre ce mire,
Qu'il ne doie de boen cuer dire :
« Je te clain quite ».

Dans ce passage, Dieu semble prendre le rôle du poète : il l'observe, le voit évoluer, et prend la parole à son intention. Le poète, lui, jouerait donc le rôle du récepteur : il subit et écoute la parole divine – puis la transmet. Ce deuxième plan de la situation d'énonciation, avec un Dieu locuteur – poète - et un poète destinataire, fait également partie de l'œuvre. Il n'y aurait donc pas une réelle inversion des rôles entre le poète et son lecteur, mais un simple dédoublement pour *je* : il est à la fois le lecteur de Dieu et le poète des hommes. Cette hiérarchie semble être une clé de l'œuvre dans son ensemble et fait du poète un intermédiaire, celui qui transmet une vérité sur la Création au moyen d'une nouvelle création. En attendant, il nous faut nous recentrer davantage sur l'élément essentiel à la compréhension de l'identité de la voix poétique, qui tient au problème du langage. C'est en étudiant les divers modes de paroles du poète, au-delà de la simple situation d'énonciation, que nous pourrions mieux comprendre où se situe l'unité de sa voix, avant de cerner avec précision les buts de sa parole.

1.2 – Modes de parole du *je*

Nous sommes parvenus à démontrer une certaine forme d'unité du *je*, au-delà des contradictions apparentes : il serait le personnage de l'énonciateur, continuellement actualisé dans la performance orale induite par le texte. Cependant, si nous nous éloignons un instant de cette identité purement énonciative, et que nous en revenons à l'examen de l'expression même de ce *je*, que nous nous penchons sur ses mots sans plus nous intéresser au rôle de celui qui les dit, nous nous apercevons que l'unité de sa voix est encore bien loin d'être évidente. Or nous ne pouvons pas isoler le personnage *je* de la réalité de sa parole. Pourtant, cette voix s'exprime de manière apparemment paradoxale.

Il s'avère que le poète emploie très fréquemment des proverbes en guise d'argument d'autorité. Certes, il peut s'agir de proverbes édifiants, issus des Ecritures, cependant ce sont plus fréquemment des proverbes populaires, qu'il utilise pour illustrer, et même pour justifier ses positions, y compris celles qui concernent des questions religieuses, comme c'est bien souvent le cas. Ainsi, le ton du prédicateur en sermon cohabite avec les vérités générales laïques. Il arrive par ailleurs qu'un fabliau grivois, tel le *Dit de frère Denise le cordelier*, soit porteur d'une morale édifiante. A l'inverse, on trouve des proverbes profanes dans les pièces hagiographiques, ou d'exhortation à la croisade. Le ton général paraît donc inégal, oscillant entre intellectuel et populaire, spirituel et matériel.

Ce constat amène une nouvelle opposition : en effet, la voix du poète, que nous avons analysée jusqu'alors comme une voix individuelle, s'exprime bien souvent à la manière d'une voix collective, plus impersonnelle, universelle. Pourtant, la part de l'individualité, longuement revendiquée et affirmée, comme nous avons déjà eu l'occasion de le mettre en valeur, n'est bien entendu pas négligeable. Comment la voix du poète peut-elle sembler à la fois individuelle et collective ?

D'autant que si le poète de la voix collective est un simple être humain, concerné par le Diable et le salut, le poète de la voix fortement individualisée prend soin d'opposer sa parole, son usage des mots et du langage, à celui qu'en font les autres, notamment ses ennemis. Pourtant, les paroles du poète et de ses ennemis paraissent semblables, du moins pour ce qui est de la forme... C'est la figure de Faux Semblant, le personnage de Jean de

Meun, inspiré de l'œuvre de Rutebeuf, qui nous a mis sur la voie de ce paradoxe langagier.⁵³

1.2.1. Des proverbes populaires en miroir des formules édifiantes

Le rôle du poète dans le cadre de la querelle universitaire, si l'on en croit Michel-Marie Dufeil - et, par extension, dans ses poèmes engagés dans la cause religieuse en général - serait celui de « vulgarisateur » : il traduirait en quelque sorte les idées et les expressions de Guillaume de Saint-Amour, donnant à son maître une figure plus populaire et sympathique ; il le mettrait à la portée du public.⁵⁴

Que les injures ne soient pas des arguments [...] peut gêner en théologie. Mais, en littérature, voilà tout à sa place : personne ne demande au pamphlet une vérité scientifique.⁵⁵

Nous pourrions dire de même des proverbes, qu'ils soient ou non issus des Ecritures. Une pure simplification du message théologique d'un Maître ès Arts, afin qu'il soit compréhensible et mémorisable par tous ? Tout en revendiquant en amont l'autorité d'un Maître, et celle des Ecritures elles-mêmes, matérialisée par de réelles références bibliques, comme celle que le poète fait à Jonas au début du *Pharisien*. Nous serions tentés de le penser. D'autant que si l'on en croit Jean-Charles Payen, les poèmes, dits dans le vent, auraient besoin de toute la popularité des proverbes pour s'enraciner dans les esprits :

L'œuvre s'adresse à d'autres destinataires plus ou moins difficiles d'accès, à moins de passer par le canal d'une « opinion publique ». [...] Le véritable récepteur du message demeure dans les ténèbres du non-dit, et le pamphlet se déclame à la cantonade, graine semée au vent pour qu'elle mûrisse dans le terreau du bon sens.⁵⁶

Pourtant, cette interprétation ne semble pas réduire totalement à néant le paradoxe qui incite également Rutebeuf au sermon le plus édifiant, porteur d'une conscience aigüe du problème du salut universel, problème bien plus subtil que de simples proverbes et que le poète ne semble pas sous-estimer, si l'on en croit ses longues pièces hagiographiques, comme *La vie de sainte Marie l'Egyptienne*. L'autorité biblique est continuellement présente, sert sa satire, se lie à ses proverbes laïcs, s'inscrit dans son langage. Sermons

⁵³ « Le discours de Faux Semblant », v. 11010-11984, Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, éd. Armand Strubel, Paris, Le Livre de Poche, 1992, coll. « Lettres Gothiques »..

⁵⁴ DUFEIL, Michel-Marie, *Guillaume de Saint-Amour et la polémique universitaire parisienne : 1250-1259*, Paris, A. et J. Picard, 1972, p. 296-297.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ PAYEN Jean-Charles, « Le je de Rutebeuf ou les fausses confidences d'un auteur en quête de personnage », *Mélanges E. Köhler*, Heidelberg, C. Winter, 1984, p. 229-240, p. 238.

édifiants et proverbes populaires, deux langages qui ne sont certes pas si différents l'un de l'autre si l'on fait abstraction de l'opposition entre sacré et profane. Nous en avons un aperçu dans la *Disputaison* entre le Croisé, qui sermonne, et le Décroisé, qui utilise des proverbes laïcs : les deux figures sont effectivement réunies en Rutebeuf. Le sermon n'est qu'un proverbe édifiant développé à l'attention des fidèles. Cependant, l'écart entre la spiritualité du clerc engagé et la voix temporelle adressée au peuple n'en reste-t-il pas moins quelque peu dérangeant ? Il semble que vérité divine et vérité issue du bon sens populaire se valent chez Rutebeuf. La puissance de la voix du poète ne se trouve-t-elle pas affaiblie par la vulgarisation, voire la matérialisation ? La vérité revendiquée par le langage poétique est-elle conciliable avec l'innocente logique du langage populaire ?

1.2.1.1. Le style proverbial

Bien plus que le fait d'utiliser des proverbes, c'est le ton qui est proverbial chez Rutebeuf : d'une manière générale, il se fait le porte-parole d'une vérité qu'il considère comme générale et supérieure à lui, sous la forme de citations courtes et percutantes, déjà utilisées avant lui. C'est le cas lorsqu'il cite brièvement saint Paul au début de la *Vie de sainte Elysabel* :

« Ne doit mangier qui ne labore » (v. 2)⁵⁷

Cet extrait a été beaucoup utilisé contre les Frères mendiants. Mais le poète s'exprime également d'une manière qu'on peut qualifier de « proverbiale », sans référence particulière, au fil de ses vers. Ce ton quelque peu détaché, voire nonchalant, aux tournures brèves, mais sous-entendant une forme de vérité générale, fait partie de l'identité de la voix poétique. Nous ne citerons qu'un vers extrait de *Monseigneur Ancel de l'Isle* :

Touz jors deüst .I. preudons vivre. (v.41)

C'est justement cette légèreté d'expression, ce ton presque anodin, cet « air de rien », ces proverbes qui reviennent régulièrement (« Tout ce qui brille n'est pas de l'or » apparaît cinq fois⁵⁸), qui rend le fond encore plus menaçant. Comme un proverbe, la parole du poète frappe juste et les arguments sont marquants, faciles à retenir ; les paroles

⁵⁷ « Deuxième épître de saint Paul aux Thessaloniciens », 3, 10, « Et de fait, voici ce que nous vous déclarions étant chez vous. Si quelqu'un ne veut pas travailler qu'il ne mange pas non plus. », *Bible (La)*, Vulgate, trad. Louis-Isaac Lemaître de Sacy, Paris, Robert Laffont, 1990.

⁵⁸ *D'Hypocrisie* v. 91, *Complainte de Maître Guillaume de Saint-Amour* v. 21, *Dit de frère Denise le cordelier* v. 15, *Miracle du sacristain*, v. 428, *Vie de sainte Elysabel*, v. 654.

paraissent évidentes, leur impact en est d'autant plus sévère ; les proverbes cités intégralement renforcent cet effet. L'innocence feinte du poète s'avère redoutable, d'autant que cette utilisation du langage rend sa satire elle-même proverbiale, et donc encore plus imposante, irrévocable. Un ton qui s'avère rusé, d'autant qu'il est sanctifié par les nombreuses références bibliques qui le surplombent, et les développements édifiants : l'harmonie entre les deux lignes de ton est parfaite. Mais c'est le proverbe qui l'emporte puisque Rutebeuf reste la voix du peuple. L'introduction de l'édition Faral-Bastin insiste d'ailleurs sur le naturel de sa parole.⁵⁹ Mais c'est Arié Serper surtout qui souligne cet aspect étonnant de la voix du poète :

Or, c'est justement là l'artifice satirique propre à Rutebeuf. Les faits les plus graves, les vices les plus laids, deviennent plus terribles, plus évidents, lorsqu'ils sont mentionnés « en passant ». C'est alors que le contraste frappe et qu'il tranche plus nettement sur le contexte.⁶⁰

Nous pouvons aisément trouver différents exemples de ce style proverbial, qu'il soit issu du parler populaire, ou produit par la voix du poète, et qui entretient cette atmosphère doucereusement menaçante que nous venons de décrire. Le poète s'appuie par exemple, dans la *Complainte de Maître Guillaume de Saint-Amour*, de même que dans la *Leçon sur Hypocrisie et Humilité*, et même la *Repentance Rutebeuf*, sur l'autorité du proverbe :

Com plus couve le fex, plus art.⁶¹

Dans les *Plaies du monde*, il reformule en partie et agrmente un proverbe qu'il citera *in extenso* dans une autre pièce.

Qui auques at, si est ameiz,
Et qui n'at riens c'est fox clameiz. (v. 21-22)⁶²

Le proverbe populaire est inévitablement une manière de se rapprocher de l'auditoire, et donc de mieux le manipuler : c'est pourquoi le poète supplante la voix de Dieu pour mieux transmettre ses idées, énonçant le grave sur un ton léger. Ainsi, dans la *Complainte de Maître Guillaume de Saint-Amour*, qui est une prosopopée de Sainte Eglise, Rutebeuf parle au nom de cette dernière sans pour autant changer de voix :

⁵⁹ *Œuvres complètes de Rutebeuf*, éd. Edmond Faral et Julia Bastin (2 vol.), Paris, A. et J. Picard, 1959-1960, coll. « Fondation Singer-Polignac », p. 57-59.

⁶⁰ SERPER, Arié, *Rutebeuf poète satirique*, Paris, Klincksieck, 1969, p. 143.

⁶¹ Proverbe 2083, MORAWSKI, Joseph, *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*, Paris, Champion, 1925.

⁶² « Tant az, tant vauz et tant te pris ».

Mais mout at entre faire et dire ;
C'est la nature :
Li diz est douz et huevre est dure.
N'est pas tot ors quanqu'on voit lure.
Ahi ! Ahi !
Com sunt li mien mort et trahi
Et por la veritei hai
Cens jugement ! (v. 18-25)

D'autre part, le ton proverbial donne un éclairage plus universel aux dires qui peuvent passer pour de l'épanchement personnel : c'est ainsi que, dans les poèmes de la *Griesche*, la voix personnelle progresse vers une vérité, sinon universelle, partagée par plusieurs personnes, et le ton léger comme les mouches blanches que sont les flocons de neige dissimule à peine la dure réalité de ces pauvres en mal de salut. Ce vers de la *Griesche d'été*, qui ressemble à un proverbe, en montre toute la dimension :

Qui qu'ait l'argent, Dieux at la noize. (v. 64)

Le discours proverbial est en tout cas une part importante de l'identité de la voix poétique, ne serait-ce qu'à valeur d'illustration universalisante de son propos, ou encore à valeur métaphorique, comme c'est le cas pour cette variante de l'expression « acheter chat en sac » dans la *Leçon sur Hypocrisie et Humilité* :

Et teiz sa droiture i achate
Qui n'en porte chaton ne chate (v. 137-138)

Michel Zink nous donne la clé de cette image, qui ne devait poser aucun problème aux contemporains de Rutebeuf, dans une note :

Les chats, recherchés pour leur fourrure, étaient transportés dans des sacs, dont l'acheteur, par crainte des griffes, pouvait hésiter à vérifier le contenu, au risque, non seulement d'être trompé sur la marchandise, mais encore, comme ici, de ne rien trouver du tout dans le sac.⁶³

Le raisonnement proverbial poussé à l'extrême sert également l'autodérision, que nous avons déjà mentionnée, dans le *Mariage Rutebeuf*.

L'an dit que fox qui ne foloie
Pert sa saison⁶⁴ :
Que je n'ai borde ne maison,
Suis-je mariez sans raison ? (v. 21-24)

Là encore, Michel Zink nous explique :

⁶³ *Rutebeuf, œuvres complètes*, éd. Michel Zink, Paris, Le Livre de Poche, 1989-1990, coll. « Lettres gothiques », p. 303, note 1.

⁶⁴ Proverbe 792, MORAWSKI, Joseph, *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*, Paris, Champion, 1925.

L'enchaînement des idées est le suivant : un fou qui ne se comporte pas comme un fou perd son temps (proverbe, Morawski 792) ; ce n'est pas mon cas, puisque, moi qui suis fou, j'ai bien agi comme un fou en me mariant alors que je n'ai pas de maison. On ne saurait donc me reprocher d'avoir agi contre la raison, puisque j'ai agi en fou, étant fou.⁶⁵

Le proverbe et les intonations qui l'accompagnent concourent bien évidemment au charme de la verve de Rutebeuf, et rendent sa voix plus proche de l'auditoire, mais aussi plus perverse à son égard. Cependant, de telles considérations sur la légèreté de la forme et du ton poétique chez Rutebeuf ne doivent pas nous donner l'impression d'une légèreté constitutive du fond de son *dire*. En effet, l'utilisation des proverbes n'est jamais innocente, et sert la cause des idées que le poète veut transmettre : idées satiriques dans les premiers temps de son œuvres, durant la querelle universitaire, qui laissent la place à des idées plus morales à la suite de sa repentance et de sa conversion, et à de nombreux développements édifiants. Reste à savoir si la morale édifiante que revendique la voix du poète prédicateur n'en pâtit pas, malgré tout.

1.2.1.2. Une Bible poétique et satirique

Si l'on en croit Daniel Poirion, les vies de saints en langue vulgaire sont généralement fidèles aux sources latines⁶⁶. Nous connaissons d'ailleurs celles des pièces hagiographiques de Rutebeuf, qu'il compose suite à sa conversion et à l'échec du camp séculier face aux Ordres mendiants. Cependant, une certaine inventivité narrative de la part des auteurs n'est pas négligeable : ainsi, la matière pieuse est étoffée par des motifs romanesques, voire folkloriques, ce qui nous ramène aux proverbes, qui ne seraient donc en aucun cas incompatibles avec la matière sainte. Au contraire, ils seraient un ajout sensé de la part du poète qui transmet à sa manière les récits édifiants, ou les adapte à ses propres objectifs.

Aussi, la cohabitation entre éléments sacrés et profanes est parfaitement concevable, d'autant que si le poète se targue souvent d'être en mesure de transmettre des directives sacrées au public, il n'est lui-même qu'un homme, bien que de lettres. Sa voix de clerc mêle donc références bibliques et intertextualité littéraire, dont la valeur de vérité semble équivalente quand il s'agit de faire appel à des arguments d'autorité, extérieurs et antérieurs au *dit* du poète. Il est vrai que dans l'*Etat du monde* par exemple, la « Bible » à

⁶⁵ Rutebeuf, *œuvres complètes*, éd. Michel Zink, Paris, Le Livre de Poche, 1989-1990, coll. « Lettres gothiques », p. 269, note 3.

⁶⁶ POIRION, Daniel, *Précis de littérature Française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1983, p. 54.

laquelle il fait référence de la manière la plus évidente pour réprimander les chevaliers dont il désapprouve le comportement, jugé peu moral, est la *Chanson de Roland*, ou celle d'Alexandre. Il juge leur attitude par rapport à celle des héros de chansons de geste :

Or m'en vieng par chevalerie
Qui au jor d'ui est esbahie :
Je n'i voi Rollant n'Olivier,
Tuit sont noié en un vivier ;
Et bien puet veoir et entandre
Qu'il n'i a més nul Alixandre. (v. 147-152)

Ces références aux héros des chansons de geste comme s'ils étaient des saints refont leur apparition à plusieurs reprises, notamment dans la *Complainte de Constantinople*, une pièce d'exhortation à la croisade, dont le but est donc éminemment édifiant :

De Grece vint chevalerie
Premièrement d'anceserie,
Si vint en France et en Bretaingne.
Grant piece i at estei chierie.
Or est a mesnie escherie,
Que nuns n'est teiz qu'il la retaingne.
Mort sunt Ogiers et Charlemainne.
Or s'en vont, que plus n'i remaingne.
Loyauteiz est morte et perie. (v. 121-129)

N'oublions pas que la poésie de Rutebeuf vise à l'efficacité. Nous pouvons aussi prendre le problème à l'envers et y voir une valorisation des références aux valeurs féodales et littéraires d'antan, et des formules populaires proverbiales qui, derrière leur simplicité apparente, sont à gloser comme des vérités sur le monde, au même titre que les formules issues des Ecritures. Sans compter que les références profanes allègent le ton, introduisent souvent le facteur de l'humour, destiné au plaisir de l'auditoire, et créent un contraste significatif avec la voix du prédicateur, très loin d'être accidentel. Ainsi, Rutebeuf lui-même glose de manière amusante le proverbe « l'habit ne fait pas le moine » dans la *Discorde des Jacobins et de l'Université*, pour mettre en avant l'hypocrisie des Frères :

Se par l'abit sunt net et monde,
Vos saveiz bien, ce est la voire,
S'uns leux avoit chape reonde,
Si ressembleroit il prouvoire. (v. 45-48)

Or, il est noté dans l'édition Faral-Bastin⁶⁷ à propos des vers 47 et 48 :

Ressouvenir probable de Matthieu VII, 15⁶⁸, texte souvent exploité contre les Jacobins.

La glose du texte de Matthieu, qui suggère la méfiance vis-à-vis des faux prophètes qui portent des vêtements de brebis et sont en réalité des loups rapaces, serait donc la même que celle du proverbe, dans l'intérêt de la satire de Rutebeuf. En effet, l'intérêt de la satire est le premier à faire appel aux différents arguments d'autorité, mais aussi à les modeler à sa convenance. C'est encore une fois Edmond Faral et Julia Bastin qui annotent en ce sens les vers 48-61 de *D'Hypocrisie* : seuls quelques éléments très arrangés par Guillaume de Saint-Amour, qui les utilisait contre les Frères, viennent ici de l'Évangile. De plus, d'autres traits visent directement les Frères, sans recours aucun aux textes sacrés.⁶⁹

De même, dans le *Dit des règles*, Rutebeuf n'hésite pas à « pervertir » quelque peu un psaume, dans l'intérêt de son argumentaire. Seule l'autorité du psaume compte, son interprétation, en revanche, doit se conformer à la satire :

A ceux le donent et delivrent
Qui les aboivrent et enyvrent
Et qui lor engraisent les pances
D'autrui chateil, d'autrui sustances,
Qui sunt, espoir, bougre parfait
Et par paroles et par fait,
Ou uzerier mal et divers
Dont on sautier nos dit li vers
Qu'il sont et dampnei et perdu. (v. 19-27)

En effet, Michel Zink note au sujet de ces trois derniers vers :

En réalité le psaume 14, 4⁷⁰ place parmi les élus « celui qui n'a pas prêté son argent à usure », sans parler du sort des usuriers.⁷¹

En tout cas, Rutebeuf utilise bien souvent la parole du Christ dans son intérêt littéraire, notamment dans le cadre de la satire contre les Frères mendiants. Il transforme

⁶⁷ *Œuvres complètes de Rutebeuf*, éd. Edmond Faral et Julia Bastin (2 vol.), Paris, A. et J. Picard, 1959-1960, coll. « Fondation Singer-Polignac », p. 240.

⁶⁸ « Adtendite a falsis prophetis qui veniunt ad vos in vestimentis ovium intrinsecus autem sunt lupi rapaces », Latine Vulgate Bible Online, Biblia Sacra Vulgata, Study, Search, [en ligne], [consulté le 20/05/2012]. Disponible sur Internet : < <http://www.drbo.org/lvb/>>

⁶⁹ *Œuvres complètes de Rutebeuf*, éd. Edmond Faral et Julia Bastin (2 vol.), Paris, A. et J. Picard, 1959-1960, coll. « Fondation Singer-Polignac », p. 252.

⁷⁰ « Ad nihilum deductus est in conspectu eius malignus timentes autem Dominum glorificat qui iurat proximo suo et non decipit. Qui pecuniam suam non dedit ad usuram et munera super innocentes non accepit qui facit haec non movebitur in aeternum. », Latine Vulgate Bible Online, Biblia Sacra Vulgata, Study, Search, [en ligne], [consulté le 20/05/2012]. Disponible sur Internet : < <http://www.drbo.org/lvb/>>

⁷¹ *Rutebeuf, œuvres complètes*, éd. Michel Zink, Paris, Le Livre de Poche, 1989-1990, coll. « Lettres gothiques », p. 169, note 2.

donc cette parole à son goût, et met en valeur son message à sa manière, tout comme il le fait avec les proverbes. Ce n'est pas pour autant une raison d'y voir une utilisation négative des textes. Au contraire, le poète met en avant différentes paroles au moyen de la sienne. Sa satire contre les Frères défend sa propre vision de la religion et de sa pratique, dans le but de faire son salut et celui de ses auditeurs. Pour ne citer qu'un exemple supplémentaire, prenons ce vers des *Ordres de Paris*, emprunté à Matthieu (7, 17)⁷² et utilisé comme un proverbe pour dénoncer les Frères :

Car li maux fruis est de male ante. (v. 144)

La voix du poète oscille entre sacré et profane, divin et réel : comme nous le remarquons plus haut, il ne s'agit toujours que de la voix d'un homme, qui, s'il a, en tant que clerc, et connaissance des textes sacrés, et conscience et peur de Dieu, est également susceptible de pécher lui-même. Il n'est qu'un pauvre homme de basse condition matérielle, qui entend des proverbes populaires en jouant à la *griesche* dans les tavernes. Le personnage qu'il se construit dans ses poèmes est bel et bien cohérent, compatible avec la voix que nous lui découvrons. Elle se fait souvent parole d'évangile, reprenant nombre d'images et de paroles de la littérature édifiante et théologique, ou de l'obombration, comme ces quelques vers de *C'est de Notre-Dame* :

Si com hon voit le soloil toute jor
Qu'en la verrière entre et ist et s'en va,
Ne l'empire tant i fiere a sejour, [...] (v. 37-39)

Mais le poète se repent également de ne pas toujours bien utiliser son talent, peut-être de trop détourner l'Évangile à ses fins, au lieu de le dire dans toute sa pureté. C'est notamment le cas lors de sa conversion, c'est-à-dire bien avant ses poèmes à la Vierge, lorsqu'il prend conscience d'avoir, par moment, perverti le langage divin pour servir sa satire durant la querelle universitaire :

Ainz ai mis mon entendement
En geu et en esbatement. (*Repentance Rutebeuf*, v. 7-8)

Dans tous les cas, sa parole, édifiante ou proverbiale, est mise en scène dans un but bien précis, qu'il faut donc définir plus précisément. La singularité de la voix de Rutebeuf telle que nous avons déjà pu l'envisager l'achemine véritablement vers ce que nous

⁷² « Sic omnis arbor bona fructus bonos facit mala autem arbor fructus malos facit. », Latine Vulgate Bible Online, Biblia Sacra Vulgata, Study, Search, [en ligne], [consulté le 20/05/2012]. Disponible sur Internet : < <http://www.drbo.org/lvb/>>

nommons désormais « poésie » : elle se constitue de voix préexistantes, modulées par sa propre tonalité.

1.2.1.3. La voix de l'universalité : un « passeur » du profane au sacré

Les proverbes qu'il leur [les Mendiants] oppose régulièrement dénoncent l'écart entre les paroles et les actes.⁷³

Peut-on comprendre cette phrase de J.-P. Bordier dans le sens inverse, c'est-à-dire : si Rutebeuf dénonce les Mendiants, il cherche, au moyen des proverbes notamment, et de sa poésie en général, à réduire l'écart entre les paroles de l'Évangile et les actes de son auditoire ? Autrement dit, à ce que son public conforme le plus possible ses actes aux paroles de ses *dits*, qui elles-mêmes reprennent celles de l'Évangile. La voix du poète serait donc la voix du « passeur » : réutilisant les thèmes des Écritures plus souvent que leur contenu exact, il les adapte à son auditoire, les illustrant avec des proverbes populaires, des exemples de personnes illustres ou des contre-exemples comme les Frères mendiants.

Si nous prenons l'exemple de le *Complainte de Monseigneur Geoffroy de Sergines*, le défunt, croisé célèbre, est prétexte au sermon du poète qui exhorte à la croisade, et illustre son propos de quelques proverbes qui rendent l'ensemble plus vivant, plus accessible et plus plaisant pour son public :

Des or croi je bien sest latin :
« Maulz voizins done mau matin. »
Son cors lor presente souvent
Mais il [Geoffroy de Sergines] at trop petit couvent.
Se petiz est, petit s'esmaie,
Car li paiertes qui bien paie
Les puet bien cens doute paier,
Que nuns ne se doit esmaier
Qu'il n'ait coroune de martyr
Quant dou siecle devra partir. (v. 119-128)

Nous pouvons déceler les nuances de cette voix, rendue populaire, mais foncièrement édifiante. Le vers 71 du *Mariage Rutebeuf* en est un bon exemple :

Mes poz est briziez et quasseiz.

⁷³ BORDIER, Jean-Pierre, « Réflexions sur le *Voir dire* de Rutebeuf », *Mélanges J.-Ch. Payen (ou Hommage à Jean-Charles Payen. Farai chansoneta novele. Essais sur la liberté créatrice au Moyen Âge)*, Caen, Centre de Publication de l'Université, 1989, p. 77-86, p. 82.

Michel Zink nous éclaire dans une note sur la référence biblique contenue dans ce vers : il s'agit d'un passage célèbre de saint Paul, dans lequel le pot brisé représente l'être livré à la colère de son Créateur.⁷⁴ Cette référence est totalement implicite, mais coïncide avec la voix du poète. Alors qu'il semble uniquement se plaindre de sa misère, et du fait que ses beaux jours sont derrière lui, il se représente en réalité en martyr, victime du courroux divin : la figure du miséreux est donc beaucoup plus humble et pieuse que ce qu'elle laisse paraître à ce moment du texte. En effet, si le poète raconte qu'il subit l'épreuve du châtement divin, il sous-entend l'avoir méritée.

Rutebeuf révèle également les limites de sa condition de poète, d'homme. Sa parole n'est pas réellement une parole d'évangile dans le sens où elle ne peut prétendre convertir tout le monde, elle ne peut prétendre forcer au repentir, ou corriger les hommes s'ils ne le souhaitent pas. Chacun peut être sourd à sa parole, malgré la volonté qui en émane. Le poète fait cet aveu au court du récit de la *Vie de sainte Elyzabel*, usant toujours de ce ton proverbial et populaire qui dissimule à peine le regret cuisant qu'il semble éprouver de ne pouvoir sauver toutes les âmes, puisque c'est bien ce dont il est question.

Qui lors va celui reprenant
Et qui a bien faire l'enseigne,
Si vaut autant com batre Seine.
T out est perdu quanc'om li monstre :
Dites li bien, il fera contre,
Car il cuderoit estre pris
C'il avoit a bien faire apris. (v. 420-426)

Cependant, cela ne l'empêche pas d'essayer, vers après vers. Ainsi, sa voix de clerc est issue de la Bible, et son *dire* se glose de la sorte, mais la couleur extérieure de sa voix est bien souvent beaucoup plus populaire et enjouée que ne l'est le fond. Estelle Doudet remarque que *je* « se fait l'écho d'*auctoritas* entre la parole sacrée et la sagesse populaire »⁷⁵. Il est avant tout l'expression d'une individualité impliquée dans le monde et l'organisateur du discours. Ces deux aspects, proverbial et édifiant, loin de s'opposer, se superposent : l'édifiant est la glose du proverbial. Xavier Leroux résume ainsi l'attitude de la voix du poète :

⁷⁴ Rutebeuf, *œuvres complètes*, éd. Michel Zink, Paris, Le Livre de Poche, 1989-1990, coll. « Lettres gothiques », p. 273, note 5.

⁷⁵ DOUDET, Estelle, « Rhétorique en mouvement : Rutebeuf prêcheur et polémiste de la Croisade », *Méthode : Nous t'affirmons méthode ! : revue de littératures française et comparée : Agrégations de lettres* 2006, Vallongues, Bandol, 2005, p. 11- 17, p. 13.

Le poète se pose en inventeur – au sens de découvreur – de la vérité, une vérité qui trouve dans la Bible son expression la plus parfaite.⁷⁶

Les *auctoritas* illustrent son propos, puisé dans l'actualité, et les lestent d'autorité. Une expression universelle qui transite par une voix individuelle, telle est la couleur de la voix du poète.

1.2.2. Une voix poétique individuelle, une voix humaine collective

La forte individualité, voire l'importante originalité de Rutebeuf dans sa façon de transmettre ses idées dans ses poèmes : voilà un fait que nous ne pouvons pas remettre en cause. Notamment, dans les pièces que l'édition Faral-Bastin regroupe sous l'appellation « poèmes de l'infortune »⁷⁷ : le poète se dit au travers d'un *je* particulièrement démarqué, expression certaine d'une individualité, même si elle n'est pas forcément sincère. Nous pouvons évoquer quelques vers d'une pièce comme le *Mariage Rutebeuf* :

Teil fame ai prise
Que nuns fors moi n'aimme ne prise,
Et c'estoist povre et entreprise
Quant je la pris.
At ci mariage de pris,
Qu'or sui povres et entrepris
Aussi come ele ! (v. 28-34)

A propos de cette personnalité, G. Lanson⁷⁸ parle d'« [...] une individualité fortement caractérisée, qui se retrouve dans les ouvrages les plus divers [...] »

Il semble donc que l'originalité de Rutebeuf ne soit plus à démontrer. Pourtant, si l'on regarde de plus près tous ses poèmes dits « d'actualité », qui traitent de préoccupations de son siècle au-delà de sa propre condition, ou de sa propre « personne » fictive, et qui constituent tout de même l'essentiel de son œuvre, on décèle aisément, sous l'individualité de la voix du *je* narrateur, une dimension collective, voire universelle, à son échelle. Si l'on

⁷⁶ LEROUX, Xavier, « De l'annomination à la nomination : instauration du cadre énonciatif dans l'œuvre de Rutebeuf », *Revue des Langues Romanes*, 111, 2007, p.51-76, p. 62.

⁷⁷ « Poèmes de l'infortune » : *Griesche d'hiver, Griesche d'été, Dit des ribauds de grève, Mariage Rutebeuf, Dit de Renart le bestourné, Complainte Rutebeuf, Repentance Rutebeuf, De Bricheimer, Dit d'Aristote, Paix Rutebeuf, Pauvreté Rutebeuf*, dans *Œuvres complètes de Rutebeuf*, éd. Edmond Faral et Julia Bastin (2 vol.), Paris, A. et J. Picard, 1959-1960, coll. « Fondation Singer-Polignac », [œuvres classées par thèmes d'inspiration].

⁷⁸ LALOU, Elisabeth, « Rutebeuf », *Dictionnaire des Lettres Françaises : tome I, « Le Moyen Âge »*, éd. Geneviève HASENOHR et Michel ZINK, Paris, Fayard, 1992, p. 1324-1327.

veut en rester à des questions de pronoms personnels, Paul Zumthor fait remarquer qu'il arrive fréquemment, dans les pièces dites « d'actualité », que le *moi* devienne un *il*⁷⁹. Une valeur plus « universelle » prend toujours le dessus. Quant à Jean Frappier, Rutebeuf, selon lui, « [...] fut dans une certaine mesure l'interprète des opinions de la 'menue gent' ou du Parisien 'moyen' de son temps »⁸⁰.

Nous sommes face à un nouveau paradoxe compromettant l'unité de la voix du poète : est-il une ou plusieurs personnes ? Parle-t-il réellement en son nom, ou en celui de la collectivité ? De manière un peu plus contrastée, le poète affirme souvent dire tout haut ce que, dans l'idéal, chacun devrait penser tout bas : il joue un rôle de représentation et de porte-parole, s'effaçant presque.

1.2.2.1. La *matire* de Rutebeuf

Ce qui est original et fortement individualisé en réalité, c'est la mise en forme de cette langue collective, par cette voix certes elle-même collective, mais dont le parler est unique. L'individualité se fait dans la transmission ; c'est toujours ce rôle de « passeur » qui prédomine et qui fait réellement de cette voix une voix unique, au sens d'individuelle : c'est à cela que nous pouvons la reconnaître. Faudrait-il donc faire totalement abstraction du contenu et de la « personnalité » du personnage qui l'actualise dans la parole, ces éléments finalement « collectifs », pour ne s'intéresser qu'à la « manière » du langage ? Il est vrai que le langage, dans l'originalité de sa forme, est ce qui doit nous interpeler chez Rutebeuf. Mais nous ne pouvons laisser de côté les autres aspects qui, s'ils parasitent notre compréhension de sa voix, en font donc également partie. Le personnage du *je* est en lui-même beaucoup plus subtil, voilà pourquoi il est déroutant. Et l'originalité du *dire* vient de ces étonnants, voire improbables contrastes que nous ne cessons de relever, et qui n'ont de cesse, tour à tour, de valoriser et dévaloriser la figure du poète.

Si nous nous plaçons désormais du côté du *dire*, de ce qui est dit dans les poèmes, quelle que soit la prise de position de la voix qui le dit, nous nous apercevons que le *dire* lui-même est en quelque sorte pluriel. En effet, le poète n'invente absolument rien : il ne fait que modeler des voix préexistantes. Ses idées n'ont rien d'original ou d'individuel, comme il l'énonce lui-même : c'est une *matire*, bien que ce qu'il qualifie de matière n'ait

⁷⁹ ZUMTHOR, Paul, *Essai de poésie médiévale*, 2^e édition, Paris, Seuil, 2000, p. 85.

⁸⁰ FRAPPIER, Jean, « Rutebeuf, poète du jeu, du guignon et de la misère », *Du Moyen Âge à la Renaissance, études d'histoire et de critique littéraire*, Paris, Champion, 1976, p. 123-132, p. 125.

rien à voir avec la définition que donne Jean Bodel des matières respectivement antique, de France et de Bretagne⁸¹.

Por ce me wel a oevre metre
Si com je m'en sai entremetre,
C'est a rimer une *matire*. (*Le dit du mensonge*, v. 7-9)

Ce sont les voix du siècle qui servent de matière à Rutebeuf. L'identité de sa voix vient de son habileté à cumuler différents sons et à en faire la synthèse : il se fait l'écho d'un matériau vocal, « matière » divine, « matière » populaire, « matière » commandée, « matière » engagée. Il n'hésite par ailleurs pas à manier le discours direct pour témoigner au mieux de ces voix extérieures qu'il utilise sans cesse. C'est en cela qu'il se démarque le mieux de la tradition des *trouveurs*, tels troubadours et trouvères : il ne met plus en scène une voix unique se transmettant au fil du temps, mais devient la caisse de résonance des voix du monde dans lequel il vit. Son attachement au passé paraît minime car il s'inspire du présent et du divin intemporel. Cette attitude résolument moderne donne à sa voix un nouveau statut qui ressemble à celui qui prendra le nom de « poète », s'agissant de Dante. Rutebeuf serait bien l'un des premiers poètes avant l'heure.

1.2.2.2. La voix du poète et la voix de l'homme

Comme nous en ressentons de manière précise l'aspect « collectif », il paraît tout aussi évident que la voix du *je* sait fort bien se démarquer, justement, de toute forme de « collectif », et s'affirmer haut et fort au nom de cette première personne du singulier. Ainsi, les deux aspects de la voix, le singulier et le collectif, sont parfois réellement mis en parallèle, à quelques vers d'écart, à l'intérieur d'un seul texte. En effet, si nous nous penchons sur quelques vers du *Dit de Sainte Eglise*, nous pouvons constater qu'au vers 13, le poète se compte parmi les hommes dont il fait état, en utilisant un verbe à la première personne du pluriel :

Des yex dou cuer ne *veons* gote.

Il parle ici de l'état de la condition humaine, à grande échelle. Cependant, deux vers plus loin, une séparation radicale s'opère entre le *je* d'une part, le *vous* d'autre part :

Entendez *me vous*, ne vous, voir ? (v. 15)

⁸¹ « Prologue », Jean Bodel, *Chanson des Saisnes*, v. 6-11.

Cette voix qui s'élève de manière si distincte, nous sommes désormais en mesure de comprendre qu'il s'agit précisément de la voix du poète. De même, au début de la *Complainte de Constantinople*, où la voix du poète se trouve à l'écart de la masse :

Sopirant pour l'umain linage
Et pencis au crueil damage
Qui de jour en jour i avient. (v. 1-3)

Or cette voix n'est plus collective, car elle est, par excellence, la voix de celui qui a écrit, mot par mot, chacun de ces vers, et cette voix, quel que soit le « collectif » dont elle se nourrit, est toujours une dans l'acte d'écriture, et dans l'acte de transmission orale par la parole.

Or cette voix-là est capable de donner son avis, en opposition aux pensées d'une forme de collectivité, et ce sans recourir de manière explicite au soutien d'une autre : Arié Serper défend d'ailleurs avec vigueur l'idée que, quelle que soit la cause – entendons donc collective - défendue par Rutebeuf, mais notamment en ce qui concerne la cause universitaire puisqu'elle traite ici des pièces satiriques, l'honnêteté de son engagement est sans limites, ce qu'elle démontre dans l'un de ses développements.⁸² Si le *je* défend un point de vue, c'est donc avant tout le sien, c'est-à-dire celui de l'écrivain, celui du poète. Ensuite, seulement, celui d'une partie de l'humanité. Nous en avons un aperçu à la fin de la *Discorde des Jacobins et de l'Université* :

Il [les Jacobins] pueent bien estre pseudome,
Se wel ge bien que chacuns croie.
Mais ce qu'il plaidoient a Rome
L'Universitei m'en desvoie. (v. 57-60)

S'il arrive donc, comme nous pouvons le lire ici, que la voix du poète affirme haut et fort sa pensée, le cas peut également se présenter, et c'est ce qui brouille nos pistes, où le *je* cherche à faire passer des arguments individuels et probablement personnels pour des idées collectives, ou du moins qui lui viennent de l'extérieur, afin de mieux les justifier aux yeux de l'auditoire ! Comme nous pouvons le lire dans l'introduction de l'édition Faral-Bastin, les éloges funèbres ou encore les appels à la croisade « perdraient de leur effet s'ils ne traduisaient que le sentiment d'un auteur, et non une idée s'imposant à tous »⁸³. Nous pouvons citer ces vers de *Renart le Bestourné*, dans lesquels le poète recherche

⁸² SERPER, Arié, *Rutebeuf poète satirique*, Paris, Klincksieck, 1969, p. 60-64.

⁸³ *Œuvres complètes de Rutebeuf*, éd. Edmond Faral et Julia Bastin (2 vol.), Paris, A. et J. Picard, 1959-1960, coll. « Fondation Singer-Polignac », p. 35.

explicitement un appui extérieur pour confirmer ses dires, sans qu'on sache réellement si cet appui a lieu d'être :

Se Nobles savoit que ce monte
Et les paroles que om conte
Parmi la vile (v. 37-39)

Les arguments développés dans l'écriture lui sont propres, et le poète cherche plus explicitement à convaincre qu'à répéter. Certes, il part d'une matière préexistante, mais son langage, modelant cette matière, est singulier. Or le poète et sa voix bien singulière se jouent volontiers de nous, dupes que nous sommes à première lecture. Un *dire* paraissant vrai, collectif et/ou haut placé l'emporte dans l'opinion. Le jeu est certes relativement explicite quand il s'agit de la prosopopée de Sainte Eglise dans la *Complainte de Guillaume de Saint-Amour*, où le poète prétend n'être qu'un porte-parole de Sainte Eglise alors qu'il est l'auteur, et un auteur particulièrement sensible à la cause de son maître. Cependant, cela est loin d'être toujours aussi limpide, et le ton proverbial participe grandement de cette impression de voix collective, alors qu'il y a de grandes chances pour qu'il s'agisse d'une voix individuelle.

Cela est très souvent le cas, d'autant que la voix du poète est très engagée, notamment en faveur de la vraie foi. Pourtant, à l'inverse, le poète peut parfois jouer de manière très convaincante un rôle parfaitement extérieur de simple porte-parole, généralement celui de ses commanditaires, tout en désengageant sa propre voix poétique, si le sujet ne semble pas le toucher particulièrement, bien que le cas se présente rarement. L'exemple le plus évident semble être le *Dit de Monseigneur Ancel de l'Isle*, bien que Michel Zink juge que le style quelque peu laborieux puisse être le signe de l'écriture d'un débutant, étant donné qu'il place cette pièce au tout début de la carrière de Rutebeuf⁸⁴. Cependant, nous pouvons relever le message discret que semblent contenir les vers 15 et 16, à savoir que la France est effondrée à la suite de la mort de cet éminent personnage, mais que la France n'inclut pas forcément le poète, dans ce cas. Sa plainte, comparée à celle qui accompagne l'exil de Maître Guillaume, semble, dans son ensemble, bien désintéressée.

Las ! com ci a male estondee !
De France a ostei une esponde :
De cele part est effondee. (v. 14-16)

⁸⁴ *Rutebeuf, œuvres complètes*, éd. Michel Zink, Paris, Le Livre de Poche, 1989-1990, coll. « Lettres gothiques », p. 95.

Plus ou moins masquée, l'individualité de la voix du poète est bien présente. Quoi que dise le poète, il est inévitablement renvoyé à sa propre condition : celle du clerc. Ecrire une complainte sans en être convaincu en fait partie. Mais, à l'inverse, cette voix singulière du poète le renvoie de manière tout aussi inévitable à sa condition... humaine. Or, si la condition de poète fait de lui un être unique à l'intérieur de ses textes, la condition d'homme en fait un être collectif, soumis au temps, priant pour son salut, comme pour celui des autres. Cela est perceptible dans la plupart des « poèmes de l'infortune », notamment dans les *Griesches* : après avoir observé son propre état, en tant que poète mais aussi en tant qu'homme, dans la *Griesche d'hiver*, le poète semble « [...] observer avec plus de distance les mêmes ravages [...] »⁸⁵ dans la *Griesche d'été*, d'un point de vue redevenu extérieur. Selon Arié Serper, Rutebeuf dépeint, dans les poèmes de la *Griesche*, un tableau réaliste de la vie des jongleurs et des maux qui accompagnent leur passion pour le jeu⁸⁶. Ainsi, la voix poétique a, elle aussi, sa part de singularité et sa part de collectivité. Ce que nous pourrions appeler le *nous* de la condition jongleresque apparaît de temps à autre, notamment au vers 157 de l'*Etat du monde*, bien que le *nous* y soit un *ils* :

Menestrez sont esperdu.

D'autre part, la cause des ménestrels est le sujet du fabliau de *Charlot le juif qui chia dans la peau du lièvre*, bien que Rutebeuf place Charlot au dernier rang parmi les ménestrels. Cependant, le protecteur de Charlot, dans ce texte, se montre peu généreux et subit d'ailleurs la vengeance du clerc, or Rutebeuf se plaint également de l'avarice de certains de ses commanditaires, comme dans la pièce *De Briche mer*. Ainsi, sa voix d'énonciateur, bien que singulière et singularisée par l'acte d'écrire, le renvoie malgré tout à une condition collective, du moins partagée, dont il témoigne.

Il semble évident que le poète n'a de cesse de jongler entre sa condition universelle, son ouverture sur le monde, et son moi d'écrivain, la trace de sa plume, la chose la plus personnelle qui soit. Sa vision des choses, par les mots qu'il aligne seul, singularise le collectif, mais il joue à donner à sa voix un écho populaire, afin qu'elle porte plus loin. Son langage est singulier, son style est collectif. Pourtant, même en tant que clerc, il ne peut demeurer totalement unique : sa condition est partagée.

⁸⁵ Rutebeuf, *œuvres complètes*, éd. Michel Zink, Paris, Le Livre de Poche, 1989-1990, coll. « Lettres gothiques », p. 194.

⁸⁶ SERPER, Arié, *Rutebeuf poète satirique*, Paris, Klincksieck, 1969, p. 54.

1.2.3. Le *dire* du poète et le *dire* de ses ennemis : semblables mais opposés

Le *dire*, le langage, son utilisation par une voix unique et individuelle, celle du poète : sa langue lui est inévitablement propre et ne peut que le définir. Comme nous l'avons déjà souligné à plusieurs reprises, c'est sur ce *dire* irrévocablement particulier qu'il faut s'appuyer constamment pour ne pas perdre d'ouïe la voix du poète. D'autant que la parole revêt une importance capitale, notamment dans le cadre de la querelle universitaire, et Rutebeuf, en tant que poète, maître du langage par excellence, ne peut qu'en avoir conscience. M.-M. Dufeil insiste à plusieurs reprises sur ce fait indiscutable : les combats de la querelle universitaire font appel à l'arme du langage⁸⁷. Nous pouvons garder à l'esprit le *De Periculis* de Guillaume de Saint-Amour, épée parmi tant d'autres. De même, Rutebeuf lutte avec acharnement contre l'obligation de silence contenue dans les bulles papales qui parviennent à Paris, comme il l'affirme au début du *Dit des règles* :

Puis qu'il covient veritei taire,
De parleir n'ai ge plus que faire. (v. 1-2)

Oui, mais le caractère langagier d'une personne n'est pas la chose la plus aisément définissable au monde. D'ailleurs, l'approche que nous tentons d'en faire se réalise toujours « par la négative », en cherchant un équilibre entre les différents paradoxes identitaires qui apparaissent au fil des vers.

Cependant, le poète lui-même ne cherche-t-il pas à nous donner une image de son *dire*, bien qu'il s'agisse une fois de plus d'une image paradoxale ? En effet, Rutebeuf semble nous présenter son *dire* lui aussi « par la négative », notamment dans ses pièces satiriques : autrui - c'est-à-dire les ennemis du poète – fait une mauvaise utilisation du langage, par opposition au poète - le langage est même le seul outil qu'il sache bien utiliser. Comme l'énonce J.-P. Bordier :

Le poète [reconquiert] les mots usurpés et [retraduit] les mots dénaturés.⁸⁸

Pourtant, peut-on réellement déceler une différence capitale entre le langage du poète et celui d'autrui ? Le lien le plus évident entre ces deux formes de *dire* est peut-être la parodie et non l'opposition. Mais, là encore, ce serait réduire à un niveau bien médiocre

⁸⁷ DUFEIL, Michel-Marie, *Guillaume de Saint-Amour et la polémique universitaire parisienne : 1250-1259*, Paris, A. et J. Picard, 1972.

⁸⁸ BORDIER, Jean-Pierre, « Réflexions sur le *Voir dire* de Rutebeuf », *Mélanges J.-Ch. Payen (ou Hommage à Jean-Charles Payen. Farai chansoneta novele. Essais sur la liberté créatrice au Moyen Âge)*, Caen, Centre de Publication de l'Université, 1989, p. 77-86, p. 82.

la subtilité du langage de Rutebeuf qui parvient si bien à brouiller nos pistes concernant sa voix ; il ne se contente bien évidemment pas de pervertir le langage populaire. C'est que, insaisissable, il se révèle être un véritable Protée du langage, à l'image de la métaphore utilisée par Jean de Meun pour le personnage de Faux Semblant⁸⁹, directement inspiré de la voix de Rutebeuf et de son personnage allégorique, Hypocrisie. Les masques de l'ironie, de la parodie, de la piété, défilent sur son visage et habillent sa voix, qui n'existe donc précisément qu'en s'appuyant sur celle des autres, c'est-à-dire ceux dont elle parle ; est-ce donc elle qui copie, pour mieux dénoncer ? Ses rouages sont difficilement saisissables.

1.2.3.1. Le langage de Faux Semblant

Il est une figure – fictive - que nous ne pouvons pas ne pas évoquer en nous attardant sur les modes de parole de Rutebeuf : elle n'est en partie qu'une prolongation et une amplification postérieure de la voix du poète, notamment pour ce qui est du langage satirique - Jean de Meun et Rutebeuf sont les deux grands défenseurs du camp séculier dans la querelle universitaire. Il s'agit de Faux Semblant, personnage de l'hypocrite dans la deuxième partie de *Roman de la Rose*⁹⁰ - celle de Jean de Meun - inspiré d'Hypocrisie, le personnage allégorique que l'on rencontre dans plusieurs des pièces de Rutebeuf, mais aussi en grande partie de la voix de Rutebeuf lui-même, comme nous allons le voir. La clé du fonctionnement de ces représentations allégoriques de l'hypocrisie langagière des Frères mendiants, qui sont en cause chez Jean de Meun comme chez Rutebeuf, se trouve dans une rapide métaphore mythologique, qui à première vue peut sembler anodine : celle qui fait appel à Protée.

Chez Jean de Meun, Faux Semblant, ce représentant d'Hypocrisie, devient totalement indépendant et se présente lui-même dans son discours. Il introduit ainsi la figure mythologique de Protée au vers 11185⁹¹, à laquelle il se compare, et qui, quelque peu détournée de son rôle traditionnel, sert de glose à la parole du personnage grâce à son pouvoir de suggestion. La comparaison au sens littérale entraîne un questionnement métapoétique qui demeure insuffisant sans un dépassement indispensable vers le contexte

⁸⁹« Le discours de Faux Semblant », v. 11010-11984 : « Car *Protheus* qui se soloit / Muer en quanque il voloit, / Ne sot onc tant barat ne guile / Com je faz. » (v. 11185-11188), Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, éd. Armand Strubel, Paris, Le Livre de Poche, 1992, coll. « Lettres Gothiques ».

⁹⁰ *Op. cit.* Toutes les citations du *Roman de la Rose*, dans la présente sous-partie, seront extraites de cette édition.

⁹¹ « Car *Protheus* qui se soloit », v. 11185.

historique directement visé par Jean de Meun à travers toute son œuvre, et en particulier avec ce discours-ci. Nombreux sont les éléments de réponse à ces problématiques qui s'appliquent également au langage de Rutebeuf.

Dans sa comparaison de Protée avec sa propre personne, Faux Semblant laisse explicitement entendre qu'il est supérieur à Protée, aux vers 11185-11188 :

Car Protheus qui se soloit
Muer en quanque il voloit,
Ne sot onc tant barat ne guile
Com je faz.

Il est vrai que si on lit le chant IV de l'*Odyssée*, on se rend compte que Protée est dupé par Ménélas, qui veut entendre sa voix prophétique.

La Nympe, ayant plongé au vaste sein des ondes, en avait rapporté, pour la ruse qu'elle ourdissait contre son père, les peaux de quatre phoques, fraîchement écorchés, puis elle avait creusé dans le sable nos lits. [...] Elle nous fait coucher côte à côte et nous jette une peau sur chacun. [...] Enfin, voici midi : le Vieillard [Protée] sort du flot. Quand il a retrouvé ses phoques rebondis, il les passe en revue : cinq par cinq, il les compte, et c'est nous qu'en premier, il dénombre, sans rien soupçonner de la ruse... Il se couche à son tour. Alors, avec des cris, nous nous précipitons ; toutes nos mains l'étreignent.⁹²

La ruse de Ménélas repose sur le masque, le changement d'apparence, puisque lui et ses compagnons se cachent sous des peaux de phoques et se font passer pour des bêtes du troupeau de Poséidon : ils combattent Protée sur son propre terrain, et l'emportent. Faux Semblant, qui prétend ne jamais se faire prendre, serait donc plutôt un avatar de Ménélas, lui qui est l'arme hypocrite de Jean de Meun pour combattre les Frères mendiants, jugés hypocrites, sur leur propre terrain. La tactique de Rutebeuf, elle, semble moins extrême : il se contente souvent d'opposer sa voix à celle des Ordres, bien que dans le *Dit du mensonge*, il profère un discours hypocrite et largement ironique. C'est dans ce texte qu'il se rapproche le plus de Faux Semblant, semble-t-il. Mais il reste souvent un « simple » Protée du langage, alors que la comparaison de Protée et de Faux Semblant, elle, ne paraît pas totalement satisfaisante.

On peut encore remarquer, dans le chant IV de l'*Odyssée*, que Protée capturé se métamorphose successivement en lion, dragon, panthère, porc géant, eau courante et grand arbre dans le plus grand silence, et qu'après seulement, une fois son vrai visage retrouvé, il prend la parole pour énoncer la vérité à Ménélas qui l'a piégé. Or, chez Faux Semblant, comme chez Rutebeuf, le langage lui aussi est perverti et fait partie des différents

⁹² Homère, *Odyssée*, trad. par Victor Bérard, Paris, Le Livre de Poche, 1972, coll. « Classiques ». Chant IV.

masques ; les langages sont des personnages ; on peut même se demander si ce n'est pas le langage lui-même le meilleur des masques, le masque infaillible qui rend Faux Semblant supérieur à Protée. En effet, l'aspect visuel de la métamorphose est mis sur le même plan que l'aspect auditif dans le discours de Faux Semblant, aux vers 11188-11190 :

[...] car onques en vile
N'entrai ou fuisse conneüz
Tant i fusse oïz ne veüz.

De plus, chaque énumération des différents visages de Faux Semblant se conclut sur une mise en valeur de l'aspect langagier, par exemple au vers 11200 :

sai par cuer trestouz langages.

Autrement dit, il se métamorphose en changeant de discours ; ou encore aux vers 11225, avec le jeu de mots sur *vers* :

Mout est en moi muez li vers.

Cette expression, utilisée plusieurs fois par Rutebeuf, notamment dans la *Griesche d'hiver*, signifie « avec moi les choses sont bien changées », mais le mot *vers* renvoie bien entendu, chez Jean de Meun, comme chez Rutebuf, au travail du langage. C'est encore une fois le discours qui subit le changement et porte le masque. Nous aurions donc affaire à une forme de Protée du langage, une image que nous avons déjà eue envie d'utiliser pour la voix de Rutebeuf. Actes et langage sont étroitement mêlés chez Faux Semblant, au point que les actes eux-mêmes semblent être des paroles. Ainsi, ses métamorphoses langagières, constituant l'aspect faux, masqué, du personnage, dissimuleraient des dires prophétiques – deuxième caractéristique du Protée mythologique – des dires vrais, une vérité paradoxale sur les hypocrites, dans un seul et même discours à double-sens : un déguisement plus subtil que celui de Protée.

Dans *La Rose, Renart et le Graal*, Armand Strubel expose le problème posé par le personnage de Faux Semblant : il remet en question la correspondance pourtant essentielle entre apparence et notion, signifiant et signifié. La figure de l'analogie simple, sur laquelle reposerait le récit allégorique, ne fonctionnerait donc plus.⁹³ Faux Semblant semble brouiller les pistes en jetant le soupçon sur les apparences, avec la leçon de son discours,

⁹³ STRUBEL, Armand, *La Rose, Renart et le Graal. La littérature allégorique en France au XIII^e siècle*, Paris, Champion, 1989, p. 25-26, p. 216.

très simple, proverbe cher à Rutebeuf, « l'habit ne fait pas le moine ». Cependant, cette semblance de brouillage, qui attribue ce proverbe aux Frères comme à Faux Semblant - alors que Rutebeuf ne se l'applique pas directement - n'est peut être que fausse-semblance ! Quel peut donc être l'intérêt d'attirer l'attention sur la figure de Protée, qui ne correspond que de manière imparfaite au personnage qui discourt ? Visiblement, Faux Semblant mêle étroitement par la parole deux aspects distincts du personnage de Protée : son don de métamorphose, jeu d'apparences, et son don de prophète, révélateur de vérité, puisqu'il dénonce sa propre nature, protégeant le lecteur de la duperie. Or si tout ceci n'est que langage, il peut tout aussi bien être appliqué à l'œuvre toute entière : Protée devient alors une clé métapoétique d'interprétation de l'allégorie. Ainsi, la réécriture d'une partie du mythe de Protée en déplace sensiblement le sens, le réinterprète dans le but d'une glose particulière en miroir de l'œuvre.

Protée utilise des masques physiques. La satire allégorique, dans le cadre de la querelle universitaire, chez Rutebeuf comme chez Jean de Meun, utilise des masques de langage : dans les deux cas, il ne faut pas se contenter du sens littéral, le plus accessible, qui n'est qu'apparence, que duperie. Le lecteur se doit d'être des plus attentif, plus attentif même que Protée lui-même, qui se fait prendre : à la limite, il doit développer le niveau de ruse et d'intelligence de Faux Semblant lui-même pour affronter le sens caché sous la surface, et accéder à la vérité de la parole. Ce double-sens est symbolisé par le deuxième don de Protée qui est aussi prophète : sous ses divers masques, il est capable de démasquer n'importe quelle vérité. De même, le lecteur devra trouver une vérité sous le masque du récit allégorique et donc « faux ». Le faux dissimule le vrai, chez Faux Semblant également, qui lie étroitement ces deux aspects, paradoxalement. Son masque d'hypocrite démasque justement l'hypocrisie : il invite à la glose la plus extrême, en miroir parfait. Cependant, le miroir est brisé par la visée réelle de ce discours, qui n'est pas spéculaire mais bien extérieure et polémique.

En effet, Faux Semblant est paradoxalement la figure allégorique la plus facile à démasquer : elle porte toute la charge satirique dirigée contre les Frères mendiants, ce qui la projette, en apparence, loin des problèmes intrinsèques de l'œuvre. Son but est tourné vers l'extérieur et l'actualité. Son rôle, quelque soit son masque, est celui de porte-parole. Il en va de même chez Rutebeuf, qui détourne l'hypocrisie avouée de la littérature dans un but polémique, puis saint. Or, cela ne permet-il pas de voir un troisième niveau de sens dans cette réécriture du mythe de Protée ? Au sens « historique », il serait la glose de

l'engagement de l'auteur lui-même. Jean de Meun, et par là même, Rutebeuf, sont bel et bien des Protées. Jean de Meun réutilise les personnages de Guillaume de Lorris comme autant d'avatars de langage, de masques de langage - puisque la « réalité » des figures allégoriques tient à leur parole - pour mieux dévoiler une vérité, une prophétie sur son temps. Rutebeuf agit de même, mettant en scène par la parole de nombreux personnages, y compris son propre personnage, pour transmettre une vérité. Ou bien Protée est-il déjà l'avatar de Guillaume de Lorris et Rutebeuf et leurs nombreux visages, et Jean de Meun est-il le Ménélas implicite qui copie la duperie pour mieux combattre et revenir à une vérité encore plus profonde ?

Jean de Meun, qui, par la bouche de Faux Semblant, se dit meilleur que Protée, ressemble en effet davantage à Ménélas, qui combat le dieu sur son propre terrain : il combat les Ordres hypocrites au moyen d'un personnage hypocrite. Il va encore plus loin que Rutebeuf, qui n'a fait qu'esquisser une telle pratique dans le *Dit du mensonge*. Dans le rôle de Ménélas, Jean de Meun chercherait un retour à une vérité mise en danger par les Ordres, c'est-à-dire un retour au vrai visage de Protée, lorsqu'il cesse ses métamorphoses pour enfin réaliser sa prophétie. Autrement dit, un retour au vrai visage, au sens profond et unique de la Bible au moyen de la pratique de l'allégorèse par les Maîtres, et non une interprétation en surface, qui change et mue au gré des paroles multiples et hérétiques, masques de la vérité. Une quête du Verbe divin, toujours incarné dans la diversité humaine. Toute la richesse du mythe de Protée est mise au service de la cause de Jean de Meun. Quel autre mythe pourrait, mieux que celui-ci, montrer combien les apparences sont trompeuses et la quête de la vérité complexe ?

La figure mythologique remplit parfaitement, une fois encore, son rôle de miroir et d'accompagnement de la glose, en repère sûr, connu de tous, et d'une richesse de sens incomparable. Protée est une clé d'interprétation et de compréhension pour le lecteur, lancée en quelques vers, dans un discours particulièrement polémique, voire en lisière de l'œuvre. Le pouvoir de suggestion du mythe surpasse les paradoxes du personnage de Faux Semblant, et démontre l'intégration de son discours dans la démarche générale de Jean de Meun.

Ainsi, Rutebeuf, à un degré moindre que celui atteint par Jean de Meun avec Faux Semblant, utilise tout de même des masques, de nombreux masques, à commencer par celui du *je*, qui n'est qu'un personnage, et peut donc nous sembler faux, changeant, voire hypocrite. Mais il peut être reconnu comme un pair, si ce n'est le père, de Faux Semblant,

se servant de masques non pour dissimuler mais pour mieux montrer la vérité, au contraire de ses ennemis, le tout au seul moyen du langage. Les religieux, et en particulier les Ordres mendiants, se masquent sous des discours vrais qui cachent une nature fausse. Rutebeuf serait donc un premier avatar de Protée, dont les métamorphoses et les détours, dans un langage finement maîtrisé, masquent et montrent tout à la fois la vérité sur les fourbes, la parole vraie, la parole de Dieu. La seule différence avec Faux Semblant, c'est que nous avons encore deux voix bien distinctes : celle du poète d'une part, celle des hypocrites de l'autre. Même dans le *Dit du mensonge*, l'ironie est parfaitement matérialisée, la voix du poète démarquée. C'est sa rudesse, semble-t-il, qui force le poète à laisser voir, avec honnêteté, les ficelles de son jeu. A l'inverse, Faux Semblant masque même la voix de Jean de Meun, la glose est donc plus délicate. Cependant, pour ce qui est de notre problématique concernant la voix de Rutebeuf, il semblerait que nous ayons ici une preuve de son intégrité !

1.2.3.2. Autrui : une mauvaise utilisation du langage

Chez Rutebeuf, dès les premiers textes qui font la satire des Ordres mendiants, nous pouvons remarquer comme une mise en parallèle entre la figure des Frères et celle du poète sur le plan de la parole ; comme si les Frères étaient vus comme de mauvais poètes – en réalité, ils ne sont tout simplement pas des poètes - à l'image de Charlot vu par le Barbier de Melun. Cette impression est déjà présente dans l'*Etat du Monde* :

Après si sont li Mendiant
Qui par la vile vont *criant*. (v. 31-32)

Ainsi, les Mendiants vont « criant », langage peu subtil, peu travaillé, grossier. Ils ne sont pas des poètes et devraient faire fuir les foules. Ils sont les pervertisseurs suprêmes du langage. C'est le cas d'une Béguine dans le *Miracle du Sacristain* :

Eulz encuza une beguine ;
Sa langue ot non « Male voisine ». (v. 459-460)

Le *dire* des ennemis du poète est donc présenté comme mauvais dans sa forme d'une part, puisque crié au lieu de dit, mais pouvant aussi être mauvais par le fond, bien souvent parce qu'hypocrite. Les Mendiants fautent de manière très grave en corrompant le langage parce que Dieu est Verbe : c'est l'image de Dieu qu'ils dénaturent de leur langue hypocrite. D'autant que les gens d'Ordres, en adoptant volontairement l'attitude mendicante, se veulent *imagi Christi*, alors même qu'ils dépravent le fond de la parole

divine. En cela ils s'opposent totalement au langage du poète, ouvrier de la forme et propagateur de bonnes paroles, non hypocrites. C'est involontairement que le poète est pauvre et misérable, et son *imago Christi* à lui est renforcée par un langage fidèle à Dieu.

Cependant, nous pouvons remarquer que dans l'exemple ci-dessus, tiré du *Miracle du Sacristain*, la Béguine « *Male voisine* » dénonce quelque chose de vrai, or le poète passe le plus clair de ses poèmes satiriques à dénoncer la véritable nature des gens d'Ordre : son attitude langagière serait donc en partie semblable à celle de la Béguine, sur le fond, bien qu'il se démarque a priori par la forme. Doit-on en comprendre que le poète peut lui aussi être hypocrite ? Précisément, puisqu'il en joue dans le *D'Hypocrisie* et de *Dit du mensonge*, adoptant le masque hypocrite.

Il faut également noter le fait que, si l'utilisation du langage par autrui est mauvaise dans la forme comme dans le fond, elle l'est aussi de par son objectif, ce qu'elle veut produire sur le destinataire : généralement, le pervertir. En effet, les Ordres endorment la vigilance de leurs fidèles, dans un but peu chrétien. La dame de *La dame qui fit trois fois le tour de l'église* agit de même avec son mari :

Ele li dist tant de bellues,
De truffes et de fanfellues,
Qu'ele li fait a force entendre
Que li cielz sera demain cendre. (v. 11-14)

Mais, une fois encore, comment être certains que le poète ne fait pas de même à notre égard ? Le fait qu'il le montre chez d'autres est-il suffisant à le garantir ? Le fait qu'il fasse preuve d'une certaine humilité également ? Le fait qu'il fasse étalage de sa propre misère ne le rapproche-t-il pas davantage de l'attitude des Frères ? Le jeu du poète paraît insondable. S'il reproduit leur langage pour mieux les dénoncer, pourquoi clamer sa différence ? N'est-elle finalement que formelle ?

Cependant, le poète semble tenter de prouver que ce sont en réalité les autres qui empiètent sur son propre et seul outil, le langage, alors qu'eux ne savent pas l'utiliser correctement. Mais ils veulent quand même le vendre. Dans la *Discorde des Jacobins et de l'Université* par exemple, le poète dénonce les Jacobins qui ne respectent pas l'adéquation entre le fond et la forme :

Se lor huevre ne se concorde
A l'abit qu'ameir Dieu devise, [...] (v. 49-50)

Nous en revenons à l'idée que les Frères sont avant tout de mauvais poètes. Leur langage contient des fautes que le poète juge impardonnables : dans *Les Ordres de Paris*, Rutebeuf en vient à parler de celles qui se font appeler les Filles-Dieu. Or il souligne ironiquement ce nom qui est une absurdité au regard des Ecritures, si l'on feint de rejeter l'acception spirituelle de l'appellation :

Diex a non de filles avoir,
Mais je ne puis oncques savoir
Que Dieux eüst fame en sa vie.
Se vos creez mensonge a voir
Et la folie pour savoir,
De ce vos quit je ma partie.
Je di que Ordre n'est ce mie,
Ains est baras et tricherie
Por la fole gent decevoir. (v. 97-105)

Les Ordres mendiants sont donc accusés de mensonge, et de pervertir le langage, d'autant que les noms, au Moyen Âge, sont supposés détenir une vérité sur les choses qu'elles désignent⁹⁴. Ici, cela est largement faussé, si l'on en croit la mauvaise foi du poète.

Passé le temps de la querelle universitaire, il y a encore un texte où Rutebeuf met en avant le travestissement du langage chez les Cordeliers, c'est le fabliau de *Frère Denise*. Or, ce fabliau met en avant les deux aspects du langage : celui qui pervertit et... celui qui sauve. Le langage qui pervertit Denise se trouve dans la bouche de Frère Simon, le Cordelier, qui promet à Denise une vie vertueuse pour mieux abuser d'elle une fois qu'elle est devenue l'une des leurs. La difficulté est toujours la même : comment faire la différence entre parole hypocrite et parole vraie, autrement qu'en ayant une confiance aveugle en *je*, le narrateur ? D'autant que Frère Simon l'hypocrite affirme dire vrai et jure sur Dieu, tout comme le poète, lui aussi, nous promet souvent de ne dire que pure vérité en invoquant les saints. Ainsi, voici une parole hypocrite proférée par Frère Simon, qu'il proclame être vraie :

Si li at dit : « Gentilz pucele,
Si me doint Dieux s'amour avoir,
Se de voir pooie savoir
Qu'en nostre Ordre entrer vosissiez,
Et que sens fauceir peüssiez
Garder votre virginitei,
Sachiez de fine veritei
Qu'en nostre bienfait vos mettroie. » (v. 58-65)

⁹⁴JOLIVET, Jean, *Abélard ou la philosophie dans le langage*, Paris, Seghers, 1970, p. 69-71.

Nous pouvons mettre ces vers en parallèle avec les paroles sincères que prononce Denise, qui désire réellement renoncer au monde :

Si dist : « Ce Dieux me doint honeur,
Si grant joie avoir ne porroie
De nul riens come j'auroie
Ce de votre ordre pooie estre. [...] » (v. 50-53)

Il est impossible de déceler l'hypocrisie chez Frère Simon. Nous sommes donc dans l'obligation de nous en remettre à *je*, seul détenteur de la vérité - ce qui prouverait sa sincérité dans toute l'œuvre ? Cependant, comme l'analyse Didier Lett, Frère Simon a le monopole de la parole.

C'est Simon qui lui dicte ce qu'elle doit faire ; [...]. De même, elle ne s'exprime pratiquement pas.⁹⁵

Ainsi, Frère Simon monopolise la parole, tout comme les Frères mendiants en général, semble-t-il, bien qu'ils prêchent le faux. Il serait plus difficile et plus dangereux de s'exprimer lorsque l'on est sincère et que l'on détient la vérité, à l'image de Denise, mais aussi de Rutebeuf puisque, comme nous l'avons vu en introduction de ce chapitre, les bulles papales imposent le silence à ceux qui veulent troubler les Ordres de leurs idées conservatistes.

Cependant, comme le remarque également Didier Lett, l'autre personnage à monopoliser la parole dans ce fabliau, c'est la dame qui découvre le travestissement de Denise : or, elle serait le pendant de la figure du poète, puisqu'elle découvre le vrai, prend en charge la satire de l'hypocrite Cordelier, qu'elle insulte de vive voix (v. 244-267)... Et en appelle pieusement à Dieu en aparté :

Se vos la veritei m'en dites,
Si m'aïst li sainz Esperites, [...] (v. 225-226)

Ainsi, le gage et le juge de la vérité du langage ne serait pas le poète mais Dieu lui-même. Seuls les hypocrites impies utilisent mal le langage.

⁹⁵ LETT, Didier, « L'habit ne fait pas le genre. Les travestissements dans *Frère Denise* 1262 de Rutebeuf », *Le désir et le goût. Une autre histoire (XIII^e–XVIII^e siècle). Actes du colloque international à la mémoire de Jean-Louis Flandrin, Saint-Denis, septembre 2003*, éd. Odile Redon, Line Sallmann et Sylvie Steinberg, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2005, p.267-290, p. 278.

1.2.3.3. Le langage du poète

Mais, nous sommes en droit de nous demander sur quel plan exactement se situe la différence entre le « bon *dire* » du poète et le « mal *dire* » de ses ennemis. Le *dire* devient mauvais, dans la majorité des cas, lorsqu'il est hypocrite : ainsi, il n'est pas « mal *dire* » par essence, mais à cause du *faire* qui lui est associé et qui ne lui correspond nullement. Ainsi, il y a un écart certain, chez les Frères mendiants, entre *dire* et *faire*, et c'est là que se situe leur erreur. Prenons l'exemple de quelques vers du début de la *Discorde des Jacobins et de l'Université* :

Rimeir m'estuet d'une descorde
Qu'a Paris a semei Envie
Entre gent qui misericorde
Sermonent et honeste vie.
De foi, de Pais et de concorde
Est lor langue moult repleignie,
Mais le meniere me recorde
Que dire et faire n'i soit mie. (v. 1-8)

Pas de doute, le vrai se situe dans le *dire*, puisque les Jacobins disent *concorde* et *misericorde*, ils tirent leur parole des Ecritures. Le problème est « que dire et faire n'i soit mie ». Cette parole vraie est hypocrite, car les Frères ne s'y conforment pas eux-mêmes et la détournent à leurs propres fins :

Sor Jacobins est la parole
Que je vos wel conteir et dire,
Car chacuns de Dieu nos parole
Et si deffent courrouz et ire,
Que c'est la riens qui l'arme afole,
Qui la destruit et qui l'empire.
Or guerroient por une escole
Ou il welent a force lire. (v. 9-16)

Alors que le poète ne souhaite que sobrement *conteir*, les Mendiants veulent *a force lire*, et, de force, ils pervertissent la parole alors qu'elle était naturellement vrai. Le *dire* est une sorte d'entité indépendante que l'on peut utiliser mais qu'il est mauvais de s'approprier : le Verbe est la propriété de Dieu.

Cette vision des choses sert fort bien le poète : si le vrai se situe dans la parole, ce qu'il dit est vrai ; quant à son *faire* nous ne le connaissons pas réellement puisque nous avons de bonnes raisons de penser que *je* est un personnage ! Si nous creusons encore un peu plus loin, nous pouvons encore affiner la différence entre « bon » et « mal » *dire*, avec ces vers de la *Complainte de Guillaume de Saint-Amour* :

Assez pueent chanteir et lire,
Mais mout at entre faire et dire ;
C'est la nature :
Li diz est douz et huevre est dure.
N'est pas tot ors quanqu'on voit lure. (v. 17-21)

En plus de ne pas faire ce qu'ils disent, les Frères se contentent toujours de *lire* des textes déjà écrits, qui font reluire leur personne d'un faux éclat : en effet, il est aisé de lire sans la moindre sincérité un texte, certes vrai, mais écrit par d'autres. Au contraire, le poète fait œuvre et *dit*, c'est-à-dire qu'il fait sienne la matière vraie, l'intériorise pour mieux se l'approprier d'une part et en colorer ses actes, et pour mieux la transmettre au public d'autre part. Cette opposition fondamentale entre deux types de *dire* est mise en relief à la rime, où *lire* s'oppose à *dire* (v. 17-18), et *dure* à *lure* (v. 20-21) : ainsi, le *dire dur* du poète, parce que façonné dans de bonnes intentions, vaut mieux que la fausse lumière qui ne se dégage qu'en surface de ce que lisent les Frères, alors que leur intérieur est mauvais. Nous en revenons à l'idée que la rudesse *dure* du poète est une preuve de sincérité, alors que la subtilité des Frères qui luit en surface, masque des dessous bien mensongers. Le risque à encourir serait bien entendu la rupture du dialogue avec Dieu, à qui appartient la parole vraie, et donc la damnation, ce dont le poète menace les Frères, et ce qu'il redoute pour lui-même, puisque, malgré tout, il utilise l'outil divin avec ses *rudés* manières d'humain.

Cette rupture possible du dialogue avec Dieu, cette peur qui semble poursuivre Rutebeuf parce qu'il joue, lui aussi, malgré tout, avec le langage divin, est symbolisée par l'histoire de Théophile. En effet, si Théophile est le poète, au début du *Miracle*, il semble qu'il n'ait plus d'auditeurs, puisque même Dieu fait la sourde oreille :

Diex ? Oïl ! qu'en a il a fere ?
En autre lieu l'escovient trere,
Ou il me fet l'oreille sorde,
Qu'il n'a cure de ma falorde. (v. 13-16)

Cette rupture du dialogue est analysée par S. Gompertz⁹⁶, et explique peut-être les craintes de Rutebeuf, et l'attention qu'il accorde au langage bien entendu, mais surtout à son utilisation. Il doit à la fois dénoncer les travers du monde et ne pas offenser Dieu, prendre garde à ne pas transformer le dialogue avec Dieu en simple monologue, ou même en dialogue avec le Diable...

⁹⁶ GOMPERTZ, Stéphane, « Du dialogue perdu au dialogue retrouvé : salvation et détour dans le *Miracle de Théophile* de Rutebeuf », *Romania* 100, 1979, p.519-528.

Théophile ne s'adresse plus à Dieu ; il l'évoque comme un absent. A peine esquissé, le dialogue s'est mué en monologue. Le passage de la deuxième à la troisième personne exclut Dieu du champ de parole. Théophile se ferme à Dieu pour rester seul avec lui-même [...]. Il va ainsi pouvoir s'ouvrir à Salatin, puis, par l'entremise du magicien, au diable.⁹⁷

Ainsi, la parole est dangereuse pour le poète également. Est-ce ce qui le pousse à emprunter notamment la voix de Sainte Eglise dans la *Complainte de Guillaume* ? Par peur de s'éloigner malgré lui de la parole de Dieu ? Il lui faut rester proche de la voix des saints dont il conte la vie dans ses hagiographies : la parole de Marie l'Egyptienne, lorsqu'elle raconte enfin sa vraie vie à Zozimas, est inspirée de Dieu et produit sur l'auditeur un pieux effet. La parole de Rutebeuf semble poursuivre cet idéal dans le langage, alors que le poète lui-même exprime une réelle inquiétude existentielle concernant son propre salut, notamment dans les poèmes dits « de l'infortune »⁹⁸. Comme nous l'avons vu, le poète se veut lecteur de Dieu, poète des hommes. Cependant, nous avons donc prudemment analysé ce que la voix du poète nous apprend sur elle-même en nous donnant à voir le « mal *dire* » des Frères d'une part, puis en montrant quel pouvait être l'idéal de l'utilisation de la parole par le poète, le « bon *dire* ». Pourtant, le langage de Rutebeuf est encore loin de nous paraître limpide : si nous savons désormais qu'il doit rester lié à Dieu en amont, nous n'avons rien dit de la forme complexe qu'il revêt pour porter ses fruits sur l'auditoire en aval, en fonction des buts recherchés par la voix du poète.

⁹⁷ GOMPERTZ, Stéphane, « Du dialogue perdu au dialogue retrouvé : salvation et détour dans le *Miracle de Théophile* de Rutebeuf », *Romania* 100, 1979, p.519-528, p. 519-520.

⁹⁸ « Poèmes de l'infortune » : *Griesche d'hiver, Griesche d'été, Dit des ribauds de grève, Mariage Rutebeuf, Dit de Renart le bestourné, Complainte Rutebeuf, Repentance Rutebeuf, De Bricheuer, Dit d'Aristote, Paix Rutebeuf, Pauvreté Rutebeuf*, dans *Œuvres complètes de Rutebeuf*, éd. Edmond Faral et Julia Bastin (2 vol.), Paris, A. et J. Picard, 1959-1960, coll. « Fondation Singer-Polignac », [œuvres classées par thèmes d'inspiration].

Les différents paradoxes qui semblaient compromettre l'unité de la voix du poète masquaient une réelle cohésion : les différents modes de *dire* servent autant que faire se peut les objectifs du personnage-narrateur du *je*. En réalité, c'est l'essence de sa parole, dont la source est divine et l'embouchure populaire, qui explique tous les aspects du « caractère » de la voix du poète. C'est une forme de subjectivité du langage dans son expression même qui émerge, et n'est, paradoxalement, pas réellement liée au sujet de l'auteur, mais plutôt, comme nous l'avons constaté en introduction, au sujet grammatical *je*, dont l'existence n'est que textuelle. En ce sens, comment concilier la principale revendication de la voix poétique, à savoir la vérité, et cette aura purement textuelle, qui semble donc éloignée de la réalité ? Ou, si l'on en revient à des considérations plus prosaïques sur la production poétique de Rutebeuf, comment concilier son désir presque absolu de vérité et le fait qu'il œuvre pour le salut d'autrui dans un but lucratif, puisqu'il vit de ses vers ? Cela n'est-il encore qu'un jeu de masques ? L'unité littéraire de la voix poétique survit encore assez mal à sa confrontation au réel, à ses propres buts. Il était nécessaire de s'interroger en profondeur sur le langage, mais nous devons désormais en revenir à des soucis plus concrets concernant ses objectifs : *je* est-il réellement convaincant dans le rôle que nous avons tenté de lui définir ?

Partie 2

-

Jeux de vérité

Nous avons tenté de délimiter les contours d'une forme d'unité de ce personnage, énigmatique à première vue, que constitue le *je*, omniprésent tout au long de l'œuvre, et ce en nous appuyant sur le langage du poète comme outil, voire comme arme, de manière à essayer d'être le plus objectif possible. Cependant, à peine avons-nous planté quelques jalons dans la quête d'une vérité sur ce *je* que nous nous trouvons confrontés à un nouveau problème qui empiète allègrement sur la résolution du premier. En effet, étant donné que nous recherchons la vérité du *je* dans son *dire*, nous nous voyons obligés de nous demander si ce *dire* lui-même est porteur de vérité. Non nécessairement d'une vérité sur le *je*, puisque nous la dégagons de la manière, non du fond de ce *dire*, étant bien conscients que *je*, tel qu'il se présente, n'est qu'un personnage : il s'agirait donc d'une vérité plus universelle, que *je* ne se prive par ailleurs pas de revendiquer, mais dont plusieurs éléments nous permettent de douter. Puisqu'il nous assène sans cesse que sa parole, aussi frivole puisse-t-elle parfois paraître, n'est pas qu'un jeu, nous pouvons bien nous demander pourquoi nous devrions le croire. Et même, pourquoi nous devrions l'écouter attentivement ; d'autant que le jeu - de dés - étant un thème récurrent dans l'œuvre, il est susceptible de nous empêcher de prendre réellement le poète au sérieux : sa parole n'est pas un jeu, selon lui, mais lui-même est un joueur de la *griesche*, si l'on en croit son personnage du miséreux - du moins avant sa conversion. La maigre vérité que nous avons dégagée de ce *je* semble elle-même en contradiction avec la vérité qu'il revendique pour sa parole, comme nous allons le voir.

Cependant, nous pouvons relever à quel point cette question de vérité semble au centre des préoccupations du poète, et ce quel que soit le sujet ou la forme de son texte. Nous ne comptons plus le nombre de :

Por voir.

Je vous di bien veraïement.

Veritei ai dite.

Je di por voir, non pas devin.

Qui la verité veut retrere.

C'est veriteiz.

De ce dirai la veriteiz.

Je di la verité.

Or dou voir dire !

C'est voirs cens faille.
La veritei trestoute plainne.
Je vos afi.
Ne cuidez pas que ce soit guile.
Ne cuidez pas que je vos mente.
En veritei.
Bien vos di sanz devineir.
Que jai de mot n'en mentirai.
Saches de voir.
Aussi voir comme est Evangile.
Sens assembleir mensonge a voir.
De savoir la veritei pure.
De voir.
Au dire voir.

La répétition stratégique de ces formules aurait tendance à endormir notre vigilance. Et que dire de la multiplication des rimes en *voir*, qui associent le verbe relatif à la vue et la notion de vérité ; mais aussi des rimes en *voie*, mêlant la vue et le chemin. Or, ces associations de sens autour du son *voi-* ne semblent pas anodines : la vue, la vérité et la voie, voici trois éléments-clefs de la poésie de Rutebeuf. Si l'on en croit les nombreux exemples cités précédemment, le *voir* de la vérité semble le plus évident, et son opposition radicale aux hypocrites, que combat continuellement Rutebeuf, n'y est pas étrangère. Cependant, que dire d'un poète qui semble lui-même changer sans cesse de visage, au sein d'un véritable petit théâtre poétique, pour mieux dénoncer les masques derrière lesquels se cachent les hypocrites ? Comment faire la différence entre vérité et mensonge, si les deux sont masqués ? Ce petit théâtre de Rutebeuf qui semble multiplier les personnages, souvent allégoriques, donnant l'illusion d'un dialogue, voire d'un débat constant et donc plus objectif, se révèle très vite n'être qu'un long monologue, où seule la voix subjective du personnage du poète se fait entendre, même si ce dernier n'a plus à prouver son talent pour brouiller les pistes. Or, une vérité personnelle, fondée sur une lecture probablement assez subjective des Evangiles, voilà un nouveau paradoxe. D'autant que le poète prétend bien souvent voir de ses yeux les choses vraies, en être le témoin vivant, tout en se plaignant

d'une certaine forme non négligeable de cécité. Visiblement anecdotique dans la *Complainte Rutebeuf*, elle se révèle par la suite presque constitutive du personnage. Pourtant, cela ne l'empêche pas de prétendre faire de sa voix une voie, l'expression d'un chemin à suivre, la *Voie d'Humilité*, et même, semble-t-il, la Voie de Paradis.

2.1 – Les masques hypocrites cachent, les masques poétiques montrent

Comment aborder la question de la vérité dans l'œuvre de Rutebeuf sans en passer par le portrait qu'il nous fait des hypocrites, sa cible privilégiée ? Ce n'est pas uniquement le langage qui est en jeu, mais la mise en scène en général. Le monde hypocrite et le monde poétique sont des théâtres, et si l'on parle de préférence de *dire*, c'est parce que ce langage est porteur d'une forme indéniable d'oralité et mis en scène. Ceci explique la récurrence, dans l'œuvre, d'une métaphore qui va ici accompagner toutes les étapes de notre analyse et qui repose sur un lexique extrêmement fourni, celui du vêtement, du tissu, et du tissage : nous avons pu en relever une centaine d'occurrences. Il est vrai que, selon Georges Matoré, l'habit, au Moyen Âge, est un « signe non arbitraire » pour le poète, d'autant que le vêtement est aussi un indice de distinction sociale, qui révèle une hiérarchie qu'on croit fondée sur la nature des choses.⁹⁹ On comprend mieux l'usage que peut en faire Rutebeuf. La métaphore textile va donc être l'outil symbolique de base de ce que nous aimerions appeler le « théâtre Rutebeuf ».

Ainsi, les habits des religieux hypocrites vont devenir les masques de leur hypocrisie, puisqu'ils dissimulent orgueil et avarice sous leurs pauvres vêtements, par opposition au poète qui tisse lui-même sa poésie ; même si elle ne suffit pas toujours à l'habiller, c'est un masque qui n'existe que dans le but de mettre en valeur la vérité. Du moins, c'est ainsi que Rutebeuf semble nous présenter les choses, à première vue. Mais, si le poète est masqué autant que le sont les Mendiants, comment être sûrs qu'il n'est pas lui non plus hypocrite, alors qu'il multiplie les personnages et les mises en scène ? Nous nous trouvons bien face au paradoxe d'Epiménide : « je mens » ; si c'est vrai, c'est faux ; si c'est faux, c'est vrai. Ou encore : « Epiménide est Crétois. Tous les crétois sont menteurs ». Dans ses textes, la

⁹⁹ MATORE, Georges, *Le vocabulaire et la société médiévale*, Paris, PUF, 1985, p. 222.

vie du poète est jouée, partagée entre le personnage du polémiste, celui du croyant, celui du miséreux. Du reste, il semble contraint à ce jeu, si l'on en croit Daniel Poirion selon qui le poète adhère volontairement aux préjugés des seigneurs et proclame sa pauvreté, ce qui lui permet en réalité d'écarter habilement de lui tout soupçon d'hypocrisie¹⁰⁰. Mais ce qui importe n'est peut être pas tant, comme nous l'avons déjà suggéré, la vérité sur le poète, que la vérité qu'il souhaite transmettre au moyen de ses jeux.

2.1.1. Les masques hypocrites

Le problème de l'hypocrisie est associé aux Ordres mendiants et prend sa source dans la querelle universitaire : il est relativement complexe. Il est donc bon de revenir quelques instants sur les analyses très riches de Michel-Marie Dufeil¹⁰¹ : en effet, dans un souci d'objectivité, contrairement à Rutebeuf qui prend partie pour une vérité opposée à celle des Ordres, Michel-Marie Dufeil mentionne le fait qu'il existe un réel conflit entre « l'absolu du vœu de mendicité et la nécessité de vivre, malgré tout »¹⁰². Ce qui explique que les extrémistes de l'opposition, tels que Guillaume de Saint-Amour, en profitent pour poser la question de la légitimité et de la valeur de ce type de Mendiants. En effet, selon celui-ci, les immenses bâtiments du couvent de Paris, bien que très pauvres, sont contraires à la pauvreté des Mendiants, précisément parce que trop ostentatoires : l'humilité de leur dénuement s'en trouve contrefaite. Cette forme de pauvreté se révèle être plus méthodique que réellement mendicante.¹⁰³ Ainsi, il apparaît déjà que Rutebeuf, qui se range à l'avis de Guillaume de Saint-Amour tel que nous le présente Michel-Marie Dufeil, n'est pas objectif, et même plutôt extrémiste, ce qui peut sembler incompatible avec l'absolu de vérité qu'il défend, et nous laisse le soupçonner d'une forme d'hypocrisie dans son combat contre l'hypocrisie. Il démontre très bien, dans le *Dit du Mensonge*, qu'une trop grande ostentation d'Humilité la dénature et la mène à son contraire, rejoignant ainsi l'opinion de Guillaume sur les trop grandes, bien que délabrées, bâtisses du couvent de Paris qui mettent en scène plus que ne prouvent la pauvreté feinte des Frères.

¹⁰⁰ POIRION, Daniel, *Précis de littérature Française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1983, p. 169-171.

¹⁰¹ DUFEIL, Michel-Marie, *Guillaume de Saint-Amour et la polémique universitaire parisienne : 1250-1259*, Paris, A. et J. Picard, 1972.

¹⁰² *Op. cit.*, p. 15.

¹⁰³ *Op. cit.*, p. 18.

Comme l'explique Michel-Marie Dufeil, l'hypocrisie est traditionnellement le vice des religieux qui, « professionnellement liés à la perfection, peuvent n'en présenter que les aspects extérieures »¹⁰⁴, que l'habit, comme nous le fait si bien comprendre Rutebeuf. On trouve aussi régulièrement chez lui l'idée que le martyr – notamment celui de la croisade – vaut mieux que l'habit pour parvenir au ciel. Au fond, ce que Rutebeuf semble appeler « vérité », c'est l'adéquation entre le fond et la forme, chère à la poésie, et qu'il respecte, puisque son personnage du *je* s'adapte à merveille aux intérêts de son *dire*, au point que nous ayons du mal à le saisir. Une vérité finalement... littéraire ? C'est peut être ce que suggère cette analyse de J.-P. Bordier :

Le conflit où Rutebeuf intervient met en jeu la vérité des signes et de leur interprétation. Il ne reproche pas tant aux Mendians d'être vicieux que d'être hypocrites. Les proverbes qu'il leur oppose régulièrement dénoncent l'écart entre les paroles et les actes, entre le vêtement et le corps ou le cœur, entre l'apparence et la nature. [...] Ils barrent le chemin de la vérité lorsqu'ils condamnent les évêques au silence, ils en polluent la source lorsqu'ils font dire à l'autorité suprême de la Bible ce qu'elle ne dit pas.¹⁰⁵

Visiblement, les Mendians font une mauvaise interprétation de la Bible, parce qu'il y a un décalage certain entre leur fond et la forme qu'ils lui donnent. C'est selon ce critère que le poète prétend pouvoir juger de quelle « mise en scène » est la bonne, les costumes ne suffisent pas si les acteurs sont mauvais.

La satire des Mendians se fonde donc très simplement sur l'inadéquation entre leur habit et leur vie. Cet aspect est également souligné dans une des pièces d'attribution douteuse, la *Complainte de sainte Eglise – Vie du monde*. Or nous sommes tellement habitués à entendre le poète énoncer des vers comme ceux-ci que nous croyons alors bien reconnaître sa voix !

Mais tant voi en plusieurs envie, elacion,
Qu'i ne tiennent de l'ordre fors l'abit et le non. (v. 75-76)

Le poète tente de sensibiliser ses contemporains à l'hypocrisie que révèlent leurs pauvres habits, censés masquer leur vraie nature fourbe sous une image d'immense piété. Pour lui, ces masques, loin de cacher, montrent en fait la vraie nature, fautive, des gens d'ordre, selon le proverbe bien connu « l'habit ne fait pas le moine », qui peut être compris, pour le terme « habit », sous le sens de « vêtement », ou plus largement

¹⁰⁴ DUFEIL, Michel-Marie, *Guillaume de Saint-Amour et la polémique universitaire parisienne : 1250-1259*, Paris, A. et J. Picard, 1972, p. 56-57.

¹⁰⁵ BORDIER, Jean-Pierre, « Réflexions sur le *Voir dire* de Rutebeuf », *Mélanges J.-Ch. Payen (ou Hommage à Jean-Charles Payen. Farai chansoneta novele. Essais sur la liberté créatrice au Moyen Âge)*, Caen, Centre de Publication de l'Université, 1989, p. 77-86, p. 82.

d' « habitude ». Il illustre d'ailleurs à plusieurs reprises ce proverbe, insistant sur le fait que la robe des religieux n'est qu'un costume, qu'un masque suffisamment ample pour pouvoir dissimuler bien des choses. Selon lui, ils sont donc mauvais acteurs, puisque, contrairement à lui, ils manquent de sincérité. Pourtant, ils dupent beaucoup de monde.

Se par l'abit sunt net et monde,
Vos saveiz bien, ce est la voire,
S'uns leux avoit chape reonde,
Si ressambleroit il prouvoire. (*Discorde des Jacobins et de l'Université*, v. 45-47)

L'habit, le masque, semble même finalement être la seule chose qui caractérise réellement les Mendiants : les Cordeliers sont reconnaissables à leurs ceintures en corde, les Béguines à leurs guimpes froncées :

Or i at unes simples fames
Qui ont envelopeiz les couz
Et sont barbees comme couz,
Qu'a ces saintes gens vont entour. (*Les règles monastiques*, v. 154-157)

L'habit est la seule chose qui les définit, mais aussi la seule chose qui marque leur lien officiel à Dieu, simple symbole extérieur. C'est ainsi que les Mendiants pratiquent la foi selon le poète, ce qui est non seulement une contre-vérité, mais encore une absurdité, une insulte à Dieu s'ils le croient si candide, voire même une injustice pour les vrais martyrs, en témoigne leur chair, et non uniquement leur habit :

Li saint preudome qu'en musant
Aloient au bois pourchacent
Racines en leu de devence,
Cil refurent fol voirement
S'on a Dieu si legierement
Pour large cote et pour pelice. (*Sur la sainte Eglise*, v. 31-36)

En réalité, ces costumes sont vides de sens, vides tout simplement, désertés par Dieu. Rutebeuf parle de *samblant*, pourtant, la *samblance* désigne précisément un mode d'expression allégorique – entre la fable et l'exemplum – et donc destiné à dire le vrai, à l'inverse de l'habit mendiant. Les Frères font semblant d'être *samblance* :

Par maint samblant, par mainte guisse
Font cil n'ont ouvraingne aprise
Par qu'il puissent avoir chevance.
Li un vestent coutelle grise
Et li autre vont sans chemise,
Si font savoir lor penitance. (*Les Ordres de Paris*, v. 13-18)

Dans ce poème, Rutebeuf analyse méticuleusement, mais aussi ironiquement, le nom et l'habit de chaque Ordre résidant à Paris, pour en dégager une vérité sur leur hypocrisie.

Mais la pièce la plus représentative de cette problématique du masque dissimulant les pires fourberies des gens de robe, c'est encore le *Dit de frère Denise le cordelier*. Ce fabliau raconte précisément le travestissement d'une femme souhaitant entrer chez les Cordeliers : son apparence physique - dont ses vêtements bien entendu - est totalement modifiée par le Frère Simon, qui compte en réalité abuser d'elle une fois qu'elle fera partie de l'Ordre ! Le fonctionnement du travestissement de Denise est minutieusement analysé par Didier Lett¹⁰⁶ qui cite en guise d'épithète quelques mots d'une tirade de Glapieu qui illustrent fort bien la vision que Rutebeuf semble avoir des Frères :

On s'habille ici pour entrer là. Déguisements, travestissements, dominos. On appelle cela se masquer. C'est tout le contraire. Tous ces gens-là viennent ici s'appliquer sur la face le vrai visage sincère qui ne trompe pas et qui dit : je suis en carton. Demain, ils montreront leur figure, c'est-à-dire, ils remettront leur masque. Quel temps !¹⁰⁷

Ainsi, le poète se permet de sermonner sévèrement ceux qui osent se laisser abuser par les costumes si grossiers des hypocrites, qui, bien loin de masquer, démasquent en réalité leur vraie nature ; de la même manière, il n'est pas très difficile de démasquer Denise sous son déguisement de Frère, d'autant qu'elle ne change pas de nom, la prononciation de Denis, avec le « s » marqué, étant très proche du féminin, ni de vêtement, puisqu'elle troque une robe de femme contre une robe de clerc. La dame qui démasque Denise n'est pas dupe de ce travestissement androgyne : le déguisement porte tous les signes d'un retour à la normale. Or, chacun devrait être capable de démasquer les Frères de la sorte, dans leur théâtre de marionnettes.

Ceci est l'opinion que le poète exprime au sujet des hypocrites tout au long de son œuvre, puisqu'avec le *Dit de frère Denise le cordelier*, Rutebeuf a déjà dépassé le temps de la *Repentance*. Cependant, loin de se contenter de les dénoncer, il leur oppose sa propre vérité, qu'il veut universelle, son propre théâtre, ses propres masques.

¹⁰⁶ LETT, Didier, « L'habit ne fait pas le genre. Les travestissements dans *Frère Denise* 1262 de Rutebeuf », *Le désir et le goût. Une autre histoire (XIII^e-XVIII^e siècle). Actes du colloque international à la mémoire de Jean-Louis Flandrin, Saint-Denis, septembre 2003*, éd. Odile Redon, Line Sallmann et Sylvie Steinberg, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2005, p.267-290, p. 267.

¹⁰⁷ HUGO, Victor, *Mille Francs de récompense*, II, 1, 1866.

2.1.2. Renards et oiseaux : confrontation des masques hypocrites et poétiques

Le poète, lui aussi, utilise des masques : ce sont eux qui lui permettent de démasquer les hypocrites. Qu'il emprunte la voix de Sainte Eglise, celle de Guillaume de Saint-Amour, celle d'un marchand d'herbes, ou qu'il mette en scène des personnages allégoriques, dont en particulier Hypocrisie, ou encore des personnages issus du *Roman de Renart*, dont Renart lui-même, qui prête ses traits aux Mendiants, les costumes ne manquent pas. Pourtant, ce même poète n'a de cesse d'opposer ses propres pratiques à celles des Frères : qu'est-ce qui peut donc à tel point les différencier, si elles jouent le même jeu ? En effet, si nous isolons le vers 8 de la *Discorde des Jacobins et de l'Université*,

Que dire et faire n'i soit mie,

nous ne pouvons nous empêcher de penser qu'il est également valable pour le poète : nous avons désormais bel et bien conscience que le *je* est un personnage, qui *dit* mais n'est en aucun cas celui qui *fait* dans la réalité de la vie du poète, dont nous n'avons pas connaissance. En revanche, ce qui rend le poète plus « vrai », c'est qu'il assume cette hypocrisie, avouée, de la littérature. Sa propre vérité personnelle n'empiète pas sur celle de sa parole, et c'est ce que nous, esprits modernes, semblons comprendre avec difficulté. Comme nous l'avons par ailleurs déjà constaté, c'est le *dire* qui est dans le vrai, et cela est également le cas chez les Mendiants qui fondent leur parole sur la Bible. Sous couvert du salut universel, il existe un gain matériel lié au *dire*, dans les deux cas, puisqu'il faut bien vivre. Mais les hypocrites, eux, pervertissent leur parole en voulant masquer, dissimuler leur attitude derrière elle, en s'en servant d'alibi. C'est précisément ce à quoi cherche à s'opposer le poète, qui se met en scène ouvertement et reconnaît, avec une humilité peut-être légèrement exagérée, mais effective, ne pas être capable d'exercer un vrai travail, être un traîne-misère, et se repent de ne pas être en mesure d'associer ses actes à ses paroles, notamment de ne pas prendre les armes pour la Terre sainte et de se contenter de se croiser par écrit.

Vos wel descovrir mon corage,
Que ne sai autre laborage. (*Complainte de Constantinople*, v. 4-5)

Il soutient vouloir rendre service à autrui en lui montrant la voie, alors que les hypocrites, selon lui, ne pensent jamais qu'à eux.

En un mot, le poète assume la part de théâtralité, et donc également la part d'illusion de sa parole. L'honnêteté qui semble émaner ainsi de sa voix, tout comme celle qui émane de ses engagements, ne semble pas être une simple ficelle destinée à convaincre l'auditoire. C'est du moins l'image positive que le *je* cherche à donner, et il a ainsi le mérite de tenter de justifier ses positions - mais les Mendiants n'auront de cesse de justifier les leurs. Le poète se construit donc une image, en parallèle de celle qu'il dessine pour les Ordres : celle-ci est mise en évidence dans le *Dit des Règles*.

Ausi nos prenent et desoivent
Com le werpyz fait les oiziaux.
Saveiz que fait le damoiziaus ?
En terre rouge se rooille,
Le mort fait et la sorde oreille,
Si viennent li oizel des nues,
Et il aime mout lor venues,
Car il les ocist et afole. (v. 8-18)

Le théâtre du mensonge et de l'hypocrisie est symbolisé par le renard¹⁰⁸ qui se roule dans la terre rouge pour se masquer et tromper son entourage. Le renard est bien entendu synonyme de ruse malhonnête. Restent, à l'opposé, les oiseaux, messagers de la vérité, attaqués par les hypocrites. Ils peuvent aussi symboliser le poète qui dit ou qui... chante. Cette innocente petite mise en scène animalière est donc le reflet du combat du poète contre les hypocrites, où chacun des partis revêt un masque symbolique de ses intentions.

Cependant, parmi les masques que porte le poète tout au long de son œuvre, il y a également celui d'Hypocrisie elle-même, dans le *Dit du mensonge*. Pourtant, même dans ce poème où *je* prend les traits de l'ennemi, la vraie nature de chacun n'est pas oubliée : en effet, sous son masque d'hypocrite, Rutebeuf fait encore preuve d'humilité en s'auto-parodiant, peu de temps avant que ce masque ne tombe, avant même la fin du poème.

Et Humiliteiz vient avant.
Et or est bien droiz et raisons
Que si grant dame ait granz maisons
Et biaux palais et beles sales,
Maugrei toutes les langues males
Et la Rutebuef douz premiers,
Qui d'eulz blameir fu coustumiers. (v. 78-84)

Ainsi, en s'humiliant sous un masque d'hypocrite, il agit à l'exact inverse des Mendiants qui, sous un masque humble, sont hypocrites. Le poète ne se contente donc pas

¹⁰⁸ L'hypocrisie que l'on prête habituellement au renard vient de la tradition chrétienne des Bestiaires.

de dire qu'il s'oppose aux Mendiants, il le matérialise dans sa parole, en un véritable effet de miroir. Cependant, il jette son masque d'hypocrite au vers 180, comme s'il ne pouvait empêcher sa parole d'être sincère, et en revient à une satire plus habituelle.

En revanche, ce bref effet de miroir n'est pas le seul dans son œuvre : dans le *Mariage Rutebeuf*, le poète souligne, sous les traits du personnage du miséreux, le fait que sa pauvreté, bien réelle, le fait passer pour un – faux – prêtre, comme un déguisement, alors qu'à l'inverse, les prêtres bien réels ne font que se déguiser d'une pauvreté d'apparence. D'où ces quelques vers ironiques :

Hom cuide que je fusse prestres,
Que je fas plus seignier de testes
(Ce n'est pas guile)
Que ce ge chantasse Ewangile. (v. 116-119)

Enfin, ce n'est que dans le *Dit d'Aristote* que le poète semble nous donner un semblant de clé plus synthétique pour reconnaître les bons et démasquer les hypocrites... et donc, pour le différencier des Mendiants.

Qui at les bones mours el cuer,
Les euvres moustrent par defuer.
Seule noblesce franche et sage
Emplit de tout bien le corage
Dou preudome loiaul et fin.
Ses biens le moinne a boenne fin.
Au mauvais pert sa mauvistiez :
Tout adés fait le deshaitiez
Quant il voit preudome venir.
Et ce si nos fait retenir
C'on doit connoistre boens et maus
Et deseivre les boens des faus. (v. 67-78)

Ainsi, seuls les masques qui montrent sont la manifestation des qualités du cœur. Doit-on en comprendre que c'est le cas des œuvres poétiques, de Rutebeuf ?

2.1.3. Le tissage de la création poétique

Selon Denis Hüe, Rutebeuf cherche effectivement à accéder à une vérité de la parole, et ce malgré les Jacobins qui la pervertissent délibérément.¹⁰⁹ Contrairement aux Mendiants qui réinterprètent la parole divine à leurs propres fins, le poète fait œuvre dans

¹⁰⁹ HÜE, Denis, « La vérité du mensonge : stratégie poétique et polémique chez Rutebeuf », *Méthode : Nous t'affirmons méthode ! : revue de littératures française et comparée : Agrégations de lettres 2006*, Vallongues, Bandol, 2005, p. 19-27, p. 24-25.

l'idée de rétablir la vérité du monde. Or, c'est une nouvelle fois une métaphore textile qui intervient pour dépeindre l'attitude du poète : si les Mendiants utilisent des vêtements tous faits pour se cacher, le poète tisse lui-même sa vérité, bien qu'elle ne suffise pas toujours à lui tenir chaud, ce qui lui donne des allures de martyr. Nous assistons donc à la fois à une mise à nu du poète et à sa création censée tisser les fils de la vérité divine, puisque Dieu lui-même, selon lui, semble avoir abandonné son ouvrage :

Rimeir me covient de cest monde
Qui de touz biens se wide et monde,
Por ce que de tot bien se wide,
Diex soloit tistre et or deswide.
Par tans li iert faillie traïmme. (*Plaies du monde*, v. 1-5)

Le champ lexical du tissage n'est utilisé que par métaphore dans l'œuvre de Rutebeuf. En effet, *texte* et *textile* viennent de la même étymologie latine, *textus*, *textilis*, qui signifient « tissé ». Or, comme nous venons de le voir dans ces vers des *Plaies du monde*, le tissage est attribué à Dieu et symbolise la Création du monde : Dieu tisse ou dévide le monde selon le mérite humain. En l'occurrence, voyant que les hommes s'enlisent dans le péché, Rutebeuf rapporte que Dieu a cessé de tisser et se contente désormais de dévider. Tout se passe comme si Rutebeuf devait reprendre le flambeau de la création et du tissage de la vérité. Comme le note Michel Zink :

L'image du fil et de la trame est familière à Rutebeuf. Ici, l'idée est que le monde approche de sa fin et est en décadence : Dieu ne crée plus (ne file plus), il se contente de dévider (de mettre les écheveaux de fil sur le dévidoir) : ainsi il n'aura bientôt plus de quoi tisser, le fil lui manquera pour la trame.¹¹⁰

De même, le tissage peut symboliser l'œuvre à échelle humaine, c'est-à-dire l'œuvre poétique de Rutebeuf, comme dans le *Mariage Rutebeuf* :

Or puis fileir, qu'il me faut traïmme. (v. 9)

Autrement dit, le poète doit trouver de la matière et se remettre à écrire pour gagner sa vie. Mais sa matière principale est la vérité : pour démasquer le vice, il se masque de vérité, quitte à se mettre dans la peau de Dieu devant son métier à tisser, quitte à dévoiler, ou à feindre de dévoiler, sa propre vérité, toujours inspirée de l'Évangile, s'il n'en a plus d'autre. Il tisse de toute pièce des masques qui montrent des éléments de vérité sur le monde, comme celui du personnage allégorique d'Hypocrisie, et assume sa satire au nom

¹¹⁰ *Rutebeuf, œuvres complètes*, éd. Michel Zink, Paris, Le Livre de Poche, 1989-1990, coll. « Lettres gothiques », p. 72, note 1.

de Dieu. Il s'adapte à son auditoire et l'aide à démasquer les hypocrites à travers cette métaphore filée du textile : prenons-en un exemple dans *D'Hypocrisie*.

Teil cuide on qu'au lange se froie
Qu'autre choze at soz la corroie. (v. 89-90)

Mais en réalité, le poète va même plus loin, et en cela il s'avance sur le terrain de Faux Semblant, le personnage de Jean de Meun, dont nous avons déjà donné un aperçu : s'il se tisse des masques, lui aussi, bien que ce soit de manière assumée, c'est bien pour combattre Hypocrisie sur son propre terrain. Ainsi, *je* se travestit pour mieux démasquer la vérité. Cette démarche est mise en évidence de manière très claire dans la *Leçon sur Hypocrisie et Humilité*, dans laquelle le poète, en songe, se déguise au sens propre dans le but d'aller rencontrer les adversaires de Courtois à la tête du Royaume - qui symbolise la Papauté - que sont Vaine Gloire, Hypocrisie, Avarice et Convoitise. Il joue un véritable jeu de dupes, permis par le cadre allégorique et la fiction de songe, et ne s'en cache pas au lecteur :

Je vox savoir de lor couvainne
Et enquerre la maitre vainne
De lor afaire et de lor estre,
Liqueiz d'eulz porroit sires estre,
Et vi qu'a ceste vesteüre
N'auroie pain n'endosseüre.
.VIII. aunes d'un camelin pris,
Brunet et gros, d'un povre pris,
Dont pas ne fui a grant escot,
S'en fis faire cote et sorcot
Et une houce gant et large,
Forree d'une noire sarge ;
Li sorcoz fu a noire panne.
Lors ou ge bien trovei la manne,
Car bien sou faire le marmite,
Si que je ressembloie hermite
Celui qui m'esgardoit defors.
Mais autre cuer avoit ou cors. (v. 221-238)

Se masquer pour démasquer, telle est la méthode employée par le poète pour sauver la vérité des apparences. Mais comment réellement révéler la vérité derrière toutes ces mises en scène ? Et quelle est la direction de cette vérité si elle ne concerne pas la personne du poète ? Il reste une catégorie de personnages, dans l'œuvre de Rutebeuf, qui, plutôt que de se masquer, se trouvent mis à nu : cette forme de nudité est en réalité le véritable symbole de la pauvreté, à la différence des habits pauvres des Mendiants, qui n'en restent pas moins des habits. Se mettre à nu face à Dieu, voilà le symbole de la vérité tel qu'il

semble transparaître dans la voix du poète : ses mises en scène enseignent à l'auditoire à se passer du moindre costume.

2.1.4. Les personnages mis à nu

C'est dans les poèmes de la *Griesche* qu'apparaît la question du dénuement, qui dans un premier temps est un dénuement plutôt matériel, et qui évolue, suite à la conversion du poète, vers un dénuement totalement spirituel. Il n'est alors plus question de masques, puisque les vêtements viennent à manquer. Dans un premier temps, cette mise à nu ressemble à une sorte de punition, puisque le poète, dans son rôle de miséreux, perd ses habits au jeu :

Li dei queli decier ont fait
M'ont de ma robe tot desfait. (*Griesche d'yver*, v. 52-53)

Or sui entreiz en male trace.
Li traÿteur de pute estrace
M'ont mis sens robe. (*Griesche d'yver*, v. 61-63)

Le poète s'accuse - et accuse tous les joueurs de la taverne - d'avoir mal joué sa vie, son âme. Ce serait donc Dieu qui l'aurait mis à nu pour le forcer au repentir. On lui dit :

[...] « Ci faut traimme
Par lecherie.
Foi que tu doiz sainte Marie
Car vai or en la draperie
Dou drap acroire.
[...] » (*Griesche d'yver*, v. 89-93)

Métaphoriquement, le conseil est en réalité de se repentir à la Vierge, puisque c'est en son nom que le miséreux se doit de couvrir sa nudité, et ce de manière honnête. C'est d'une auréole de bien et de vérité qu'il doit se recouvrir. Cependant, sa mise à nu valait tout de même mieux qu'un masque hypocrite, il peut au moins passer pour une forme de martyr, comme cela est suggéré dans le *Mariage Rutebeuf*. Même si ça n'est pas par choix, le poète endure la pénitence du *lange*, c'est-à-dire de la laine rugueuse, qui coûte moins cher que le *lin* :

Or me covient froteir au lange. (v. 65)

Ainsi, à partir d'une telle situation, le rachat est encore possible, et l'on peut imaginer que ce message d'espoir s'adresse à l'auditoire, qui est composé pour la plupart non pas de vrais hypocrites tels que le sont les Frères, mais de simples hommes qui

ferment les yeux sur la vérité et se laissent donc mettre à nu – « plumer » comme peut le dire Rutebeuf – par les Mendians rapaces. Il n'est donc pas trop tard pour se tisser, avec foi, des vêtements dignes de Dieu, aussi réellement pauvres soient-ils, plutôt que de feindre de ne pas voir quelle hypocrisie se dissimule tout juste derrière les robes, pauvres d'apparence, des Frères qui volent en réalité les habits et tous les biens des pauvres gens :

Ostent aus robeors lor robes. (*L'état du monde*, v. 46)

Ce vers renferme un jeu de mots car le sens premier de la racine *rob-*, qui est à l'origine du mot *robeor*, le voleur, et du mot *robe*, que nous entendons dans le sens d'« habit », est lié au vol, notamment au vol de vêtements. Au XII^e siècle, *robe* signifiait « butin », en particulier « vêtements pris à l'ennemi » - et *rober*, « voler » - mais est également devenu le vêtement en général, en particulier de femme, d'ecclésiastique et d'homme de loi. Les robes des Frères prouvent donc qu'ils ne sont rien d'autre que des voleurs !

En réalité, la *Complainte de Constantinople* suggère que la priorité, pour sauver son âme s'entend, n'est pas de se vêtir soi-même, mais d'habiller Dieu, autrement dit de le couvrir de sa foi la plus sincère. En effet, sur la Terre sainte abandonnée des croisés, outremer, Dieu est nu :

Et Diex remaint la outre nuz. (v. 120)

Il faut probablement comprendre qu'exercer sa foi de manière sincère est le meilleur des vêtements et la plus grande des richesses, celle de l'âme, qui aura accès au Paradis. Cette interprétation est largement confirmée par les textes hagiographiques qui suivent. En effet, l'évolution des habits de sainte Marie l'Egyptienne après sa conversion est assez longuement décrite par Rutebeuf : son masque se métamorphose, mais surtout se fendille, puisque sa robe part en lambeaux et qu'elle meurt presque nue, mais au sommet de la piété.

La dame fu en la forest.
Fors que de nuit ne prent arest.
Sa robe deront et depiece,
Chacuns rains enporte sa piece,
Car tant ot en son doz estei
Et par yver et par estei,
De pluie, de chaut et de vent
Toute est deroute par devant.
Il n'i remaint costure entiere
Ne par devant ne par derriere. (v. 437-446)

Cette pauvreté extrême et volontaire est loin de l'hypocrisie des fripes des Mendiants, d'autant qu'elle existe loin des regards, dans une pieuse solitude qui s'oppose à l'ostentation des Frères. De la même manière, dans l'exemplum de sainte Elysabel, cette dernière renonce dès qu'elle en a la possibilité à son « costume » de comtesse pour revêtir celui de pénitence. Or, elle porte ses masques pour la vie mondaine, dans le siècle, tel des costumes de scène, et réserve ses fripes pour des moments plus solitaires ou pour soigner les pauvres. :

Assez souvent laissa le linge
Et si frota le doz au linge.
Assez ce fist dou siecle estrange.
A dieu servir vout son cuer mettre. (v. 148-151)

C'est donc bien une forme de vérité, farouchement opposée aux apparences hypocrites, qui transparaît à travers la métaphore filée du textile, qui n'est autre que celle du... texte. Nous en revenons donc toujours au *dire*, et le poète défend ardemment le sien, qui prône une vérité de la foi sincère et du repentir. Si le *dire* des Ordres n'est qu'un masque de théâtre grossier, censé masquer des préoccupations matérielles peu orthodoxes, et qu'eux-mêmes sont peu soucieux de leur salut et encore moins de celui de leurs fidèles, le *dire* du poète, met en scène à travers de nombreux visages et de multiples images un message pieux, de manière à le transmettre à son auditoire. Les masques qu'il utilise ne sont là que pour mieux démasquer la vérité et finalement mettre à nu le cœur des hommes face à Dieu et à la Vierge. Une vérité universelle donc, semble-t-il, d'autant qu'elle est relayée par la voix des nombreux personnages du « théâtre Rutebeuf », bien qu'elle naisse dans la solitude du recueillement. Cette performance¹¹¹ poétique, qui n'a de cesse de se développer au fil de l'œuvre, est une marque de l'oralité qui accompagne inévitablement la transmission de ces textes à l'époque de Rutebeuf. Mais cette même performance orale, aux aspects théâtraux, qui nous oblige à douter de l'originalité de la voix du poète, n'est-elle pas en réalité un masque universalisant pour cacher la trop grande subjectivité d'une voix unique, d'un seul et même personnage ?

¹¹¹ ZUMTHOR, Paul, *Performance, réception, lecture*, Longueuil, le Préambule, coll. « l'Univers des discours », 1990.

2.2 – Un « théâtre » fondé sur le monologue

De très nombreux personnages sont mis en scène par Rutebeuf à travers son œuvre, et il donne même la parole à une bonne partie d'entre eux, laissant ainsi l'impression de déléguer sa voix. En effet, les passages au discours direct ne manquent pas dans les différents poèmes, et des dialogues beaucoup plus théâtraux encore apparaissent peu à peu, notamment avec des pièces comme les deux *Disputaisons*, sans parler du *Miracle de Théophile*. Mais, avant même d'en arriver à ce qui peut s'apparenter au théâtre que l'on connaît, nous pouvons relever quantité de passages dans lesquels Rutebeuf prête sa propre voix, ou laisse s'exprimer certains de ces personnages, parmi lesquels nous pouvons citer Guillaume de Saint-Amour, Sainte Eglise, Courtois dans la *Leçon sur Hypocrisie et Humilité*, qui est la figure fictive du nouveau pape Urbain IV, Pitié dans la *Voie d'Humilité*, Jérusalem elle-même dans la *Complainte de Constantinople*, la compagne de sainte Elysabel, qui raconte en partie son histoire, le marchand d'herbes du *Dit de l'Herberie*, Charlot, le Barbier de Melun, le Croisé, le Décroisé, Théophile, Salatin... Et il est probable que nous en oublions.

Les caractéristiques de la « situation d'énonciation », si on peut l'appeler ainsi, de certaines pièces est propice à un jeu de scène : Armand Strubel, par exemple, voit dans le lieu de la taverne, qui apparaît notamment dans les poèmes de la *Griesche*, la représentation d'un véritable « microcosme du milieu urbain » qui permettrait de concentrer tous les motifs en un seul lieu¹¹². Cependant, suggérer une sorte d'unité de lieu classique serait tout de même un peu poussé. Fabienne Pomel, quant à elle, voit l'espace dépeint dans la *Voie d'Humilité* comme une véritable scène de théâtre permettant la présentation des personnages allégoriques, autrement dit la « matérialisation des notions morales abstraites »¹¹³. Mais, bien plus qu'une volonté de créer l'illusion d'une scène de théâtre, c'est une volonté de créer l'illusion du dialogue et même du débat entre ses personnages, et un désir de multiplier les points de vue qu'élabore ainsi le poète, laissant sa voix en retrait, semble-t-il : en effet, dans la *Disputaison de Charlot et du barbier de Melun*, son seul rôle est de départager les deux jongleurs à la fin, sa voix demeure extérieure au dialogue. La situation est la même dans la *Disputaison du Croisé et du*

¹¹² STRUBEL, Armand, *Le théâtre au Moyen Âge : naissance d'une littérature dramatique*, Paris, éditions Bréal, 2003, p. 66.

¹¹³ POMEL, Fabienne, « Espace et architecture dans la *Voie d'Humilité* de Rutebeuf : allégorie et mnémotechnie », *Méthode : Nous t'affirmons méthode ! : revue de littératures française et comparée : Agrégations de lettres 2006*, Vallongues, Bandol, 2005, p. 29-36, p. 30.

Décroisé. Dans la *Complainte de Guillaume de Saint-Amour*, c'est Sainte Eglise qui déplore l'exil du Maître, et avec lui celui de la vraie foi, et la voix du poète n'est que celle d'un porte-parole, objectif pourrions-nous presque dire. Et que dire du *Dit de l'Herberie*, où le poète semble totalement extérieur, ne faisant que représenter véritablement un personnage différent de lui. Ces exemples expliquent le fait que l'on puisse parfois douter de la réelle présence et de l'implication d'une unique voix poétique dans l'œuvre de Rutebeuf, celle-ci jouant à cache-cache derrière les décors de théâtre, et ce même dans celui de la taverne où le *je* du miséreux nous laisse hésiter entre confession et mise en scène exagérée : cette hésitation entre deux voix possibles crée une nouvelle impression de débat sous-jacent, de brouhaha, de dialogue, comme dans une taverne, logiquement.

Michel Zink a déjà mis en lumière ce fond sonore de taverne : différents personnages s'expriment, dialoguent plus ou moins en apparence, étant dans le même temps toujours quelque peu isolés et seuls, condamnés par une forme de pauvreté, matérielle ou spirituelle.

S'il est un théâtre où chacun fait entendre sa voix, se produit et s'écoute, joue son propre rôle, parle bien haut avec une autorité feinte ou s'épanche avec un abandon suspect, et où pendant ce temps son vrai drame se joue en silence, c'est la taverne.¹¹⁴

Cependant, nous ne pouvons être dupes : cette impression de long bavardage plus ou moins théâtralisé qui transparaît dans l'œuvre de Rutebeuf n'est qu'un immense soliloque. Les masques des personnages du « théâtre Rutebeuf » ne dissimulent qu'une seule et unique voix, celle que l'on a si vainement cherchée parce qu'elle se cache justement derrière cette illusion de bruit et de paroles : la voix du poète. C'est bien en cela que le *je* ne peut pas être hypocrite : nous avons vite fait de le démasquer, et il ne nous en empêche en aucun cas. Comme nous avons déjà eu l'occasion de le voir, lorsqu'il prend le masque d'Hypocrisie dans le *Dit du mensonge*, il le laisse tomber volontairement, comme excédé, au vers 180. La voix du poète est démasquée, le jeu de l'hypocrite est caduc, et la satire revient à la normale : les masques du poète semblent donc peu opaques. Il arrive qu'ils se fendent de manière encore plus accidentelle que cela : par exemple, dans la *Leçon sur Hypocrisie et Humilité*.

*Rutebuez dit que cil est yvres
Quant il achate chat en sac. (v. 172-173)*

¹¹⁴ *Rutebeuf, œuvres complètes*, éd. Michel Zink, Paris, Le Livre de Poche, 1989-1990, coll. « Lettres gothiques », p. 32

Rutebeuf s'exprime en son nom, or, en réalité, Courtois a la parole depuis le vers 47 ! Comme le note Michel Zink :

Rutebeuf oublie que tout ce discours est placé dans la bouche de Courtois.¹¹⁵

Et cette situation se reproduit par deux fois dans la *Voie d'Humilité* notamment, où il oublie que c'est Pitié qui discourt. Le théâtre de Rutebeuf comporte donc de réelles failles : cela tient certes au fait que la plupart des pièces citées doivent leur théâtralité à la performance orale du jongleur, telle que la définit Paul Zumthor, dont la réflexion se fonde sur la littérature médiévale.¹¹⁶ Il ne s'agit pas d'un véritable théâtre et la voix du seul et unique locuteur transparaît facilement derrière les différents personnages qu'il mime.

Il faudra donc tout de même nous pencher plus en détails sur le cas du *Miracle de Théophile* : si l'on ne peut toujours pas parler de pièce de théâtre au sens moderne, le *Miracle* reste la pièce la plus théâtrale de toutes, avec une véritable volonté de mise en scène et de distribution de la parole, et a déjà fait couler plus d'encre que n'importe quelle autre pièce de Rutebeuf. Mais, elle aussi, n'est-elle pas qu'un long monologue ? Et, comme nous le suggérons un peu plus haut, pour en revenir au problème qui est au cœur de ce chapitre, monologue et vérité ne sont-ils pas, par ailleurs, relativement incompatibles, si tout dialogue réel disparaît et qu'il ne reste plus que ce que nous cherchions si ardemment, l'expression d'une simple subjectivité ? Le langage, qui semblait être la clé de l'identité du poète, serait-il en réalité le signe de son autodestruction ?

2.2.1. La voix du jongleur, toujours sous-jacente

Si nous nous penchons quelques instant sur les paroles des personnages mis en scène par Rutebeuf, force est de constater que nous parvenons toujours à le démasquer, et ce de manière relativement aisée : le sens second est révélé au lecteur attentif. Prenons dans un premier temps un exemple fort simple dans le *Dit sur l'exil de Guillaume de Saint-Amour* : le poète y donne la parole à deux protagonistes, Guillaume lui-même et le Roi Saint-Louis, ce qui rend le *dit* beaucoup plus vivant et quelque peu théâtral. Nous ne pouvons que relever les efforts du poète pour que ces discours paraissent « vrais » : il place

¹¹⁵ Rutebeuf, *œuvres complètes*, éd. Michel Zink, Paris, Le Livre de Poche, 1989-1990, coll. « Lettres gothiques », p. 307, note 1.

¹¹⁶ ZUMTHOR, Paul, *Performance, réception, lecture*, Longueuil, le Préambule, coll. « l'Univers des discours », 1990, p. 19.

notamment dans la bouche du Roi une expression que celui-ci utilisait pour éviter de jurer par Dieu ou par ses saints :

En non de mi. (v 81)

Cependant, si le fond de ces paroles correspond effectivement à celles qu'ont pu prononcer Guillaume et le Roi, nous ne pouvons nier que leur forme, versifiée de surcroît, coïncide inévitablement avec la voix du poète : celui-ci remet en scène de manière isolée ce bref échange de paroles dans un langage et dans un but qui sont les siens, et qu'il est aisé de reconnaître comme tels.

Cette situation est d'autant plus évidente dans la *Complainte de Guillaume de Saint-Amour*. En effet, le personnage à qui il prête sa voix n'est pas humain, puisqu'il s'agit de Sainte Eglise. La prosopopée de Sainte Eglise n'est qu'un monologue théâtral dans lequel la voix du poète semble magnifiée, comme amplifiée par un haut-parleur céleste. Il ne fait que personnifier une voix qui se veut être celle de la vraie foi. Il est vrai qu'en apparence, nous pensons assister à une inversion des rôles dans cette pièce : Sainte Eglise devient le porte-parole du poète, alors qu'en règle générale, c'est le poète qui se fait le porte-parole de Sainte Eglise. Mais, bien entendu, ce deuxième cas de figure est le cas général, y compris dans cette complainte. En réalité, il n'y a pas de substitution de la voix de Sainte Eglise à celle du poète, mais plutôt une superposition. Dans les trois premiers vers de la *Complainte de Guillaume*, ce sont même trois voix qui se superposent, puisque s'ajoute celle de Jérémie dont le poète et Sainte Eglise citent un verset des *Lamentations*. Mais la voix du poète est trahie par les accents déjà bien connus de sa satire, ainsi que par son « Maître Guillaume ».

Dans *L'état du monde*, c'est un autre facteur qui trahit la voix du poète : quand il fait l'état des personnes laïques, telles les prévôts, les baillis, les maires, présentés comme des personnes vénales et avarés,

Que il plument toz les costez (v. 98),

il leur donne la parole quelques vers :

« Nous les acenssons chierement,
Si nous convient communement,
Font il, partout tolir et prendre
Sanz droit ne sanz reson atendre ;
Trop avrions mauvés marchié
Se perdons en nostre marchié. » (v. 101-106)

Or, ce discours est certes placé dans la bouche des prévôts, mais il est largement parodié par la voix du poète ! C'est donc bien d'un jeu d'acteur dont il s'agit. La parodie sert ici la satire.

Il en va de même dans le *Dit de l'Herberie* : le jeu de l'acteur, sa voix et ses enjeux, ne disparaissent jamais complètement derrière le personnage du marchand. Selon Daniel Poirion, ce texte est un exemple de « monologue dramatique dans lequel un seul acteur mime plusieurs personnages », parodiant le discours savant¹¹⁷. L'illusion théâtrale serait donc assez peu convaincante, de son point de vue. A propos du même texte, Michel Zink va encore plus loin en suggérant même qu'en réalité ce *dit* « vise à faire valoir le talent de l'imitateur qui le débite au second degré sans laisser oublier sa présence »¹¹⁸.

Les effets de théâtralité s'en trouvent redoublés et sont totalement assumés par le poète, qui ne cherche en aucun cas à masquer sa voix. Il s'agit de la mise en scène d'une performance, celle du jongleur, qui imite une autre performance, celle du marchand.

Mais le poète semble aller encore plus loin lorsqu'il met en scène, en quelque sorte, sa propre performance, à travers des personnages qui peuvent à première vue lui paraître complètement extérieurs. C'est le cas de Charlot et du Barbier dans leur *Disputaison* : ces deux personnages ne sont autres que deux jongleurs, tel lui-même, et, si l'on en croit le raisonnement de Madeleine Jeay, ils sont deux figures du poète. Celui-ci mêle sa voix à celle de ces deux jongleurs qu'il met en scène, entretenant la confusion entre eux et lui.¹¹⁹ Ce dialogue ne serait donc qu'un débat du poète avec lui-même, qu'une psychomachie. D'ailleurs, à la fin, le poète, qui est censé être la voix du juge, ne tranche pas vraiment entre les deux partis, et à aucun moment il ne prend ses distances avec les deux personnages, comme devrait le faire un juge. Nous pouvons rechigner quelque peu à identifier le poète à Charlot, qui ressemble à la caricature du jongleur-type que serait le Barbier, cependant le poète a l'habitude de s'auto-caricaturer et de pratiquer l'autodérision ; Charlot est décrit comme fou par le Barbier :

De sembler fol t'iez entremis (v. 61)

Or, le poète se traite lui-même de fou à plusieurs reprises dans son œuvre, comme dans le *Mariage Rutebeuf* :

¹¹⁷ POIRION, Daniel, *Précis de littérature Française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1983, p. 201.

¹¹⁸ ZINK, Michel, *Littérature Française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1992, p. 200.

¹¹⁹ JEAY, Madeleine, *Le commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XIIe-XVe siècles)*, Genève, Droz, 2006, p. 206, 208-209, 213-216.

L'an dit que fox qui ne foloie
Pert sa saison :
Que je n'ai borde ne maison,
Suis-je mariez sans raison ? (v. 21-24)

Michel Zink prend le temps d'éclaircir ce raisonnement « de fou » :

L'enchaînement des idées est le suivant : un fou qui ne se comporte pas comme un fou perd son temps (proverbe, Morawski 792) ; ce n'est pas mon cas puisque, moi qui suis fou, j'ai bien agi comme un fou en me mariant alors que je n'ai pas de maison. On ne saurait donc me reprocher d'avoir agi contre la raison, puisque j'ai agi en fou, étant fou.¹²⁰

La thèse de Madeleine Jeay, qui voit en Charlot et le Barbier deux représentations de la figure du jongleur, c'est-à-dire de la figure de notre poète, se justifie donc, et l'on retrouve une fois encore la voix du poète, à peine dissimulée derrière ses personnages, auteur d'un dialogue qui est donc purement fictif et rhétorique.

Il en va de même dans le cas de la *Disputaison du croisé et du décroisé* : les deux voix collent à celle de Rutebeuf, qui semble donc n'avoir subi qu'un simple dédoublement. On retrouve dans la voix du croisé tous ses poèmes d'exhortation à la croisade, mais la figure du décroisé symbolise la voix plus matérialiste qui tente le personnage du *je* miséreux lorsque ses protecteurs se montrent avares, ou qu'il en manque. Cependant, cette voix matérialiste trop éloignée de Dieu se laisse supplanter par la crainte du Jugement dernier et se repent : effectivement, le décroisé se laisse finalement convaincre.

Ainsi, le poète serait-il le seul et unique personnage de son œuvre, en même temps qu'il en est le narrateur ? Il semble, en tout cas, qu'il soit le seul point de vue possible. En effet, si nous examinons les poèmes les plus virulents de la satire contre les Mendiants, comme le *Dit des règles* par exemple, nous pouvons délimiter trois grandes catégories de personnages : ceux qui disent la vérité (le poète, Guillaume de Saint-Amour), ceux qui se servent des vérités de manière hypocrite (les Mendiants), et ceux qui se taisent et donc se soumettent implicitement à ces hypocrites. Mais, en réalité, tous ces types de personnages sont présentés à travers le prisme du poète, puisque les hypocrites sont ceux dont il fait la satire, et nous ne les connaissons que de ce point de vue, et ceux qui se taisent sont ceux que sermonne le *je*. La voix du poète est toujours présente chez ses personnages. Une fois de plus, devons-nous parler de psychomachie ? Le poète représente la vérité, au moyen

¹²⁰ *Rutebeuf, œuvres complètes*, éd. Michel Zink, Paris, Le Livre de Poche, 1989-1990, coll. « Lettres gothiques », note 3 p. 269.

d'une *performance*, « représentation théâtrale » qui se révélerait être un monologue dramatique. A moins que Dieu ne soit un quatrième type de personnage ?

2.2.2. Dédoubléments et changements de point de vue illusoires : une identité poétique psychomachique

Les pièces allégoriques dans lesquelles le poète raconte un songe sont propices à l'introduction de nouveaux personnages. Le poète lui-même devient la voix du songeur. C'est notamment le cas dans la *Leçon sur Hypocrisie et Humilité*, qui introduit le personnage de Courtois, avatar onirique du nouveau pape, Urbain IV. Le poète crée l'illusion en plaçant dans la bouche de Courtois, au début du poème, un éloge de lui-même, c'est-à-dire l'éloge de Rutebeuf. *Je* ne nous ayant pas habitués à cet égocentrisme, le personnage de Courtois nous paraît plus vrai que nature. Pourtant, quelques vers plus loin, la satire dans sa voix nous semble étrangement familière :

Laianz vendent, je vos afi,
Le patrimoinne au Crucefi
A boens deniers sés et contans.
Si lor est pou dou contanz
Et de la perde que cil ait
Qui puis en a et honte et lait. (v. 165-170)

La voix du poète transparaît clairement dans celle de Courtois, alors même qu'il joue son propre rôle, celui du rêveur, dans le songe : sa voix n'a subi qu'un simple dédoublement, et renoncé, pour une fois, au *topos* d'humilité. D'ailleurs, c'est seulement quelques vers après ceux que nous venons de citer que le poète se met à parler au nom de *Rutebuez*, oubliant que ce discours appartient à Courtois.

De pareilles situations de dédoublement se reproduisent dans la *Voie d'Humilité*, qui est également un dit satirique et allégorique sous forme de récit de songe. En effet, au vers 18, le poète se met à parler de lui à la troisième personne et devient donc son propre personnage, double du *je* :

Après areir, son jornei samme :
Qui lors sameroit si que s'amme
Messonnast semance devine,
Je di por voir, on pas devine,
Que buer seroit neiz de sa meire,
Car teiz meissons n'est pas ameire.
Au point dou jor, c'on entre en œuvre,
Rutebués qui rudement huevre,
Car rudes est... (v. 11-21)

Ce dédoublement peut certes surprendre : nous avons d'une part la voix du poète, d'autre part le personnage du poète. Mais ce dédoublement ne dure pas, et *je* redevient narrateur et personnage-rêveur dès le vers 29, ce qui prouve bien que l'identité complète du *je* était toujours présente derrière son personnage, même s'il s'agissait alors d'un personnage-avatar. Cependant, les dédoublements se poursuivent sous une autre forme dans cette pièce : en effet, au vers 92, les guillemets s'ouvrent sur un discours direct du *je*, à l'intérieur, donc, du discours du *je* comme narrateur-rêveur. Ce discours direct constitue le début d'un dialogue entre *je* et l'hôte, dans le discours de qui *je* devient *vous*. En réalité, les deux voix du dialogue fictif sont les voix du poète : l'hôte prend en charge la satire, tandis que *je* est sur le chemin de la conversion qu'il a initiée sous ses traits de miséreux dans la *Repentance Rutebeuf*, que Michel Zink juge immédiatement antérieure à la *Voie d'Humilité* dans son édition¹²¹. La seule voix présente est toujours celle de *je*, et une fois encore, le dialogue se révèle n'être qu'un monologue, qu'un débat intérieur, qu'une psychomachie.

Et, en effet, quand la matière extérieure semble manquer au poète, ou pour d'autres raisons, seul le monologue demeure. Ce qui engendre les pièces qu'Edmond Faral et Julia Bastin appellent « poèmes de l'infortune », telles que le *Mariage Rutebeuf*, la *Complainte Rutebeuf*, la *Griesche d'hiver*. Quand au *Dit de l'Herberie*, il n'est que l'image du continuel monologue poétique : à l'image du marchand, le poète doit vendre son *dire*, ses différents *dits* et ses enseignements en paroles. Cette pièce est presque une présentation de soi du *je*, dans son rôle de poète, plus juste que toutes les (fausses) confessions des « poèmes de l'infortune ». Selon Madeleine Jeay, « son caractère théâtral entretient la confusion entre les figures du poète et du jongleur-récitant »¹²² ; or cette confusion montre toute l'ambiguïté du travail poétique. Le poète cherche, il est vrai, à amender ses œuvres, c'est là le sens de sa quête de la vérité, mais, conscient des nécessités matérielles, le « jongleur-récitant » est obligé de se mettre lui-même en vente, et donc de se placer au rang du marchand. Le monologue poétique tente de s'élever vers Dieu mais est également rappelé aux exigences du monde, du « marché » : il est à double tranchant, ce qui explique la facilité qu'éprouve le poète pour le transformer en dialogue. L'argument fondamental des deux *disputaisons* en revient à cette confusion définie par M. Jeay, où le Barbier est le

¹²¹ *Rutebeuf, œuvres complètes*, éd. Michel Zink, Paris, Le Livre de Poche, 1989-1990, coll. « Lettres gothiques ».

¹²² JEAY, Madeleine, *Le commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XIIe-XVe siècles)*, Genève, Droz, 2006, p. 197.

(modeste) poète – on reconnaît ici l’humilité du *je* –, de même que le croisé, et Charlot le jongleur-récitant rompu à la seule nécessité, de même que le décroisé. Le poète spirituel est contraint de vendre ses talents et dénonce le règne de l’argent, grâce à sa voix comme à celle des ses personnages :

Vos me sermoneiz que le mien
Doigne au coc et puis si m’en vole.
Mes enfans garderont li chien,
Qui demorront en la pailliole. (*Disputaison du croisé et du décroisé*, le décroisé, v. 59-62)

Le monologue poétique et dramatique qu’est l’œuvre de Rutebeuf est un débat constant au sujet de ce paradoxe fondamental de la condition jongleresque, en quête d’une voie de salut.

Dit à l’envers, M. Jeay suggère que :

Le thème du profit matériel à tirer d’une transaction bien faite s’ouvre à une dimension métaphysique [...]. Il faut savoir marchander sagement pour ne pas se retrouver dupé au jour du Jugement dernier. [...] Rutebeuf tient à assumer et à revendiquer les deux composantes de sa *persona* de poète, celle du lettré aux convictions religieuses assurées et tranchées, comme celle du jongleur qui marchande son talent tout en se voulant intègre.¹²³

Nous avons affaire au monologue paradoxal - nous pourrions presque dire « double » - d’une voix unique à la condition contradictoire. Voilà la marque particulière de cette voix théâtrale. Une voix qui semble atteindre son apogée avec le *Miracle de Théophile*.

2.2.3. La question du *Miracle de Théophile*

Une attention toute particulière a été accordée par la critique à cette pièce-ci de Rutebeuf, peut-être à cause du très petit nombre de pièces de théâtre qui existent en français avant la fin du XIII^e siècle. En revanche, la légende de Théophile connaissait déjà un franc succès sous sa forme narrative. Le *Miracle de Théophile* de Rutebeuf, étant entièrement dialogué, constitué de rimes à but certes mnémotechnique pour faciliter la mémorisation des répliques par les acteurs – mais aussi et surtout « poétique » - et de didascalies en prose, ressemble beaucoup à ce que nous, modernes, appelons une pièce de théâtre, c’est pourquoi nous ne pouvons pas ne pas nous y attarder dans un chapitre qui

¹²³ JEAY, Madeleine, *Le commerce des mots. L’usage des listes dans la littérature médiévale (XIIe-XVe siècles)*, Genève, Droz, 2006, p. 214-215.

traite de la théâtralité de l'œuvre de Rutebeuf. La théâtralité générale de l'œuvre est certes appelée par la performance orale induite chez les poètes médiévaux. Cependant, elle est, dans cette pièce en particulier, largement développée par une distribution des rôles très claire entre les différents personnages, leurs parlers propres, leurs mouvements : Rutebeuf réalise une véritable transposition scénique d'une légende narrative, bien que la trame reste très schématique, comme le relève Armand Stubel : il n'y a jamais plus de deux personnages à la fois – sans compter que l'on peut par ailleurs se demander si la pièce n'est pas incomplète ; A. Strubel rappelle que Paul Zumthor a envisagé la possibilité que le mime soit exécuté par un acteur unique, ce qui fausserait notre vision moderne de la pièce de théâtre, et ramènerait cette pièce au statut de *performance*¹²⁴. Il faut donc rester prudent quant au « genre » de cette œuvre, d'autant que les genres ne sont absolument pas définis au Moyen Âge, le genre du théâtre encore moins que d'autres.

Cependant, dans le cadre de notre présente étude, nous sommes clairement, avec ce *Miracle*, en présence d'une délégation particulièrement assumée de la parole du poète entre plusieurs personnages, même s'il devait tous les jouer lui-même, et c'est en cela que le *Miracle* nous intéresse : Rutebeuf brise-t-il enfin le rythme de son éternel soliloque ? Contrairement aux mises en scène de ses songes, le personnage principal n'est ici plus le *je*. Perdons-nous d'ouïe la voix du poète, avec toutes les nuances que nous avons pu lui trouver, dans cette pièce « de théâtre » édifiante au sujet de la Vierge ? Ne pourrait-elle être que la voix du metteur en scène ?

Daniel Poirion souligne deux éléments concernant le *Miracle de Théophile* : d'une part, il est une « adaptation des formes lyriques au spectacle » : autrement dit, formellement, la voix du poète est facilement reconnaissable, comme elle l'est inévitablement dès que le texte est versifié. A ce compte, il n'y a que dans la partie en prose du *Dit de l'Herberie* que la voix formelle du poète s'efface, mais c'est pour mieux ressurgir sur le fond, nous avons pu le constater. De plus, pour en revenir aux caractéristiques du *Miracle*, Rutebeuf y laisse une place plutôt importante aux monologues...¹²⁵ En effet, trois longs monologues de Théophile constituent plus d'un tiers de la pièce, et sont véritablement les temps forts de l'« action ». Encore une fois, n'aurait-on pas affaire à l'illusion d'un dialogue théâtral, qui ne cacherait en fait qu'un simple récit

¹²⁴ STRUBEL, Armand, *Le théâtre au Moyen Âge : naissance d'une littérature dramatique*, Paris, éditions Bréal, 2003, p. 70.

¹²⁵ POIRION, Daniel, *Précis de littérature Française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1983, p. 181-182

mis en scène par la voix d'un seul personnage, *je*, Théophile, ou peut être simplement Rutebeuf ?

Roger Dubuis ne peut s'empêcher de remarquer l'importance que revêtent ces trois monologues de Théophile, et la précision de leur enchaînement dans la pièce, au point qu'ils rendent presque superflus les dialogues.

Ce qui est original, c'est le recours au monologue qui, dans le fabliau déjà, ou dans le lai, est une authentique source de dramatisation et dont Rutebeuf, avec une grande maîtrise, va tirer le plus grand profit. [...] L'ensemble forme un monologue de 156 vers, le quart du *Miracle* environ ; c'est assez dire l'importance que lui accorde Rutebeuf et la place qu'il tient dans le spectacle proprement dit.¹²⁶

Nombreux sont les critiques qui ont vu le *Miracle* comme une mise en abyme de l'œuvre de Rutebeuf, un miroir de sa conversion suite à la querelle universitaire. De la même manière, les monologues de Théophile ressemblent étrangement à ceux du poète. Roger Dubuis les analyse comme des dialogues du personnage avec lui-même, ainsi qu'avec le public, ce que nous avons déjà eu l'occasion de constater au sujet des autres textes dans lesquels le *je* s'exprime directement. En résumé, les monologues de Théophile, dignes héritiers de ceux du poète, constituent les réelles péripéties de la pièce.

Michel Zink pousse cette vision des choses encore plus loin :

[...] dès que le texte est dialogué, l'intensité dramatique – paradoxalement – se relâche. Elle est tout entière contenue dans le mouvement intérieur qui pousse Théophile au reniement, puis au repentir et à la conversion. Ce mouvement intérieur s'exprime dans des monologues [...] Le reste de l'œuvre paraît n'être là que pour les amener et les relier.¹²⁷

Or, Michel Zink prend soin de nous faire remarquer dans ce même article que le manuscrit C, qui est le plus complet des œuvres de Rutebeuf, ne donne que des extraits du *Miracle de Théophile* : les deux monologues de Théophile repentant, respectivement titrés « Repentance Théophile » et « Prière Théophile ». L'écho à la *Repentance Rutebeuf* et à ses trois poèmes à la Vierge paraît relativement évident ; il ne s'agit donc que de deux monologues, où Théophile semble représenter Rutebeuf, réemployant, bien entendu, nombre de ses thèmes et images, tels que la Vierge comme médecin des âmes. Dans les deux cas, la dramatisation d'un moi se veut porteuse d'une vérité universelle à transmettre, paradoxalement par le biais du monologue, autrement dit de la subjectivité d'un

¹²⁶ DUBUIS, Roger, « Le jeu narratif dans le *Miracle de Théophile* de Rutebeuf », *Hommage à Jean-Charles Payen. Farai chansoneta novele. Essais sur la liberté créatrice au Moyen Âge*, Caen, Centre de Publication de l'Université, 1989, p.151-160, p. 154.

¹²⁷ ZINK, Michel, « De la Repentance Rutebeuf à la Repentance Théophile », *Littératures*, 15, automne 1986, p. 19-24, p. 19.

personnage. Théophile nous permet-il du moins de confirmer notre thèse selon laquelle Rutebeuf n'est lui-même qu'un personnage qui se met ne scène ? En tout cas, le *Miracle*, sous ses airs de pièce de théâtre, ne nous ramène une fois de plus qu'à un simple monologue, dans la continuité de ceux qui constituent l'œuvre du poète. Comment sortir de cette boucle infernale pour accéder à la vérité revendiquée par ces locuteurs soliloques ? Eux-mêmes semblent bien en avoir trouvé la porte de sortie puisque Théophile se repent et rentre en grâce.

Il n'y aurait donc qu'une seule vérité, celle de la voix du poète : une vérité qu'il voit, alors qu'il se dit borgne. Une vérité subjective qu'il essaie de camoufler derrière des échos de dialogues ? La découverte d'une forme d'unité de la voix du poète entraîne-t-elle inévitablement la perte de la vérité de sa parole ? Les dialogues n'ont visiblement plus aucune importance chez *Théophile*. Or, il trouve sa vérité par le monologue, tout comme le poète ; vérité qui est ensuite transmise par l'évêque à tous les fidèles, tout comme le fait également le poète, qui transmet la vérité qu'il a découverte. Dans les deux cas, la vérité vient de la conversion. Cependant, lorsque le poète la revendique en amont de sa *Repentance*, il est clair qu'elle vient tout de même déjà de quelque part, c'est-à-dire de Dieu. Ou, du moins, de la foi que le poète a en Dieu, de sa volonté de lui être fidèle, de sauver son âme ainsi que, si possible, celle des autres innocents.

C'est finalement Stéphane Gompertz qui nous montre le mieux le lien qui existe entre cette forme de vérité, Dieu, et la parole : en effet, comme il le souligne de manière habile, l'erreur de Théophile était d'avoir rompu le dialogue avec Dieu.

« Et ma mesnie que fera ?
Ne sai si Diex les pesterà.
Diex ? Oïl ! qu'en a il a fere ? » (v. 11-13)

Théophile ne s'adresse plus à Dieu ; il l'évoque comme un absent. A peine esquissé, le dialogue s'est mué en monologue. Le passage de la deuxième à la troisième personne exclut Dieu du champ de parole.¹²⁸

Or, le dialogue avec Dieu, Théophile le rétablit précisément dans les monologues que le manuscrit C intitule « Repentance Théophile » et « Prière Théophile ». S'il y a quelque chose à en comprendre, c'est que, dans le cas de Théophile comme dans celui du poète, le monologue signifie en réalité la quête du dialogue avec Dieu. Ainsi, le seul dialogue réel qui tend à exister dans l'œuvre de Rutebeuf, qui fait toute la richesse de la

¹²⁸ GOMPERTZ, Stéphane, « Du dialogue perdu au dialogue retrouvé : salvation et détour dans le *Miracle de Théophile* de Rutebeuf », *Romania* 100, 1979, p.519-528, p. 519-520.

voix que l'on entend dans la *Complainte* ou la *Repentance*, est le dialogue avec Dieu, qui ouvre ainsi sa parole à l'universalité, son soliloque à une forme surplombante de vérité. Le langage est peut-être même l'un des meilleurs moyens d'accès à Dieu. Du moins est-il celui dont dispose le poète, dont il essaie donc de se servir à bon escient, même s'il lui arrive de faire des erreurs. Il en va de même pour Théophile :

La salvation de Théophile est, au sens plein du mot, exemplaire : la justification de Théophile, sa raison d'être, c'est l'exemple qu'il donne. Il joue à son tour un rôle de médiateur entre le Ciel et la communauté des fidèles que l'évêque incite à la prière.¹²⁹

Le principal médiateur de la vérité, c'est le langage. Cependant, en amont, sa révélation ne vient-elle pas d'une forme plus visionnaire, voire visuelle ? Le contact avec Dieu, ne s'établit-il pas, en quelque sorte, par le regard ? Comment être sûrs de la réalité de ce lien avec Dieu, il ne se voit pas, ne se justifie pas à nos yeux, ne repose pas sur une forme de révélation palpable comme cela semble être le cas dans la *Vie de sainte Marie l'Egyptienne*. Or si l'on ne doute pas de la volonté de dialogue avec Dieu du poète, et de celle de transmettre cette vérité, il est possible de mettre en doute sa perception de la vérité, dont nous n'avons aucune garantie, lui-même se mettant en scène atteint d'une forme incurable de cécité. Cet aspect nous menace-t-il de sombrer à nouveau dans le monologue, si le poète ne peut regarder Dieu en face ?

¹²⁹ GOMPERTZ, Stéphane, « Du dialogue perdu au dialogue retrouvé : salvation et détour dans le *Miracle de Théophile* de Rutebeuf », *Romania* 100, 1979, p.519-528, p. 528.

2.3 – Le *voir* (vue et vérité) du poète et sa cécité

Plutôt que « l'ancêtre des poètes maudits », comme le surnomme Gustave Cohen¹³⁰, ne peut-on voir en Rutebeuf l'ancêtre du poète dit « voyant » ? En effet, comme nous venons de le constater, la parole sert à transmettre la vérité, dans un mouvement qui va, schématiquement, de Dieu vers le poète et du poète vers les hommes. Cependant, le poète affirme également régulièrement voir le *voir*, c'est-à-dire le vrai, directement à sa source, dans le monde. Faut-il donc nécessairement voir le *voir* pour pouvoir le dire ? Le *voir* ne repose-t-il que sur la vue, en amont, avant d'être transposé par écrit par le talent du poète ? Voit-il la parole vraie de Dieu, dans le dialogue qu'il tente d'entretenir avec lui par le biais de sa foi inébranlable ? Il est vrai que la conversion de sainte Marie l'Égyptienne s'initie à la vue de la sainte Croix, pendant l'adoration de l'Ascension, alors qu'elle ne peut justement pas l'atteindre et est renvoyée en arrière par une force invisible. Il semble donc que la vue soit un sens qui ait sa place dans une quête de la vérité, même dans une quête littéraire : il faudra donc comprendre son articulation à la voix du poète puisque, si nous l'entendons, nous ne pouvons pas la voir.

Cependant, nous sommes en droit de nous demander si la voix du poète est réellement capable de voir le *voir* pour nous le transmettre.

M'estuet *parler* de sainte Yglise,
Que *je voi* que plusor chanoine,
Qui vivent du Dieu patre moine. (v. 48-50)

Si l'on en croit ces vers de l'*Etat du Monde*, la vue vient en effet avant le *dire*, dans la logique de construction de la vérité poétique. Le poète serait donc une sorte de « voyant » dans le sens de témoin et d'observateur. Parmi les sens humains, la vue serait primordiale chez lui, et le parler serait une sorte de sixième sens, double de l'ouïe. Ainsi, il serait en mesure de sauver l'auditoire, parce qu'il voit, donc sait, donc écrit. Et effectivement, il écrit plus loin :

Quar *je regart* que li provost, [...]. (v. 96)

Pourtant, comme nous ne tardons pas à l'apprendre quelques poèmes après celui-ci, le poète devient borgne. Du moins c'est ce que nous avouera sans détours son personnage du miséreux. Cette forme soudaine de cécité, dont on retrouve l'écho dans plusieurs autres

¹³⁰ COHEN, Gustave, « Rutebeuf, l'ancêtre des poètes maudits », *Etudes classiques*, 31, 1953, p.1-18.

pièces, par la suite, est donc grandement en contradiction avec cette première position de « voyant ». D'autre part, n'oublions pas qu'il arrive au *je* de tirer sa vérité de mises en scène de songes, qui riment avec « mensonge », et impliquent d'avoir les yeux fermés... La vue, confrontée au langage, est un nouvel angle paradoxal dans la question de la vérité. D'autant que si l'auditoire est aveuglé et que le poète devient aveugle, il nous faudra bien trouver une autre voie pour expliquer le *voir*.

2.3.1. Un poète témoin face à un auditoire aveuglé

Le poète a souvent tendance à se présenter comme un témoin avant tout oculaire : il ne semble pas faire autre chose que de purs constats visuels.

Pour l'anui et por le damage
Que *je voi* en l'umain linage
M'estuet mon pencei descovrir. (*La nouvelle complainte d'Outremer*, v. 1-4)

Il faut dire que cela est une manière simple et indiscutable, pour lui, de justifier ses arguments à la face de ses auditeurs. Il induit, par la même occasion, qu'il leur faut aller les vérifier par eux-mêmes sur le terrain ; ou encore, il les menace de subir une bien cruelle vérification au moment du Jugement dernier. Il semble que le poète sache dialoguer de manière très claire avec son auditoire et il s'y prend en effet autrement qu'avec Dieu, à qui il n'a pas besoin de justifier les vérités qu'il énonce, puisqu'elles viennent de lui.

N'en puis plus fere que le dire,
S'en ai le cuer taint et plain d'ire
Quant je la *voi* en tel point mise.
Ha ! Jhesucriz, car te ravise
Que la lumiere soit esprise
C'on a estaint pour toi despire ! (*Sur la sainte Eglise*, v. 4-9)

Dans ces vers, la métaphore de la lumière renvoie bien entendu à la vérité. Le poète est capable de voir, de détecter la lumière de Dieu. De plus, bien qu'il en appelle à Jésus-Christ, il est de son devoir à lui de tenter de la rallumer chez les hommes, au moyen de ses vers. Cependant, cette lumière existe déjà et n'importe quel homme pourrait la voir : le poète ne doit que leur rendre la vue, leur ouvrir les yeux. Ses auditeurs sont donc simplement aveugles, dans le noir. Il est astucieux de faire appel à leur ouïe, au moyen de la poésie, puisque leur vue est défectueuse : le poète semble vouloir leur rendre la vue à l'aide de l'ouïe.

A cette fin, le poète intellectualise son étonnement visuel pour en faire un texte didactique : il nous en décrit le fonctionnement dans des vers que nous avons déjà eu l'occasion d'analyser dans un autre but et qui constituent l'incipit du *Dit des Jacobins* :

Signour, moult me merveil que ciz siecles devient
Et de ceste merveille trop souvent me souvient,
Si que en merveillant a force me couvient
Faire un dit merueilleux qui de merveilles vient. (v. 1-4)

Le poète lui-même n'est donc que l'objet du monde par la vue, et celui de Dieu par la pensée. En effet, il est témoin du monde, mais aussi clerc : son regard est éclairé de l'intérieur par l'esprit biblique et ses nombreuses références. Ces deux aspects complémentaires sont présentés simultanément dans les vers 8 et 9 des *Ordres de Paris* :

Sur cest siecle qu'adès empire
Ou refroidier *voi* charité. (v. 8-9)

On retrouve le problème de la vue au vers 9, où le poète constate un fait directement dans le monde, et ce fait est le manque cruel de la vertu de charité. Mais ces vers sont également porteurs d'une forme de souvenir biblique, comme le note Michel Zink :

Et quoniam abundavit iniquitas, refrigescet caritas multorum, « Par suite de l'iniquité croissante, l'amour se refroidira chez le grand nombre » (Matth. 24, 12).¹³¹

Une lumière qui ne rayonne plus qu'à l'intérieur du poète et non dans le monde extérieur, *je* semble le remarquer par pure comparaison entre son cœur et le monde.

Ainsi, il semble qu'il existe, selon le poète, une forme d'hypocrisie de la vue. Moins grave que celle du langage, elle consiste à fermer les yeux sur les réalités, les vérités. En effet, de par cette problématique de la vue, le poète laisse s'assimiler vérité et réalité dans l'esprit des lecteurs : la vérité repose en partie sur la réalité des choses, que beaucoup de personnes, aveuglées par le discours hypocrite des Mendiants notamment, refusent de voir, alors qu'éclairées par l'allégorie biblique elles les contemperaient avec une colère semblable à celle du poète. C'est exactement ce que déplore le poète dans la *Chanson de Pouille* :

Mais le siecle ont si enchantei

¹³¹ *Rutebeuf, œuvres complètes*, éd. Michel Zink, Paris, Le Livre de Poche, 1989-1990, coll. « Lettres gothiques », p. 246, note 1 : « Cette parole du Christ, dans un passage où il annonce l'approche des temps derniers, est souvent citée par les adversaires des Mendiants, en particulier par Guillaume de Saint-Amour lui-même dans le *De Periculis*. »

C'om n'oze dire veritei
Ce c'on i voit apertement. (v. 38-40)

Ainsi, le poète se présente comme un visionnaire profane, bien que ce soit sa foi qui semble lui ouvrir réellement les yeux. D'autre part, il suggère à plusieurs reprises qu'il s'adresse à un public d'aveugles. Dans la *Complainte d'Eudes de Nevers*, il accuse ouvertement les chevaliers de cécité, avec véhémence :

Vos aveiz bien les yex bandeiz. (v. 148)

La métaphore des yeux bandés suggère bien que cet aveuglement est volontaire et non subi. Il menace même les aveugles d'être aveuglés une deuxième fois par un déluge, punition de la main de Dieu :

Ahi ! Ahi ! fole gent tote
Qui n'osez connoistre le voir,
Comme je dout par estovoir
Ne face Diex sor vous plovoir
Tele pluie qui la degoute ! (*Sur sainte Eglise*, v. 17-21)

Cependant, quelques vers plus haut, alors que le poète déplore cette cécité collective, il utilise la première personne du pluriel et intègre donc sa personne au groupe des aveugles.

Des yex dou cuer ne *veons* gote,
Ne que la taupe soz la mote. (v. 13-14)

Ce que nous pouvons interpréter alors comme une figure d'humilité va se trouver confirmé et agrémenté dans d'autres pièces, jetant donc le soupçon sur le poète. La cécité n'est-elle pas, finalement, le lot de la condition humaine, auquel un clerc ne peut pas échapper plus facilement qu'un autre homme ? Ce paradoxe de la figure poétique commence à nous être familier : c'est le paradoxe que l'on peut nommer, pour résumer, en citant le titre d'un article de Michel Zink¹³², le paradoxe du « poète sacré, poète maudit » ; autrement dit, du poète qui maudit l'homme qu'il est et de l'homme sacré poète, du clerc misérable et du miséreux lettré, du croisé et du décroisé, selon leurs arguments. Cependant, c'est un nouveau paradoxe, qu'il faut tout de même tenter de résoudre, que celui du voyant aveuglé.

¹³² ZINK, Michel, « Poète sacré, poète maudit », *Modernité au Moyen Âge : le défi du passé*, éd. Brigitte Cazelles et Charles Méla, Genève, Droz, 1990, p.233-247, cf annexe 1.

2.3.2. La cécité visionnaire du poète

Si, comme nous venons de le constater, la vérité du propos poétique repose en partie sur un constat visuel puisé directement dans la réalité des choses, que chacun serait en mesure de vérifier, cela ne constitue qu'un aspect de la conception de la vérité chez Rutebeuf, l'aspect « matériel », l'aspect « prosaïque ». Cependant, il faut prendre en compte d'autres éléments, tels que les songes que le poète met en scène, qui prennent donc place hors de la réalité, dans un monde créé de toute pièce par un protagoniste-rêveur, autrement dit, un personnage qui ferme les yeux et se donne volontairement le rôle d'un aveugle. Même s'ils sont souvent destinés à rappeler et à dénoncer cette réalité d'une part, ils prennent aussi en compte un aspect plus profond et plus spirituel de la vérité mise en scène par la poésie. Comme l'indique de manière très juste Monique Léonard, le songe n'est pas plus un mensonge que le reste, il est simplement hors de la réalité, mais touche à une forme de vérité plus profonde, cachée, à laquelle on accède mieux, visiblement, en fermant les yeux¹³³. Selon Michel Zink, le poète explique de manière très claire que son rôle est de moissonner la parole divine en rêve, c'est-à-dire à l'aveugle¹³⁴. Du point de vue du songe, il semblerait donc que cécité et vérité ne soient pas incompatibles, et même plutôt complémentaires lorsque, comme c'est le cas du poète, on recherche une vérité élevée et donc, voilée : serait-ce sous le voile des paupières qu'on l'atteigne le mieux ? En effet, si le songe peut passer pour un aveuglement, il serait en fait le lieu de la vérité, venue de Dieu, s'adressant directement à l'esprit, sans passer la frontière du corps.

Se présenter comme borgne dans la *Complainte Rutebeuf* est-il un moyen pour le poète de faire perdre la vue à son personnage à plein temps, et non uniquement en songe, dans le but d'être plus réceptif aux vérités de l'âme et moins tenté par les vérités plus futiles de la réalité, qui l'ont conduit à se perdre dans les méandres de la querelle universitaire ? Du moins semble-t-il que sa vision des choses change après sa conversion : nous aurions plutôt tendance à la voir s'élargir, puisque le poète ne délaisse jamais complètement sa rancœur contre les Frères mendiants, mais lui confère à l'évidence plus de spiritualité et de profondeur, dans un combat qui se généralise en faveur de la vraie foi. Simplement, cet approfondissement des possibles du poète en matière d'écriture passe par

¹³³ LEONARD, Monique, *Le dit et sa technique littéraire : des origines à 1340*, Paris, Champion, 1996, p. 113-114.

¹³⁴ ZINK, Michel, « Rutebeuf et l'indigence poétique au jeu du qui perd gagne », dans *Méthode : Nous t'affirmons méthode ! : revue de littératures française et comparée : Agrégations de lettres 2006*, Vallongues, Bandol, 2005, p. 37-42, p. 39.

le paradoxe d'une réduction de la vision, de sa vue au sens propre. Or cette perte consécutive d'un œil, le droit, autrement dit le meilleur, symbolise la perte de la vue extérieure au profit de la vision intérieure.

De l'ueil destre, dont miex veoie,
Ne voi ge pas aleir la voie
 Ne moi conduire.
Ci a douleur dolante et dure,
Qu'endroit meidi m'est nuit obscure
 De celui eul. (*Complainte*, v. 23-28)

Il est vrai que le poète, sous les traits du miséreux, se plaint de la perte de sa vision. Peut-être n'a-t-il pas encore compris le fruit de ce qu'il prend pour un châtiment ? La mise en scène est dramatisée, et cette punition, qui n'est peut-être pas effective dans la réalité, mais un simple symbole littéraire, se révélera être un cadeau, celui d'une conscience plus aiguisée et aiguë du divin après cette douloureuse conversion et ce repentir. Mais, du temps de la *Complainte*, le poète, ou du moins son personnage, ne semble pas en voir l'aspect positif – ce qui est encore une question de vision :

Car je n'i voi pas mon gaaing. (v. 38)

D'une manière générale, le personnage du miséreux, qui est celui qui se rapproche le plus des hommes, se trouve aveuglé, tout comme eux, et ne voit pas en profondeur. De plus, il a été victime d'une vision qu'il a cru trop aiguisée de la réalité et de la vérité de certaines personnes, telles les Mendiants, et s'en repent, pour avoir perdu tous ses protecteurs dans la querelle.

Il pert bien que je ne vi goute. (*Mariage Rutebeuf*, v. 125)

Ainsi, la perte d'un œil, aussi symbolique soit-elle, est un juste châtiment obligeant le poète à rentrer en lui-même et à expérimenter une vision plus intériorisée des choses, et donc, a priori, plus juste. Cela ne semble en revanche pas signifier qu'il ne disait jusque là que des mensonges : sa vision de la vérité était simplement incomplète, trop directe, trop échauffée. Cependant, alors que le personnage humain du miséreux reconnaît le châtiment divin qui l'éborgne, le personnage du poète, saura tirer partie de cet aveuglement, de la manière que nous avons décrite, pour enrichir et nuancer la vérité de son *dire*.

Jean Dufournet tente d'expliquer le sens profond du récit par le poète de la perte de son œil : dans un premier temps, il est vrai que la cécité est une infirmité étroitement liée au péché ; elle châtie d'obstination dans le Mal, l'orgueil et le mensonge.

On s'est interrogé sur la réalité de cette cécité qui est liée au motif du pauvre jongleur et à un thème majeur de l'œuvre de Rutebeuf : l'obscurité tend à triompher de la lumière qui s'est éteinte et que le poète demande à Dieu de rallumer. Le noir, qui l'emporte sur la clarté, marque l'emprise du Mal, couleur des vices, des diables, de l'enfer et de la détresse. Le malheureux a le cœur *triste et noirci*. Les hommes, comme la Synagogue aux yeux bandés et comme la taupe, ne voient plus la vérité.

La cécité est surtout un symbole ambigu d'une singulière richesse dont il faut garder les composantes.¹³⁵

En effet, nous ne pouvons pas loger les hommes et le poète à la même enseigne : le poète leur ressemble certes en partie, mais s'en détache également, dans le cadre de l'irréductible paradoxe de sa condition que nous avons déjà évoqué à plusieurs reprises. Aussi, il est important de souligner ce que relève Jean Dufournet dans son article, à savoir qu'au XII^e siècle, l'infirmité devient symbole de rédemption et non plus uniquement de péché : elle est alors une épreuve qui sous-entend la possibilité d'un rachat. De plus, l'infirmité visuelle est en même temps une aide, puisque perdre la vue permet d'échapper à certaines formes de convoitises, et donc d'accéder à une vérité moins superficielle, de se tourner plus aisément vers Dieu. C'est bien ce qui se passe dans le cas du poète. Sa cécité ne fait que confirmer sa conversion et son ouverture plus ample au divin, laissant derrière l'obscurité de ses paupières les futilités du monde. Finalement, J. Dufournet conclut :

Enfin, elle [la cécité] pouvait être liée à la clairvoyance spirituelle. C'est le cas de nombreux saints et ermites, souvent illuminés par le Saint-Esprit et dotés de la lumière de l'homme intérieur pour bénéficier de la vision divine. [...] L'aveugle éclairé par Dieu participe de la vérité et la révèle, intermédiaire entre Dieu et les hommes. [...] Bref, si la perte de l'œil droit, qui est en relation avec l'activité et le futur, symbolise pour Rutebeuf sa misère, celle-ci, qui ne provient pas nécessairement d'un éloignement de Dieu, ne fait-elle pas du poète un voyant, [...]. La perte de l'œil droit permet à Rutebeuf, devenu visionnaire et tourné vers le passé, de composer ses poèmes : il devient le prophète, le mage que Dieu guide et à qui sa seconde vue donne la possibilité de voir le monde dans sa vérité et de le juger.¹³⁶

Le rapprochement avec Dieu se fait donc au moyen de cette vision « intérieure ». Ne se traduit-elle pas, justement, chez le poète, par le langage, qui remplace la vue et est plus juste que cette dernière ? Ajoutons au commentaire de J. Dufournet une remarque d'Estelle Doudet : selon elle, le *je* se cachant derrière son discours de prêcheur correspond à « l'artifice littéraire de la haie, qui dérobe le poète aux yeux des acteurs mais lui permet d'écouter et de rapporter »¹³⁷. Autrement dit, l'éborgnement symbolique laisse la place à l'ouïe et au langage, qui sont constitutifs de la poésie, poésie elle-même qui lie le poète à

¹³⁵ DUFOURNET, Jean, « La cécité de Rutebeuf », *Figures littéraires de la cécité du Moyen Âge au XXe siècle*, Bruxelles, Ligue Braille, 12-13, 1996, p.151-152, p. 152.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ DOUDET, Estelle, « Rhétorique en mouvement : Rutebeuf prêcheur et polémiste de la Croisade », *Méthode : Nous t'affirmons méthode ! : revue de littératures française et comparée : Agrégations de lettres 2006*, Vallongues, Bandol, 2005, p.11- 17, p. 14.

Dieu et à sa vérité supérieure indéniable. Au fond, il est bien vrai que la vue du poète importe peu, puisqu'elle est inutile à la poésie. En effet, Théophile s'accuse d'avoir été aveuglé et implore la Vierge,

Et les iex m'enlumine,
Que ne m'en voi conduire. (v. 526-527)

Or, lorsqu'il rentre en grâce, nous ne savons pas s'il recouvre la vue qu'il dit avoir perdue, en revanche, il rétablit le dialogue qu'il avait préalablement rompu avec Dieu : c'est bien le langage qui se trouve au centre de la vérité divine, rendant ainsi plus étroit le lien entre ces deux aspects de notre problématique, le langage et la vérité.

2.3.3. Une vérité avant tout révélée par le langage

Afin de démêler les rapports qu'entretiennent vérité, vue et langage, penchons-nous quelques instants sur des vers extraits de la *Leçon sur Hypocrisie et Humilité*, dans lesquels Courtois s'adresse au poète, dans son rêve :

Rutebuef, biaux tres doulz amis,
Puis que Dieux saians vos a mis,
Moult sui liez de votre venue.
Mainte parole avons tenue
De vos, c'onques mais ne veïmes,
Et de voz diz et de voz rimes,
Que chacuns deüst conjoïr. (v. 47-53)

Ici, le problème de la vue et celui de la parole semblent inversés, puisque Courtois et les siens ont d'abord entendu la parole du poète, qui leur a donné une idée de sa valeur, la vue de sa personne ne faisant que confirmer une vérité qu'ils connaissent déjà. La parole est donc le lieu de la vérité, tandis que la vue n'en est qu'une justification, et c'est bien la logique que l'on retrouve souvent chez Rutebeuf : sa parole est vraie, mais libre à ceux qui l'écoutent d'aller vérifier cela de leur propres yeux. La vérité était déjà contenue dans la seule parole de *Rutebuef*, mais aussi dans son nom. En effet, la question de l'accord entre le langage et les choses est déjà posée du temps de Rutebeuf :

On sait toutefois que le Moyen Age a vu se développer une doctrine originale, nommée « grammaire spéculative » (*grammatica speculativa*). Elle consistait à donner une formulation et une interprétation logiques à la grammaire, c'est-à-dire en somme à la fonder en raison. Du même mouvement ses théoriciens étaient amenés à analyser et comparer les « manières de signifier » (*modi significandi*), les « manières de penser » (*modi intelligendi*), les « manières d'être » (*modi essendi*). [...] L'accord entre le langage et les choses est impliqué par un précepte qu'indique Abélard et qu'on a parfois mal interprété : « Notons bien que, dans

l'énoncé des conséquences, il faut s'attacher avant tout à la propriété des mots et à leur juste imposition, plutôt que de considérer l'essence des choses ».¹³⁸

Pour Rutebeuf, le nom des choses serait porteur d'une vérité, qu'ils révèlent, sur cette chose qu'ils désignent et dévoilent. Ils sont donc particulièrement significatifs, ainsi qu'à gloser avec attention : le nom de Courtois, traduction d'*urbanus* – le nom du pape étant Urbain - est loin d'être anodin dans la bouche du poète. De même, ses paroles sont tout sauf innocentes lorsqu'il déclare dans *Renart le bestourné* :

Des bestes orrois ci le non
Qui de mal faire ont le renon
Touz jors eü. (v. 76-78)

Si le poète prétend prendre le temps de nommer les animaux qui lui serviront de personnages, soulignant que ces noms sont significatifs, c'est bien qu'il ne les a pas choisis au hasard, mais parce qu'ils renferment un sens primordial pour son *dire*. De la même manière, ce n'est pas uniquement pour combler un vers qu'il écrit, dans le *Miracle de Théophile*,

Theophiles par son droit non. (v. 184)

Ainsi, la vérité sur les choses, pour les médiévaux, ne passe pas par la vue, ou le toucher, mais bel et bien par le langage. Nous faut-il donc oublier prestement les réflexions de Saussure et de ses disciples, qui soulignent que le signifiant est totalement arbitraire, et que par conséquent il ne contient aucune vérité sur le signifié qu'il désigne ? Chez Rutebeuf, le nom dit une vérité. Le poète glose plusieurs fois la signification du sien. Il en va de même pour tous ses personnages, dont les noms, plus ou moins transparents dans le cas des figures allégoriques, disent la vérité sur ceux qu'ils désignent. Une vérité langagière qui ne peut que contaminer le *dire* du poète dans son ensemble ! Peut-être est-ce pour cette raison que Rutebeuf met en scène de si nombreux personnages : leurs noms, en eux-mêmes, sont vrais, voilà qui prouve à merveille que le poète dit la vérité puisque, même s'il ne le voulait pas, les noms le font pour lui.

Ainsi, tout comme le signifiant révèle le sens profond de son signifié, la forme et les figures de style d'un discours dévoilent la teneur de sa *senefiance*, et Rutebeuf ne fait pas exception à la règle : il faut toujours se méfier des dehors parfois fantaisistes de son *dire*, qui révèlent un fond souvent assez grave et presque toujours édifiant. C'est dans cet

¹³⁸ JOLIVET, Jean, *Abélard ou la philosophie dans le langage*, Paris, Seghers, 1970, p. 69-71.

esprit que Xavier Leroux¹³⁹ se propose d'analyser l'emploi de la figure de l'annomination, assez récurrente chez Rutebeuf : cette figure rejoint nos considérations sur la vérité contenue de manière intrinsèque dans le langage, puisqu'elle fait jouer à la fois la forme et le sens des mots, leur signifiant et leur signifié, pour créer une vérité dont l'origine soit purement langagière. Xavier Leroux note que l'emploi de l'annomination « n'enlève rien au sérieux du discours et, au contraire, peut renforcer la puissance argumentative d'un texte de type édifiant »¹⁴⁰.

Il en vient ensuite à nous donner une définition de cette figure de style très particulière, à l'aide d'un principe commun, emprunté à Bernard Dupriez, issu des quatre formes existantes d'annomination :

L'annomination consiste en la « remotivation du nom propre par étymologie, ou métalepse ou traduction. En d'autres termes un nom propre est utilisé avec le sens soit du nom commun soit des segments qui l'ont formé ou que l'on peut y déterminer, même par simple homophonie, voire dans une autre langue. »¹⁴¹

Cette figure permet donc de mettre en valeur la vérité contenue dans le signifiant d'un nom propre, en le faisant entrer en résonance avec d'autres signifiants identiques ou partiellement identiques, du point de vue sonore, et leurs signifiés. Elle donne toute sa valeur à l'outil qu'est le langage : les mots, créés de toute pièce pour désigner les choses créées par Dieu, sont faits de vérité. Ou plutôt, nommer la Création de Dieu consiste à transposer la vérité de la Création dans son nom, à la fixer pour ainsi dire. Voilà qui donne au langage un pouvoir quasi divin, et ses lettres de noblesses. Ainsi, Rutebeuf, aussi grossière que soit son utilisation de cet outil, ne peut dénaturer le langage dans sa vérité d'origine : même s'il parle mal, ce qu'il dit ne peut qu'être vrai ! Et même, il vaut mieux pour lui qu'il ne cherche pas à dénaturer le Verbe divin par trop de subtilités. D'autant que l'annomination, reposant sur des analogies sonores, fonctionne aussi bien à l'oral qu'à l'écrit. Xavier Leroux en donne un exemple relativement éloquent, tiré de la *Disputaison du Croisé et du Décroisé* :

« Li mauvais desa demorront
Que jan uns boens n'i demorra ;
Com vaches en lor liz morront :
Buer iert neiz qui delai morra. » (v. 209-212)

Dans ce cas, l'annomination consiste à faire varier d'une syllabe (*de-* / Ø ; [...]) deux formes verbales (*demorer* / *morir*) conjuguées aux deux mêmes personnes (P3 : *-a* et P6 : *-ont* ; [...])

¹³⁹ LEROUX, Xavier, « De l'annomination à la nomination : instauration du cadre énonciatif dans l'œuvre de Rutebeuf », *Revue des Langues Romanes*, 111, 2007, p.51-76.

¹⁴⁰ *Op. cit.*, p. 54.

¹⁴¹ *Ibid.*

pour former les rimes croisées : *demorront* :: *morront*, *demorra* :: *morra*. La conjugaison des verbes au futur permet un phénomène d'homophonie partielle (*demorr-* / *morr-*, obtenue par la syncope du e pour *demorer*) qui favorise le rapprochement sémantique et, de ce fait, la remotivation des verbes *morir* et *demorer*, en relation avec l'opposition des adverbes de lieu *desa* (v. 209) et *delai* (v. 212) : ceux qui demeureront *desa* (i.e. en France) mourront *com vaches en lor li z* (i.e. sans espoir d'aller au Paradis), alors que celui qui ne demeurera *desa* mourra *delai* (i.e. en Terre sainte, préfiguration du Paradis). [...] Plusieurs figures de mots constituent ici le matériel langagier de l'annomination qui soutient l'argument essentiel du poème : demeurer, c'est mourir.¹⁴²

Le poète fait donc ressurgir la vérité depuis les entrailles du langage, mais par la suite, il ne fait qu'utiliser un *voir* déjà présent dans les mots eux-mêmes, et le montrer à l'auditoire en associant ces mots, en les mettant en valeur. Nous pouvons donner un autre exemple d'annomination, pratiquée sur un nom propre pour en révéler la signification profonde, et ce dans une pièce d'attribution douteuse, la *Complainte de sainte Eglise* ou *Vie du monde*. Cette pratique de l'annomination, assez récurrente chez Rutebeuf, peut nous donner l'impression d'entendre sa voix dans ce poème.

France, qui de *franchise* est dite par droit non,
At perdu de *franchise* le loz et le renon.
Il n'i a mais nul *franc*, ne prelat ne baron,
En citei ne en vile ne en religion. (v. 25-28)

C'est la noblesse française qui est ici mise en valeur par la figure de style, alors que les français font précisément mentir leur nom selon le poète. Cependant, le faux se situe du côté des actions humaines et non du côté du langage et notamment du nom de leur patrie.

X. Leroux renchérie :

L'annomination vient condenser la langue, résoudre les approximations du langage pour tenter d'approcher la vérité des êtres et des choses. [...] Le langage poétique de Rutebeuf entreprend de remédier à l'arbitraire du signe pour accéder à la connaissance des mots et de la vérité à laquelle ils réfèrent censément.¹⁴³

Ce n'est effectivement plus la vue qui importe, mais l'ouïe : la vérité des choses s'entend par le langage. La quête du sens, la connaissance de l'idée contenue dans le mot, est auditive. Or, une fois la vue perdue, ne développons-nous pas nos autres sens, tels que l'odorat ou... l'ouïe ? En tout cas, l'image de la reconquête de la vérité des signes, face aux Mendiants qui les pervertissent hypocritement, est, avec cette analyse, particulièrement effective. De plus, elle n'est pas incompatible avec le jeu littéraire, ce qui lui donne assez de charme pour plaire à l'auditoire, donc le convaincre.

¹⁴² LEROUX, Xavier, « De l'annomination à la nomination : instauration du cadre énonciatif dans l'œuvre de Rutebeuf », *Revue des Langues Romanes*, 111, 2007, p.51-76, p. 55-56.

¹⁴³ *Op. cit.*, p.58.

Cependant, cette volonté de « remédier à l'arbitraire du signe », notamment par le jeu de l'annomination, prouve bien que Rutebeuf a, en réalité, tout comme Saussure, conscience de cet aspect arbitraire. A ce sujet, le débat reste ouvert depuis Abélard. Rutebeuf choisit de croire - ou de feindre de croire - que la vérité est contenue dans les noms qui désignent les choses ou les personnes¹⁴⁴ : il abuse de ce procédé avec les personnages allégoriques, mais il peut également faire preuve de plus de subtilité, notamment grâce à l'annomination. C'est le cas, pour ne prendre qu'un exemple, du prénom de sainte Marie l'Egyptienne, dont la vérité est plus subtile qu'une simple référence à la Vierge si l'on en croit le *dire* du poète.

Son droit non si fu de Marie
Malade fu, puis fu garie. (v. 17-18)

Ce vers, construit en chiasme autour de l'adverbe *puis*, peut être simplifié et laisse apparaître le prénom de *Marie* dans la contraction des mots *Ma(lade)* et *(g)arie*. Or ces deux mots résument parfaitement le parcours de la sainte que Rutebeuf développe en quelques 1306 vers¹⁴⁵. Cette interprétation du prénom *Marie* n'est pas sans rappeler l'image de guérisseuse qui lui est associée dans les textes de Rutebeuf, elle est donc doublement porteuse de vérité, et confirme nos raisonnements précédents.

Vérité et langage sont donc étroitement liés dans la voix du poète, et sont aussi le gage de son identité : sa parole revendique une vérité qu'il met en scène à travers le langage lui-même, qui est aussi la garantie de cette vérité. Dans le *Dit de Sainte Eglise*, on trouve deux métaphores très explicites qui présentent la vérité comme un animal qui se terre dans son terrier, puis comme un langage prisonnier des bouches hypocrites.

Car veritez a fet son lais,
Ne l'ose dire clers ne lais,
Si s'en refuit en son repere.
Qui la verité veut retrere,
Vous dotez de vostre doere,
Si ne puet issir dou palais
Car les denz muevent le [re]trere
Et li cuers ne s'ose avant trere. (v. 52-59)

Le *je* joue véritablement avec le vrai des mots dans ses vers, mais il ne retient pas cette vérité prisonnière, puisqu'il la porte en son cœur. Dieu est Verbe. Ses jeux de mots existent dans le but de mieux communiquer son message à l'auditoire. Sa poésie est une

¹⁴⁴ JOLIVET, Jean, *Abélard ou la philosophie dans le langage*, Paris, Seghers, 1970, p. 69-73.

¹⁴⁵ LEROUX, Xavier, « De l'annomination à la nomination : instauration du cadre énonciatif dans l'œuvre de Rutebeuf », *Revue des Langues Romanes*, 111, 2007, p.51-76, p.66.

représentation et une révélation d'une vérité déjà contenue dans la langue comme outil d'expression d'une part, mais également dans la parole biblique, bien entendu. La vérité constitutive du langage est toujours pieuse chez Rutebeuf. Citons une dernière fois les mots de Xavier Leroux à ce sujet :

Tout comme l'évangéliste Luc, le poète se doit d'œuvrer rudement au service de la vérité. Son œuvre tout entière se fait prière rédemptrice sous le regard de Notre-Dame. Et s'il dénonce l'insuffisance de sa plume et sa lourdeur, c'est pour mieux affirmer son souci du sens véritable des mots. Quant au lecteur, il lui faut prendre *echerpe et bordon*. Il n'a plus, à l'instar du poète, qu'à se faire pèlerin. Il n'a plus qu'à lui emboîter le pas sur le chemin d'humilité qui devient Voie de Paradis.¹⁴⁶

C'est bien une reconquête de la vérité sur tous les plans que poursuit le poète, celui du langage, face aux hypocrites certes, mais celui du salut également. C'est un combat pour la voix, mais cette voix est Voie.

¹⁴⁶ LEROUX, Xavier, « De l'annomination à la nomination : instauration du cadre énonciatif dans l'œuvre de Rutebeuf », *Revue des Langues Romanes*, 111, 2007, p.51-76, p. 70.

2.4 – La voix est Voie

L'engagement de la voix poétique en faveur de ce qu'elle met en scène comme étant la vraie foi semble sans limites. Le poète exécute une sorte de va et vient vertical entre le langage de Dieu et celui des hommes, alors que sa figure ne semble étrangère ni à l'une ni à l'autre de ces extrémités : du moins son langage a-t-il accès aux deux et tente-t-il de les rapprocher. Notamment, selon l'ordre chronologique que propose Michel Zink dans son édition¹⁴⁷, il semble exister, à travers l'œuvre toute entière que l'on attribue au dénommé Rutebeuf, un cheminement horizontal cette fois-ci, qui correspondrait à sa réelle quête langagière, celle d'une Voie, celle que nous aimerions appeler symboliquement une « Voie de Paradis ». Cette œuvre poétique dans son ensemble s'apparente à une sorte de Voie de Paradis, un chemin certes sinueux, fort diversifié, parfois difficile, mais qui emmène toujours vers l'idée du salut, en passant par l'étape signifiante de la conversion. Le poète matérialise par écrit sa propre Voie, allant jusqu'à se croiser par écrit : sa voix finit donc par se confondre complètement avec sa Voie. Son ambition semble être de sauver le plus d'âmes possible.

Michel Zink note bien que tous les poèmes sont marqués par une préoccupation religieuse¹⁴⁸. Il y a chez le poète un réel souci de découvrir la volonté divine, ainsi que les voies secrètes du salut. Aussi, le *topos* d'humilité peut être vu comme une manifestation dans l'écriture de son inquiétude spirituelle : notamment autour du fait que la rudesse du travail est assimilée à la sagesse, alors que les séculiers célébraient la valeur morale du travail et posaient donc la question de la légitimité de la mendicité volontaire. Or, le poète, se plaignant de sa rudesse, semble voir en lui une sorte d'avatar mendiant puisqu'il semble douter de l'utilité de son « travail ». Et, s'il s'en inquiète, c'est dans l'intérêt de son propre salut. Mais c'est également pour celui des autres qu'il met en scène cette poésie religieuse de l'exhortation morale, où il apparaît tantôt comme un exemple, tantôt comme un contre-exemple. Dans les deux cas, le poète utilise sa personne pour sermonner son public, il impose donc inévitablement sa présence.

¹⁴⁷ *Rutebeuf, œuvres complètes*, éd. Michel Zink, Paris, Le Livre de Poche, 1989-1990, coll. « Lettres gothiques ».

¹⁴⁸ *Op. cit.*, p. 27.

Arié Serper l'affirme également, Rutebeuf est un fervent chrétien¹⁴⁹ : il semble croire très profondément en Dieu et adore fidèlement la Vierge. De plus, il ne faut pas oublier qu'il attaque les Ordres parce que ceux-ci oublient la vraie religion selon lui. Quant à l'idée de la croisade, elle est une façon sûre de sauver son âme en défendant les lieux saints, l'une des meilleures façons de gagner sur Terre son salut au Ciel. Le poète semble souvent dénoncer la futilité de l'existence humaine, qui ne vaut pas grand-chose.

Le caractère pieux du poète le conduit réellement à jouer sur la crainte du jugement dernier pour mieux toucher son auditoire, et ce jeu se poursuit tout au long de l'œuvre.¹⁵⁰ Comme nous l'avons déjà noté, il n'y a pas de rupture dans l'esthétique de Rutebeuf au moment de sa conversion : le jeu du salut se poursuit. En effet, le thème du jeu, qui renvoie aussi à la *griesche* des deux pièces éponymes, est une véritable métaphore du salut dans l'œuvre du poète. L'existence, futile, est vue comme un jeu, mais ce jeu est aussi un véritable enjeu pour la vie future, après la mort.

Or, le poète se fait souvent menaçant à ce sujet, celui de la mort qui nous mord, selon l'image sonore qu'il utilise plus d'une fois. Cette voix de la Mort et du Jugement n'est pas sans rappeler celle d'Hélinand¹⁵¹, dont il utilise parfois la strophe, et celle des *Congés d'Arras*¹⁵² : autrement dit, la voix de ceux qui font le choix de Dieu contre le monde. Nous avons ici comme une vision rétrospective depuis l'issue de la Voie, avec l'illusion d'un regard en arrière sur la vie terrestre. C'est une des postures qu'adopte le poète dans son œuvre, bien qu'il regarde aussi en avant, en cheminant lui-même sur la Voie, dans sa posture d'homme : la *Voie d'Humilité*, ou *de Paradis*, est donc une Voie que le poète cherche et montre dans le même temps, dans la quête d'une seule Voie, et d'une seule voix, celle de Dieu.

¹⁴⁹ SERPER, Arié, *Rutebeuf poète satirique*, Paris, Klincksieck, 1969, p. 64-68.

¹⁵⁰ *Op. cit.*, p. 67.

¹⁵¹ Hélinand de Froidmont, *Les vers de la mort*, trad. par Michel Boyer et Monique Santucci, Paris, Champion, 1983. Reproduit le texte publié d'après tous les manuscrits connus par Fredrik Wulff et Emmanuel Walberg, Paris, Société des anciens textes français, 1905.

¹⁵² *Congés d'Arras (Les)*: Jean Bodel, Baude Fastoul, Adam de la Halle, éd. Pierre Ruelle, Bruxelles, Presses universitaires de Bruxelles, 1965.

2.4.1. Le jeu du salut

Si l'on en croit Estelle Doudet, la voix de Rutebeuf laisse entendre deux obsessions morales : celle de la vérité, bien évidemment, qui vise à anticiper le Jugement dernier, mais aussi celle, plus matérialiste, du rapport à l'argent, qui oppose avarice et générosité. Or le couple formé par ces deux valeurs morales n'est pas aussi paradoxal qu'il en a l'air, puisque l'image qui en découle est celle du « salut comme salaire du bon chrétien »¹⁵³. Une image simple et accessible à l'entendement du public. Ainsi, lorsque le poète implore ses protecteurs d'être généreux avec lui, il les engage en réalité à œuvrer pour leur salut ! S'ils doivent lui faire la charité « matérielle », il leur fait la charité « de l'âme » puisque grâce à lui ils feront preuve de générosité, qualité qui leur permettra de gagner le Paradis : c'est son offrande à leur aumône spirituelle, si l'on peut dire, pendant qu'ils répondent à son aumône de miséreux.

Le jeu du salut est donc présenté d'une manière pour le moins triviale, bien qu'explicite : le Paradis n'est-il pas envisagé comme la « bonne affaire à saisir »¹⁵⁴, grâce aux croisades ? La Terre sainte, horizon idéal, est un véritable prétexte, pour le poète, à corriger ses contemporains, et les métaphores concrètes ne manquent pas pour leur faire prendre conscience de l'importance et de l'enjeu de ce jeu qu'est le salut. De même, nous retrouvons l'image, certes moins triviale, de la semence dans les sermons : la parole divine doit germer dans les esprits chrétiens, mais, pour cela, il faut bien que quelqu'un la sème, et c'est là le rôle du poète, qui rend cette parole fertile pour les esprits de ses auditeurs. La métaphore agricole du semeur-moissonneur est d'ailleurs tout à la fois une métaphore spirituelle et une représentation du travail de l'écrivain¹⁵⁵, ce qui n'est pas anodin. En tout cas, ce qu'il faut retenir du tableau de la croisade que dresse le poète, c'est que seule la marche vers le salut importe, et non le combat à proprement parler ; autrement dit, seule la *Voie d'Humilité* compte.

Cependant, si la vie et le salut semblent se marchander sur le chemin du Ciel, le

¹⁵³ DOUDET, Estelle, « Rhétorique en mouvement : Rutebeuf prêcheur et polémiste de la Croisade », *Méthode : Nous t'affirmons méthode ! : revue de littératures française et comparée : Agrégations de lettres 2006*, Vallongues, Bandol, 2005, p. 11-17, p. 14.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ CURTIUS, Ernst Robert, *La littérature européenne et la Moyen Age latin*, Paris, PUF, 1956, p. 382-384, « Isidore [de Séville] sait encore que les Anciens traçaient leurs lignes comme le laboureur ses sillons. [...] Mais la comparaison initiale est naturellement beaucoup plus ancienne. Platon déjà comparait la culture des champs à l'écriture. [...] Les champs blancs sont les pages, la charrue blanche la plume et les grains noirs l'encre. ».

poète ne se prive pas d'insister sur le fait que c'est un marché moral de l'esprit : l'argent au sens propre est bel et bien contraire au salut, et ne sauvera en aucun cas l'homme riche après sa mort. Le poète l'affirme haut et fort dans les *Plaies du monde* :

Son testament ont en lien
Ou archediacre ou doyen
Ou autre qui sont sui acointe,
Si n'en pert puis ne chief ne pointe.
Se gent d'Ordre l'ont entre mains
Et il en donent , c'est le mains :
S'en donent por ce qu'on le sache
.XX. paires de solers de vache
Qui ne lor coustent que .XX. souz.
Or est cil sauvez et assoux !
C'il at bien fait, lors si le trueve,
Que des lors est il en l'esprueve.
Laissez le, ne vos en sovaigne :
C'il at bien fait, si l'en convaigne.
Avoir de lonc tans amassei
Ne veïstes si tost passei,
Car li mauffeiz sa part en oste
Por ce qu'il at celui a hoste. (v. 65-82)

Le thème de l'argent ne doit donc être compris que par métaphore, celle du jeu de la vie, qui prépare l'âme pour l'au-delà. Ceux qui gardent leur argent pour eux, se faisant une joie de posséder, ou pire, le subtilisent aux autres, pensent gagner mais seront châtiés par le Ciel pour leur égoïsme. A l'inverse, ceux qui jouent un jeu moral, pieux, voire sincèrement misérable, seront les vrais vainqueurs de l'existence. Cette image, filée tout au long de l'œuvre, telle des dés que le poète lancerait à chaque vers, devient également un jeu sonore dans la deuxième strophe du *Dit des Jacobins*, ce qui la renforce :

Orgueulz et Covoitise, Avarice et Envie
Ont bien lor enviaux so cex qu'or sont en vie.
Bien voient envieux que lor est la renvie,
Car chariteiz s'en va et Largesce devie. (v. 5-8)

Ainsi, le jeu d'Orgueil, Convoitise, Avarice et Envie, est certes gagnant dans la vie mais irrévocablement perdant dans la mort. D'autre part, le jeu lui-même, au sens propre, sans métaphore, est également perdant, comme l'affirme le poète dans la *Repentance* :

Ainz ai mis mon entendement
En geu et en esbatement,
C'onques n'i dignai saumoier. (v. 7-9)

C'est l'erreur que commet Théophile qui croit perdre au jeu de la vie quand l'évêque lui refuse la promotion qu'il a méritée alors qu'en réalité son malheur, s'il l'acceptait comme une épreuve divine, le rendrait gagnant au jeu de la mort !

Bien m'a dit li évesque « Eschac ! »
Et m'a rendu maté en l'angle. (v. 6-7)

Cette même métaphore du jeu se développe par la suite tout au long du *Miracle*, dans cette même symbolique du salut à gagner. Ainsi, le jeu est une des clés de l'œuvre ; d'autant que l'écriture est également une sorte de jeu : le poète joue sa vie par écrit, se demandant souvent si ces dés-là sont les bons pour accéder à l'au-delà. En effet, le salut se joue, mais peut aussi se marchander, ce qui explique le questionnement constant du poète au sujet des œuvres de travail et des œuvres de salut. Dans l'absolu, il semblerait que le poète veuille allier les deux, le travail étant certes moral, mais les œuvres de salut, bien qu'en apparence plus infructueuses, étant pieuses. *Je* se veut utile pour les corps comme pour les âmes, pour la vie terrestre comme pour l'au-delà : d'autant qu'améliorer le jeu terrestre augmente les chances de tous d'accéder au Paradis. Ainsi, il faut marchander tout en marchant sur la Voie de Paradis : d'où la métaphore des vers 17 à 20 du *Miracle du Sacristain*.

Ciz siecles n'est mais que marchiez.
Et vos qui au marchié marchiez,
S'au marchié estes mescheant,
Vos n'estes pas bon marcheant.

Même le Paradis est en quelque sorte à vendre au prix de bonnes actions, Rutebeuf l'énonce sans détours dans la *Complainte d'Outremer* :

Mais ce vos ameiz le repaire
Qui sanz fin est por joie faire,
Achateiz le, car Diex le vent.
Car il at mestier par couvent
D'acheteours, et cil s'engignent
Qui orendroit ne le bargignent,
Car teil fois le vorront avoir
C'om ne l'aurat pas por avoir. (v. 127-134)

C'est Jennifer Dueck qui résume le mieux la signification de cette métaphore du jeu, qu'elle analyse dans le *Miracle de Théophile*, où elle est centrale, mais qui explique ainsi son utilisation dans toute l'œuvre du poète, dont le *Miracle* passe pour une forme de mise en abyme.

[...] relevons la comparaison nette entre le pacte avec le Diable et le jeu. D'où l'idée que cette image constitue la métaphore de base de la pièce. Le grand thème du théâtre médiéval était le drame du salut, thème que Rutebeuf reprend ici : toute l'histoire tourne autour de l'homme « qui peut jouer son âme et la perdre. » En faisant ce pacte avec le Diable, Théophile choisit affectivement de jouer son âme ; il parie sur l'importance de son âme relative à ses richesses terrestres, et ce pari implique des pertes ainsi que des gains. On comprend alors l'importance primordiale de l'image du jeu puisqu'elle sert à illustrer la problématique édicatrice de la pièce ; elle représente la fonction de communication, message transmis par le dramaturge au public.¹⁵⁶

La vie terrestre est donc un jeu dangereux, une confrontation permanente avec sa propre mort future. L'apparente légèreté d'une telle métaphore cache un tout autre niveau de gravité existentielle, qu'elle doit mettre en valeur. Le jeu de la vie est donc inévitablement celui de la mort.

2.4.2. La voix de la mort

La voix du poète, du côté « sacré », édifiant, de sa voix, et non du côté « maudit » ou misérable, a des accents de voix de la Mort qui ne sont pas sans rappeler les célèbres *Vers de la Mort* d'Hélinand de Froidmont¹⁵⁷. En effet, quand il fait peser sur ses contemporains la menace du Jugement dernier, n'est-ce pas du point de vue de la Mort en personne qu'il s'exprime implicitement ? Cette ressemblance vient dans un premier temps d'un constat purement formel, puisque Rutebeuf réutilise la strophe dite « d'Hélinand » à plusieurs reprises, probablement conscient de l'effet qu'elle peut produire. Ces octosyllabes, construits selon le modèle rimique *a a b a a b b b a b b a* dans chacune des strophes, apparaissent dans les *Ordres de Paris*, la *Repentance Rutebeuf*, la *Prière Théophile*, la *Complainte du comte Eudes de Nevers*, la *Paix* et la *Pauvreté Rutebeuf*. C'est une forme métrique symétrique et répétitive, propice à la création de formules qui se gravent facilement dans les esprits. Or le but de Rutebeuf, tout comme d'Hélinand, est bien de semer, voire d'ancrer les principes moraux et spirituels chez leurs auditeurs. Cependant, nous ne pouvons nous empêcher de remarquer que le poète emploie cette forme dans plusieurs pièces dans lesquelles il se met lui-même en scène, en tant qu'homme en proie aux mêmes craintes que ses auditeurs, pièces dans lesquelles, par conséquent, il écoute et

¹⁵⁶ DUECK, Jennifer, « L'Art de Rutebeuf : le texte dramatique et ses fonctions », *Florilegium*, 18, 2001, p. 93-111, p. 103-104.

¹⁵⁷ Hélinand de Froidmont, *Les vers de la mort*, éd. et trad. Michel Boyer et Monique Santucci, Paris, Champion, 1983. Reproduit le texte publié d'après tous les manuscrits connus par Fredrik Wulff et Emmanuel Walberg, Paris, Société des anciens textes français, 1905.

fait parler la Mort dans le même temps. Ces pièces peuvent parfois faire penser à des sortes de *memento mori*.

Hélinand a explicitement choisi Dieu contre le monde et il semblerait que le poète aspire à suivre ses traces, ou du moins à adopter son point de vue, notamment après son retrait de la querelle universitaire : il quitte le statut dangereux de partisan pour la position plus privilégiée de prêcheur, quitte le monde en quelque sorte, et se consacre à l'édification de ses contemporains, tout en poursuivant la sienne. En effet, il fait lui-même pénitence à travers ses vers, mais met en garde également de manière continue ses auditeurs. Il n'est pas étonnant que Rutebeuf ait subi l'influence d'Hélinand, qui a été lu, commenté en chaire et imité pendant tout le Moyen Âge. Les *Vers de la Mort* ont été composés entre 1194 et 1197 par un poète qui, alors qu'il était adulé et connu de tous, a choisi de renoncer aux délices de la cour et de s'enfermer près de Beauvais dans l'abbaye de Froidmont. Il a composé les *Vers de la Mort* à l'intention de ses amis, dans lesquelles la voix du moine conserve tout le mordant de celle du poète. Il est un exemple d'humilité telle que peut la revendiquer Rutebeuf dans ses vers, bien que nous n'ayons aucune idée de sa situation réelle dans le monde.

La corde sensible qu'utilise Hélinand, et que reprend largement Rutebeuf, notamment dans ses poèmes d'exhortation à la croisade, c'est celle de la crainte de la Mort toute-puissante, une Mort qui « mord » selon le jeu de mot récurrent de Rutebeuf, qui joue un rôle de justicier. Ce thème, très fréquent chez notre poète comme nous avons déjà pu le constater, semble directement inspiré du moine de Froidmont. D'une manière générale, à la lecture des *Vers de la Mort*, nous avons trouvé de nombreuses similitudes de ton et d'expression entre Hélinand et Rutebeuf. Pour ne donner qu'un exemple, relevons le vers 12 de la XI^e strophe du poème d'Hélinand :

Et mout a entre faire et dire.

Le parallèle est inévitable avec ce vers de la *Complainte de Guillaume de Saint-Amour* :

Mais mout at entre faire et dire. (v. 18)

Ainsi, les voix de ces deux poètes sont, sur certains aspects, relativement proches, bien que Rutebeuf n'ose jamais mettre en scène la voix de la Mort de manière directe, comme il peut le faire avec celle de Sainte Eglise. Hélinand, lui, fait véritablement parler la

Mort, mais c'est pour qu'à travers elle les hommes craignent le verdict de Dieu, tout comme c'est le cas chez notre poète. Ainsi, la crainte de Dieu conduit à vivre suivant sa parole, or chacun sait que la qualité des quelques années passées sur Terre détermine notre vie dans l'au-delà. La vie terrestre engage la vie future, tout le reste n'étant que vanité. Ce message subliminal est commun à Hélinand et Rutebeuf.

D'autre part, Hélinand a aussi su utiliser la satire dans son texte, puisqu'il répond avec audace à ceux qui pourraient contester son point de vue. Il semble imaginer des adversaires à convertir, à la manière dont Rutebeuf s'oppose aux Mendiants. Son style lui-même a subi des reproches similaires à ceux qu'on a pu faire aux textes de Rutebeuf : en effet, souvent, les idées semblent s'enchaîner indifféremment, sans plan bien déterminé, probablement parce que l'un comme l'autre mêlent accents angoissés et invectives, douceur et ironie, dans l'unique but d'ouvrir les yeux des auditeurs sur la Voie à suivre. En réalité, si aucun des deux ne formule une argumentation rigoureuse, chacun sait bien, au contraire, jouer sur les émotions du public selon une composition particulière, certes déroutante, comme nous l'avons amplement constaté chez Rutebeuf. Celui-ci s'inscrit donc, en partie, dans la lignée des « *Congés d'Arras* »¹⁵⁸, aux côtés de Jean Bodel, Baude Fastoul et Adam de la Halle, héritiers directs d'Hélinand, qui composent des poésies à la fois « personnelles », sous toute réserve, et de circonstances, qui mêlent réalisme, sentiment religieux, images, jeux de mots, humour... Ces *Congés* sont tous issus des strophes d'Hélinand. Rutebeuf en subit clairement l'influence, en adoptant dans ses textes une vision souvent surplombante, qui se veut l'écho d'un possible jugement divin, à l'intention de ses semblables. Il sait se placer du point de vue implicite de la Mort pour mieux enseigner à ses auditeurs, sous le poids d'une menace muette mais universelle. Pourtant, cette menace le concerne également et il montre l'exemple de sa conscience de la crainte que lui inspire le Jugement dernier.

¹⁵⁸ *Congés d'Arras (Les)* : Jean Bodel, Baude Fastoul, Adam de la Halle, éd. Pierre Ruelle, Bruxelles, Presses universitaires de Bruxelles, 1965.

2.4.3. La Voie d'Humilité ou de Paradis

Ainsi, le poète met en scène, notamment à travers le texte qu'un certain manuscrit intitule *Voie d'Humilité* - les autres *Voie de Paradis* - mais également à travers toute son œuvre, l'idée, parfois certes quelque peu brouillonne, d'une Voie à suivre pour avoir une chance d'accéder au Paradis. La voix du poète profère donc sa propre vision de la Voie de Paradis, bien que le poème que Michel Zink choisit d'intituler *Voie d'Humilité*¹⁵⁹ ne mène que jusqu'à la première étape du chemin, celle de la *repentance* et de la pratique de l'humilité, qui reste une étape décisive dans l'évolution de la qualité de toute vie terrestre, et qui est l'étape que semble atteindre le poète à ce moment de son œuvre, qui n'en est alors pas encore à son apogée spirituelle telle qu'elle apparaîtra dans les vies de saints et les poèmes à la Vierge.

Si l'on en croit la définition qu'en donne Fabienne Pomel, dans la tradition, la Voie de Paradis est un « parcours de conversion morale », une « démarche pénitentielle », une « dynamique de cheminement spirituel ». Dans la *Voie d'Humilité* de Rutebeuf, « la mnémotechnie induite par la mise en scène imagée du chemin à suivre est mise au service d'exercices de dévotion ainsi que d'un examen de conscience méthodique préluant à la confession »¹⁶⁰. C'est une véritable quête didactique que met en scène le poète, un pèlerinage par songe écrit, que chacun peut partager. Le but du poète semble véritablement de matérialiser cette Voie aux yeux de ses auditeurs pour que, la voyant concrètement, ils l'empruntent aisément. C'est ce que semble mettre en évidence le jeu anonomatif entre la *voie* et le verbe *voir* dans ce passage de la *Vie de sainte Elysabel* :

Cil qui tout voit nos ravoia,
Qui de paradix la voie a
Batue por nos avoier.
Veeiz prevost, veeiz voier,
Voie chacuns, voie chacune :
Or n'i a il voie que une.
Qui l'autre voie avoiera,
Foulz iert qui le convoiera. (v. 131-138)

¹⁵⁹ Rutebeuf, *œuvres complètes*, éd. Michel Zink, Paris, Le Livre de Poche, 1989-1990, coll. « Lettres gothiques », p. 342-343.

¹⁶⁰ POMEL, Fabienne, « Espace et architecture dans la *Voie d'Humilité* de Rutebeuf : allégorie et mnémotechnie », dans *Méthode : Nous t'affirmons méthode ! : revue de littératures française et comparée : Agrégations de lettres 2006*, Vallongues, Bandol, 2005, p. 29-36, p.29.

Le poète cherche donc à rendre la Voie visible pour tous. Pour cela, encore faut-il qu'il y accède lui-même. Ce processus est mis en évidence par la métaphore que nous avons déjà évoquée, celle du labour¹⁶¹. Métaphore habituelle de l'écriture, nous la retrouvons dans le discours de Nature chez Jean de Meun, bien qu'elle soit aussi porteuse d'une connotation sexuelle chez cet auteur¹⁶². Elle est révélatrice de l'attitude adoptée par le poète : celui-ci recueille la semence divine, en rêve si l'on en croit les récits de ses songes, tels la *Voie d'Humilité* d'ailleurs, semence qui constitue le fond de ses textes. Mais il laboure son champ, sa page de parchemin vierge, autrement dit, il travaille la forme de son texte afin de mieux faire germer cette semence dans les esprits du public. Dans le même temps, le poète opère donc, grâce à l'écriture, une prise de recul afin de mieux trouver sa Voie et la montrer aux hommes. Ainsi, l'écriture, qu'elle soit celle de l'Évangile, ou celle, plus humble, du poète, constitue un véritable lien privilégié entre Dieu et les hommes. En effet, le poète affirme dans la *Voie d'Humilité* :

La droite voie et le chemin
 Aussi plain con un parchemin
 Por aleir a Confesse droit. (v. 515-517)

La Voie qu'il décrit et qu'il est souhaitable de suivre est « plate comme un parchemin », autrement dit, le poète semble bel et bien écrire *sur* la Voie de Paradis, au sens figuré comme... au sens propre ! Or, il y écrit pour que les autres y marchent, et pour y marcher lui-même au moyen de son écriture. Si l'on en revient à la métaphore agricole, il la débroussaille et la laboure afin de rendre l'accès meilleur à ses auditeurs. En somme, il ouvre la Voie par la parole. Il est vrai que la moisson de la parole divine est déjà accessible à tous, puisque sainte Elysabel la récolte seule :

Moisson de semence devine
 Moissonna en iteil meniere
 Tant com meissons entra pleniere. (v. 842-844)

¹⁶¹ CURTIUS, Ernst Robert, *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, PUF, 1956, p. 382-384.

¹⁶² Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, éd. Armand Strubel, Paris, Le Livre de Poche, 1992, coll. « Lettres Gothiques », v. 19633-19652 : « Mes cil qui des greffes n'escrivent / par coi li mortel toz jors vivent, / es beles tables precieuses / - que Nature por estre oiseuses / ne leur avoit pas aprestees, / ainz leur avoit por ce prestees / que tuit i fussent escrivain / con tuit et toutes an vivain - ; / cil qui les .ii ; martiaus reçoivent / et n'en forgent si con il doivent / droitement seur la droite enclume, / cil que si leur pechiez enfume / par leur orgueil qui les desroie / qu'il despisent la droite roie / dou champ bel et plentereüreus, / et vont comme maleüreus / arer en la terre deserte / ou leur semance vait a perte, / ne ja n'i tendront droite rue, / ainz vont bestornant la charue. »

Cependant, le poète la rend d'autant plus accessible en la semant une nouvelle fois de manière humaine, afin de la déléguer au plus grand nombre possible, et, ainsi, d'ouvrir en grand la Voie de Paradis.

Le poète récolte et sème la parole divine, après avoir labouré le champ de ses vers, pour la transmettre d'une part, mais aussi pour tenter de se sauver lui-même : en effet, celui qui sème la parole divine dans de bonnes actions est susceptible de gagner le Paradis, comme il est dit dans la *Voie de Tunis* :

Croize soi, voit après : mieulz ne peut-il semeir. (v. 80)

Le poète, lui, se croise par écrit. Dans ce même poème, il compare d'ailleurs explicitement la croisade, à travers trois de ses principaux acteurs (v. 49-50), et le chant (v. 51), dans l'espoir que son effort d'écriture, même s'il n'est pas à la hauteur du combat d'un croisé, soit tout de même pris en compte par Dieu.

Et messire Phelipes et li boens cuens d'Artois
Et li cuens de Nervers, qui sunt preu et cortois,
Refont en lor venue a Dieu biau serventois ;
Chevalier qui ne[s] suit ne pris pas un nantois. (v. 49-52)

D'autre part, dans la *Complainte de Monseigneur Geoffroy de Sergines*, le poète semble faire une comparaison implicite entre le combat de son « héros » en Terre sainte, et son propre combat de poète dans le monde : en effet, il insinue qu'il pourrait échanger son âme contre celle de Geoffroy de Sergines, ce qui semble suggérer une volonté pieuse équivalente entre Rutebeuf et Geoffroy, permettant au poète de prétendre à l'âme valeureuse du croisé. En utilisant cette image pour vanter les mérites du croisé, il vante quelque peu les siens en aparté, bien qu'il tente de le dissimuler. Il semble que, selon lui, dans le cas de la croisade comme dans celui de la poésie, il s'agisse d'un combat saint, l'âme du combattant étant tournée vers le Ciel.

Car, qui me mettroit a l'essai
De changier arme por la moie
Et je a l'eslire venoie,
De touz ceulz qui orendroit vivent,
Qui por lor arme au siecle estrivent,
[...]
Ja panroie l'arme de lui
Plus tost asseiz que la nelui. (v. 38-48)

Cependant, la croisade demeure, dans l'esprit du poète, le type le plus direct de Voie de Paradis. D'ailleurs, l'un des poèmes d'exhortation à la croisade s'intitule la *Voie*

de *Tunis*. Comme le note Michel Zink à propos des vers 126 à 128 la même *Complainte* que nous citons ci-dessus :

Paradoxe fréquemment exprimé par la littérature de croisade : les croisés n'ont rien à craindre, puisqu'ils sont sûrs d'être partis pour finir tous massacrés, et que la couronne du martyr et la gloire du paradis ne peuvent donc leur échapper.¹⁶³

Rutebeuf l'affirme haut et fort dans la *Complainte d'Outremer*, cette Voie-ci est sûre et directe. Lui-même tente de la retrouver et de la reproduire dans ses textes, puisqu'il ne peut pas prendre les armes.

Recommenciez novele estoire,
Serveiz Deu de fin cuer entier,
Car Dieux vous moustre le sentier
De son pays et de sa marche,
Que hom cens raison le sormarche. (v. 16-20)

Cependant, un léger paradoxe naît d'un tel point de vue, si l'on en croit les premiers vers de la *Complainte du comte Eudes de Nevers* :

La mors, qui toz jors ceulz aproie
Qui plus sunt de bien faire en voie,
[...]. (v. 1-2)

Ainsi, la menace de la mort, dont nous parlions à propos d'Hélinand, est bien, en réalité, celle de l'Enfer : les personnes, telles qu'Eudes de Nevers, qui se trouvent cheminant sur la meilleure des Voies de Paradis, meurent souvent de manière fort précoce, mais c'est pour mieux rejoindre le Paradis, rappelées par Dieu pour leur dévouement. Encore une fois, la menace de la mort dissimule chez Rutebeuf l'idée de Jugement dernier : c'est une menace spirituelle, une morale édifiante. En revanche, il semble difficile de comprendre pourquoi le poète pleure, sur commande probablement bien entendu, une mort qui se révèle être un triomphe, un accès rapide au Paradis, une délivrance de la vie terrestre pour le saint croisé. La tristesse du poète n'est probablement que de circonstance.

Cependant, si la croisade est la Voie de Paradis la plus directe, le poète déplore le fait qu'elle soit à l'abandon. Aussi, la végétation semble avoir repris ses droits et dissimule l'entrée du chemin.

[...] Car toz est herbuz li santiers

¹⁶³ *Rutebeuf, œuvres complètes*, éd. Michel Zink, Paris, Le Livre de Poche, 1989-1990, coll. « Lettres gothiques », p. 131, note 1.

C'on suet batre por penitance. (*Complaine du comte Eudes de Nervers*, v. 128-129)

Le rôle du poète est donc de dégager la Voie par la parole, de la rendre de nouveau visible et éclatante. Cependant, d'une manière générale, nombreux sont les hommes qui suivent le mauvais chemin, quel que soit le degré de visibilité de la Voie. Le poète fait cet amer constat dans la *Paix Rutebeuf* :

Quant li moiens devient granz sires,
Lors vient flaters et nait mesdires :
Qui plus en seit, plus a sa grace.
Lors est perduz joers et rires,
Ces roiaumes devient empires
Et tuit ensuient une trace. (v. 13-18)

Or, en résumé, le meilleur moyen de parvenir à la Voie de Paradis, ne serait-il pas simplement d'avoir foi en la Vierge ? C'est du moins la Voie que semble choisir et indiquer Rutebeuf après sa conversion.

Tu [la Vierge] as en ton saint chief l'oreille
Qui les desconseilliez conseille
Et met a voie. (*Ave Maria Rutebeuf*, v. 118-120)

La Vierge ne fait pas qu'indiquer la Voie, elle remet également sur la Voie ceux qui en dévient. Il semble qu'elle ait aidé le poète, qui veut à son tour faire l'aumône à ceux qui la cherchent encore.

2.4.4. La voix de Dieu

Ainsi, si le poète veut espérer montrer la Voie à ses auditeurs, faut-il d'abord que lui-même ait véritablement accès à la voix de Dieu ? Comme nous l'avons vu, il doit « labourer » sa page et tracer de nouveaux sillons, pour transmettre cette parole à sa façon, et la rendre accessible. Mais en réalité, serait-il vain, pour le poète, de transmettre une quelconque parole divine en vers ? Lui-même cherche cette voix, la voix de Dieu, qui n'est réellement accessible à personne, comme nous pouvons nous en douter ; il la cherche tout comme il cherche la Voie de Paradis, et ce même dans les cas où il imagine des mises en scène dans lesquelles il l'aurait trouvée, afin que sa parole ait plus de poids. En tant que personnage du poète, il peut se grandir et atteindre la dimension « sacrée » évoquée par

Michel Zink¹⁶⁴. Mais il n'est alors qu'un personnage. En temps qu'homme, Rutebeuf sait, et ne cache pas, que le véritable message, la vraie Voie de Paradis, réside dans la quête, dans le chemin : c'est la voix du poète - non celle de Dieu - la Voie de Paradis. Elle témoigne de la quête que tout homme doit entreprendre pour espérer, à sa mort, accéder à Dieu. Toute l'œuvre, toute l'étendue de la voix du poète est Voie de Paradis. Le point de vue d'« arrivée » est bien entendu illusoire, et fait partie de la mise en scène poétique, assumée, à gloser. Le poète enseigne à chercher, tout comme il cherche le meilleur moyen de s'amender, et de gagner sa place du bon côté de l'au-delà. Comme l'analyse Madeleine Jeay, le poète « dépasse le niveau de l'intérêt personnel » de sa propre quête du salut, et « transcende son plaidoyer en faveur de l'esprit d'hospitalité », en un éloge de la vertu de charité¹⁶⁵, adressé à autrui comme à lui-même.

Mais Dieux atent, et por atendre
Ce fist les braz en croiz atendre.
Ne wet pas que pecherres muire,
Ainz convertisse a sa droiture. (*Vie de sainte Marie l'Egyptienne*, v. 157-160)

Il semblerait que le poète veuille habituer ses auditeurs à cette justice divine irrévocable, puisqu'il joue souvent le rôle d'une sorte de petit juge, juste avant le grand juge divin. Il applique également ce rôle à son propre sort, puisqu'il semble porter un jugement sur sa propre personne dans sa *Repentance*. Mais lui-même est soumis au regard divin, et c'est la conscience de cette vérité surplombante qui dicte ses mots au poète.

En non de Dieu l'esperité
Qui troibles est en unité,
Puissé je commancier a dire
Ce que mes cuers m'a endité ! (*Ordres de Paris*, v. 1-4)

Or, c'est dans une sorte d'élan de charité que le poète souhaite sauver les âmes de ses auditeurs, alors que lui-même a peur pour la sienne. Il tente, dans un effort de dramatisation, de communiquer cette peur, cette crainte de Dieu, pour la rendre effective dans l'auditoire. Son intention est homilétique. Cependant, il semble que s'il existe un point commun entre la condition de Dieu et celle du poète, c'est bien que ni l'un ni l'autre n'est écouté. En effet, le poète se plaint de la disparition de la vraie foi, autrement dit déplore que l'on n'écoute plus Dieu. Mais ses mises en garde humaines ne semblent pas

¹⁶⁴ ZINK, Michel, « Poète sacré, poète maudit », *Modernité au Moyen Âge : le défi du passé*, éd. Brigitte Cazelles et Charles Méla, Genève, Droz, 1990, p. 233-247, cf annexe 1.

¹⁶⁵ JEAY, Madeleine, *Le commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XIIe-XVe siècles)*, Genève, Droz, 2006, p. 216.

davantage attirer l'attention de ces oreilles pécheresses, si l'on en croit ces vers du *Dit de Pouille* :

Cil Damedieix qui fist air, feu et terre et meir,
Et qui por notre mort senti le mors ameir,
Il doit saint paradix, qui tant fait a ameir,
A touz ceulz qui orront mon dit sans diffameir. (v. 1-4)

Pourtant, si les mots du poète sont peut-être quelque peu différents de la vraie voix divine, inaccessible, les hommes ont tout intérêt à écouter ses conseils et à chercher, eux aussi, à s'amender, à se repentir, à agir de manière morale, et à trouver une Voie qui les mène finalement au Paradis, quelle qu'en soit la difficulté, à faire preuve d'humilité et surtout, à pratiquer la charité. En résumé, l'homme doit faire son possible, à son échelle, et tenter de communiquer à Dieu sa vertu, mais non pas chercher à comprendre ses buts. Effectivement, le poète sermonne toujours dans ce sens : chacun doit se mettre en quête de Dieu, mais à aucun moment il ne faut chercher à l'infléchir : c'est aux hommes d'aller vers Dieu, en empruntant la voie de la croisade par exemple, et non à Dieu de les aider à le rejoindre. Il faut également savoir se repentir et s'humilier pour reconquérir son estime. C'est encore une fois le message éclairé du *Miracle de Théophile*, dont Denis Lalande tire cette conclusion :

En somme la pièce de Rutebeuf illustre l'adage commun « aide-toi, le Ciel t'aidera ». L'essentiel est d'éviter de tomber dans le péché de désespérance. Théophile reste le protagoniste autonome, responsable de sa chute et de son relèvement, jusqu'au moment où la Vierge, sensible à la sincérité de sa conversion, accepte d'intervenir pour faire disparaître la matérialité du pacte. Dès cet instant, il n'est plus que l'enjeu de la lutte du Bien contre le Mal, du Ciel contre l'Enfer.¹⁶⁶

Aussi, le poète ne cherche, semble-t-il, qu'à s'aider à atteindre le Paradis en faisant de son œuvre un acte de charité : il souhaite aider autrui à sauver son âme, en le conseillant, en lui indiquant ce que les Evangiles et ses maîtres lui ont appris de la vraie foi, en lui permettant d'être généreux pour ce qui est des protecteurs. Rutebeuf fait l'aumône à son public, dans l'espoir d'attirer l'attention de Dieu sur ses qualités et son dévouement, sa volonté d'améliorer le monde en le réorientant vers Dieu, duquel il semble s'éloigner. Ainsi, quelle que soit la - sincère - rudesse, ou tout autre défaut, en apparence, du poète, sa vertu de charité n'en dépend pas, et demeure donc toujours visible, toujours audible dans sa voix. La voix du poète n'est bien entendu pas celle de Dieu, mais elle

¹⁶⁶ LALANDE, Denis, « De la « Charte » de Théophile à la « Lettre commune » de Satan. *Le Miracle de Théophile* de Rutebeuf », *Romania*, 108, 1987, p.548-558, p. 558.

s'exprime à sa façon, selon les commandements bibliques. Elle doit donner l'image de l'homme pieux par excellence, dans le respect le plus total de la figure divine et de ses commandements, auxquels le poète a accès de par sa position de clerc. Rutebeuf déploie son *dire* en direction de Dieu.

CONCLUSION : l'œuvre de charité de Rutebeuf

La voix de Rutebeuf se construit et se justifie grâce aux « plaies » du monde dans lequel il vit. Ce sont ces fausses notes, ces travers, cette évolution spirituelle et dogmatique à laquelle le poète s'oppose, qui lui donnent paradoxalement du travail – car la poésie n'est qu'un travail. Quant à sa propre misère, qu'il revendique, elle le pousse à transformer ces « plaies » en ouvrages qu'il peut vendre, tant bien que mal, pour survivre. Et, pour tenter de gagner malgré tout sa place au Paradis, il profère, par charité chrétienne, bon nombre d'avertissements dans le but de racheter les âmes de ses contemporains... Sa position paraît volontiers ambiguë, et il ne le dissimule en aucun cas. L'ambiguïté est d'autant plus grande au sujet de la religion, puisque la défense de sa vision de la vraie foi, héritée des maîtres séculiers, lui donne de la voix, alors même que l'attitude de ses adversaires Mendians et de tous les hypocrites, ou, à l'inverse, la grandeur des saints ou de la Vierge, le laissent sans voix, selon ses propres dires.

Tant que ne sai ou je commance. (*Un dit de Notre-Dame*, v. 11)

Mais il a pris le parti de la parole, puisque la voix de la vraie foi ne peut douter de la valeur de son langage, si Dieu est Verbe. Lorsqu'une telle parole doute, ce n'est que par crainte pour le salut de l'homme qui la profère. Sinon, elle fait la charité aux pauvres âmes, aux âmes considérablement appauvries par un langage perverti, c'est-à-dire ayant commis le pire péché qui soit : fausser l'*imago Dei*.

Le poète est tout à la fois celui qui parle pour les hommes, et celui qui se tait devant le jugement divin, tout comme à la fin de la *Leçon sur Hypocrisie et Humilité*, lorsque Courtois est élu : il n'y a rien à dire quand la voix de Dieu s'est manifestée de la sorte.

Que vos iroië aloignant
Ne mes paroles porloignant ?
[...]
Lors si fu Cortois esleüz,
Et je fui de joie esmeüz. (v. 307-314)

La figure du poète apparaît toujours à la fois basse et élevée : celle du misérable qui s'endort après avoir bu trop de vin et celle du songeur qui entend en rêve la voix de Dieu. Figure réelle contre figure littéraire, bien que les deux soient mises en scène comme

des personnages ? Cette posture est paradoxale : l'orgueil s'oppose à la grandeur de l'humilité. Entre les deux, nous discernons l'ouvrier chrétien qui fait œuvre de salut. Il n'hésite pas, dans la *Voie de Tunis*, à rappeler discrètement à ses auditeurs son propre sort, afin qu'on pense à lui garder un petit bout de Paradis :

Tot soit qu'a moi bien faire soient tardif et lant,
Si ai je de pitié por eulz le cuer dolant :
Mais ce me reconforte (qu'iroie je celant ?)
Qu'en lor venues vont en paradix volant. (v. 65-68)

Si on en croit ces quelques vers, le poète œuvre pour le salut d'autrui, mais pour sa propre survie. Cependant, il laisse entendre que son attitude est pour lui une manière de participer à la croisade : il encourage ses protecteurs à partir en Terre sainte, alors que lui-même a besoin d'eux pour survivre. De la sorte, il accepte sa pauvreté constitutive, ce qui ne saurait ne pas plaire au Ciel. S'il met ses convictions au service de ses besoins, il le fait toujours de manière chrétienne, puisque protéger Rutebeuf en tant que poète, c'est faire acte de charité envers lui. L'aumône spirituelle qu'il offre est renversée en aumône matérielle, celle qu'il reçoit.

Por Dieu vos pri, frans rois de France,
Que me doneiz queilque chevance,
Si fereiz trop grant charitei. (*Pauvreté Rutebeuf*, v. 4-6)

C'est également par charité que Rutebeuf est en colère contre ses semblables : la volonté de sauver les âmes semble passer avant celle de gagner son pain au moyen d'écrits polémiques puis édifiants.

S'en sui iriez par charitei. (*Nouvelle complainte d'Outremer*, v. 15)

De la sorte, son œuvre de colère spirituelle est une preuve de sa fidélité à Dieu, et cette œuvre le suivra dans la mort, comme leurs actions suivent les autres hommes. C'est l'œuvre de chacun qui sera jugée, quelle que soit la forme qu'elle prend.

Aussi, nous en revenons indéfiniment au même paradoxe concernant la voix du poète : il est toujours à la fois celui qui fait et celui qui reçoit l'aumône. Il sauve les hommes ou bien les âmes, il leur fait la charité, mais il leur demande de la lui faire en retour. Ce paradoxe non résolu de la figure du poète est mis en scène de manière particulièrement éclairante par Michel Zink, dans un article dont le titre résume parfaitement la conjonction de la hauteur et de la bassesse, de la rudesse et de la subtilité,

dans la voix du poète : « Poète sacré, poète maudit »¹⁶⁷. Le point de jonction serait celui que fournit Gautier de Coincy¹⁶⁸, à savoir que la rudesse, parole d'évangile, garantie de vérité et de sincérité, mène au sacré du Verbe divin, ainsi laissé intact. De même, la misère du « poète maudit » le transforme malgré lui en *imago Christi*. Ce cumul de statuts, humains et divins, et des voix qui leur sont associées, montre véritablement l'ampleur que prend la figure toute nouvelle et non encore nommée qui est celle du poète, dont Rutebeuf semble être l'un des précurseurs.

S'éloignant de la tradition des *trouveurs* dont la voix unique se transmet au fil du temps, sa voix se constitue en se nourrissant de celles du monde, voix des proverbes, voix des sentences, voix de Dieu, voix des hommes, voix universelles, voix singulières, voix sacrées, voix profanes. Le poète devient une véritable caisse de résonance, dont le son filtre à travers son langage singulier et pieux. Un langage que la multiplicité rend unique et dont les accents les plus récurrents sont reconnaissables. Nous en retrouvons certains dans les deux pièces dites d'attribution douteuse, la *Complainte de sainte Eglise*, qui rappelle l'œuvre polémique, et le *Dit des propriétés de Notre-Dame*, qui pourrait venir compléter les poèmes dédiés à la Vierge : certains de leurs vers nous ont semblé particulièrement familiers. Force est de convenir, bien qu'un doute subsiste concernant ces deux pièces, que si nous croyons y entendre une voix qui ressemble à celle de Rutebeuf, c'est bien qu'une telle voix, un tel verbe, particulier, existe.

Dieu est verbe et c'est le verbe du poète, que la foi lie à Dieu en un chœur si harmonieux qu'il en paraît un monologue, qui fait œuvre de charité et encourage cette vertu parmi les hommes. Le chemin de la charité serait la voie la plus sûre pour accéder au Paradis. Lui-même semble en prendre conscience au fil de ses textes : c'est ce qui explique que sa voix soit si délicate à saisir. Elle n'a de cesse de se construire en chemin, de se nourrir de paroles nouvelles, d'ouvrir la voie de l'humilité par le langage. Cette clé d'entrée sur la Voie de Paradis par la porte de charité qu'est la parole sincère, c'est elle qui fait l'unité de la voix de Rutebeuf. La quête du salut passe par le seul outil qui vienne directement de la bouche de Dieu. Langage que nous n'avons finalement pas réellement étudié pour lui-même. Seule une analyse beaucoup plus poussée du maniement du langage par le poète pourra nous mener au cœur du *dire* si singulièrement trompeur de Rutebeuf.

¹⁶⁷ ZINK, Michel, « Poète sacré, poète maudit », *Modernité au Moyen Âge : le défi du passé*, éd. Brigitte Cazelles et Charles Méla, Genève, Droz, 1990, p. 233-247, cf annexe 1.

¹⁶⁸ Gautier de Coincy, *Les Miracles de Notre-Dame*, éd. V. Frédéric Koenig, Genève, Droz, 1966, tome III. Le prologue de la seconde partie des *Miracles*, v. 55-62.

Trompeur, et en quelque sorte hypocrite, tel se définit le langage de notre poète. Cependant, cette hypocrisie, cette illusion – théâtrale - inhérente à la littérature, est totalement assumée, avouée par le *je*. Il en joue même, face à l'hypocrisie masquée et niée par les gens d'Ordres, qui la pratiquent de manière vile, tandis que ses buts sont vertueux. De la même manière, Rutebeuf affiche sa rudesse dans l'objectif de prouver sa sincérité, mais cette position elle-même est une marque de subtilité dans le combat qu'il mène contre les *Male bouches*¹⁶⁹. La rudesse y apparaît comme un langage brut, non perverti, pur, qui ne commet aucun affront contre le Verbe de Dieu : elle est symbolisée par le bœuf de *Rutebués*, une métaphore animale qui renvoie également à l'image agricole liée à l'écriture, au poète traçant les sillons de ses vers sur sa page, puis semant la parole divine avant de vendanger ses paroles devant son auditoire¹⁷⁰. Le bœuf est en quelque sorte l'allégorie du poète, *rude* ouvrier *rimeur*.

Quant à la vérité revendiquée, c'est avant tout celle d'une quête de la vérité : elle commence par l'apprentissage de la vigilance, puisqu'il s'agit d'apprendre à déceler vérité et mensonge dans le langage de chacun. Nous ne pouvons que mieux comprendre la nécessité, selon le parti séculier, de continuer à pratiquer l'exégèse, afin d'être en mesure de décrypter et de gloser les diverses paroles, et de faire la différence entre celles qui sont vraies et celles qui sont hypocrites. Ce parti pris a farouchement opposé les séculiers aux nouveaux Ordres mendiants dans les années 1250, qui prônaient une lecture plus littérale de la Bible, préférant l'*imago Christi* de la mendicité volontaire à l'*imago Dei* du Verbe. Rutebeuf enseigne donc la subtilité de l'oreille à ses auditeurs lorsqu'il emprunte la voix d'Hypocrisie pour mieux mettre en évidence ses effets néfastes. Cela n'est qu'un jeu de langue parmi tant d'autres dans cette parole vive et malicieuse, diverse et variée.

La grande variété des voix que cite et exploite le poète pour mettre en scène sa vérité construit la singularité de la sienne. Cette symphonie laisse place à une nouvelle forme de lyrisme non-courtois, issu de la réalité du monde et de la foi la plus pure, non de l'idéal d'un amour profane : une pratique qui signe une certaine modernité de cette poésie, dans sa recherche d'un effet sur son auditoire justifiant toute sa mise en scène. C'est bien dans la forme du *dire*, originale, et non dans le fond, issu de voix différentes, synthétisées par le langage du poète, que réside la clé de la singularité de la voix de Rutebeuf. Il se

¹⁶⁹ Expression empruntée à Jean de Meun. Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, éd. Armand Strubel, Paris, Le Livre de Poche, 1992, coll. « Lettres Gothiques ».

¹⁷⁰ CURTIUS, Ernst Robert, *La littérature européenne et la Moyen Age latin*, Paris, PUF, 1956, p. 382-384.

constitue en tant que poète avant le poète – le mot n'étant créé qu'avec Dante - par sa maîtrise de la langue : la diversité de son œuvre en fait précisément la démonstration. Tous les langages sont accessibles au poète, puisque le *dire* est l'outil de l'ouvrier qu'il veut paraître. La rudesse de l'ouvrier cache la subtilité de son art, qui ne connaît pas de rupture : la formidable caisse de résonance qu'est l'œuvre de Rutebeuf ne fait que gagner en amplitude sonore lorsqu'elle s'enrichit de nouvelles voix, qu'elles soient séculières ou spirituelles. Le *dire* du poète dévoile la vérité d'un homme quelque peu misérable, *imago Christi* malgré lui, en quête d'une vérité spirituelle à partager avec ses semblables à travers le seul outil qui soit divin : le Verbe de Dieu.

BIBLIOGRAPHIE

I. Textes littéraires :

1. *Corpus principal* :

- ❖ *Rutebeuf, œuvres complètes*, éd. Michel Zink, Paris, Le Livre de Poche, 1989-1990, coll. « Lettres gothiques », [œuvres classées par ordre chronologique].

Il s'agit de la dernière édition en date des œuvres de Rutebeuf, et aussi du support de base de mon travail. L'introduction de Michel Zink fait un état concis et précis de la question de l'étude de ce poète, de l'orientation de la critique à son sujet, et de son propre avis à son égard, avec un rappel du contexte historique simple mais extrêmement efficace, et la présentation des principaux manuscrits. Les pièces sont présentées dans l'ordre chronologique, autant qu'il a été possible de le déduire, afin de laisser l'œuvre s'exprimer d'elle-même. Chaque pièce est introduite de manière à expliquer sa datation et préciser parfois son contenu, puis, le plus fidèlement possible, traduite. C'est une édition à la fois très riche et très accessible, très agréable à parcourir.

- ❖ *Œuvres complètes de Rutebeuf*, éd. Edmond Faral et Julia Bastin (2 vol.), Paris, A. et J. Picard, 1959-1960, coll. « Fondation Singer-Polignac », [œuvres classées par thèmes d'inspiration].

Cette édition a longtemps été celle de référence, avec un classement des pièces en 5 thèmes d'inspiration (Université, croisades, «poèmes de l'infortune », poèmes religieux – vies de saints, miracles, éloges de la Vierge -, pièces à rire). Elle est très érudite et très précise, avec notamment une description des différents manuscrits et de la répartition des œuvres dans chacun, une tentative de présentation de l'auteur, une description synthétique, néanmoins détaillée, des circonstances historiques, une étude grammaticale et une étude de la versification. Les différentes pièces sont longuement introduites et annotées, mais pas traduites. Cette édition complète très bien celle de Michel Zink, qui en est l'héritière, – il y fait d'ailleurs référence à de nombreuses reprises - et offre un point de vue différent sur l'œuvre dans sa globalité, qu'il ne faut pas négliger, puisqu'il existe.

2. Autres œuvres utilisées :

- ❖ *Bible (La)*, Vulgate, trad. Louis-Isaac Lemaître de Sacy, Paris, Robert Laffont, 1990.
- ❖ *Congés d'Arras (Les) : Jean Bodel, Baude Fastoul, Adam de la Halle*, éd. Pierre Ruelle, Bruxelles, Presses universitaires de Bruxelles, 1965.
- ❖ Gautier de Coincy, *Les Miracles de Notre-Dame*, éd. V. Frédéric Koenig, Genève, Droz, 1966, tome III. Le prologue de la seconde partie des *Miracles*.
- ❖ Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, éd. Armand Strubel, Paris, Le Livre de Poche, 1992, coll. « Lettres Gothiques ».
- ❖ Hélinand de Froidmont, *Les vers de la mort*, éd. et trad. Michel Boyer et Monique Santucci, Paris, Champion, 1983. Reproduit le texte publié d'après tous les manuscrits connus par Fredrik Wulff et Emmanuel Walberg, Paris, Société des anciens textes français, 1905.
- ❖ Homère, *Odyssée*, trad. par Victor Bérard, Paris, Le Livre de Poche, 1972, coll. « Classiques ». Chant IV.
- ❖ *Roman de Renart (Le)*, Paris, Librairie générale française, 2005.

II. Outils :

1. Sites internet :

- ❖ Arlima - Archives de littérature du Moyen Âge, [en ligne], [consulté le 10/01/2012]. Disponible sur Internet : < <http://www.arlima.net/>>
- ❖ Latine Vulgate Bible Online, Biblia Sacra Vulgata, Study, Search, [en ligne], [consulté le 20/05/2012]. Disponible sur Internet : < <http://www.drbo.org/lvb/>>
- ❖ Perspectives Médiévales - site de la Société de langue et de littérature médiévales d'Oc et d'Oïl, [en ligne], [consulté le 16/12/2011]. Disponible sur Internet : < <http://www.eulalie.net/>>
- ❖ Rutebeuf.be - Panorama des principales éditions des œuvres de Rutebeuf, [en ligne], [consulté le 04/02/2012]. Disponible sur Internet : < <http://www.rutebeuf.be/>>

2. Dictionnaires et manuels :

- ❖ BAZIN-TACCHELLA, Sylvie, *Initiation à l'ancien français*, Paris, Hachette, 2001.
- ❖ GODEFROY, Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du 9^e au 15^e siècle*, [en ligne], (consulté le 09/12/11), disponible sur Internet : < <http://www.classiques-garnier.com/> >
- ❖ GREIMAS, Algirdas Julien, *Ancien français : grand dictionnaire la langue du Moyen Âge de 1080 à 1350*, Paris, Larousse, 2007.
- ❖ HASENOHR, Geneviève et ZINK, Michel, *Dictionnaire des Lettres Françaises : tome I, « Le Moyen Âge »*, Paris, Fayard, 1992.
- ❖ POIRION, Daniel, *Précis de littérature Française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1983.
- ❖ RAYNAUD DE LAGE, Guy et HASENOHR, Geneviève, *Introduction à l'ancien français*, Paris, Sedes, 1993.
- ❖ STRUBEL, Armand, *Le théâtre au Moyen Âge : naissance d'une littérature dramatique*, Paris, éditions Bréal, 2003.
- ❖ ZINK, Michel, *Littérature Française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1992.

III. Études critiques :

1. Etudes générales :

- ❖ BERIOU, Nicole, *L'avènement des maîtres de la parole : la prédication de Paris au XIII^e siècle*, 2 vol., Paris, Institut d'Etudes augustiniennes, 1998.
- ❖ BOUTET, Dominique, *Les fabliaux*, Paris, PUF, 1985.
- ❖ DUFEIL, Michel-Marie, *Guillaume de Saint-Amour et la polémique universitaire parisienne : 1250-1259*, Paris, A. et J. Picard, 1972.

Ouvrage de référence qui explicite avec une rigueur redoutable jusqu'aux moindres enjeux de la querelle universitaire. Il présente Guillaume de Saint-Amour, principal protagoniste du clan universitaire, ainsi que ses idées - son *De Periculis* -, et bien entendu celles du camp adverse. L'auteur attache beaucoup d'importance à la chronologie des faits, et s'attarde sur la figure de Rutebeuf, lorsque celui-ci a pris part, assez tardivement, à la

querelle : son analyse permet donc de dater (de manière plus ou moins hypothétique) une partie des pièces de Rutebeuf, et Michel Zink s'en inspire dans son édition. Une vision d'ensemble de la crise universitaire, de ses enjeux et de ses acteurs est évidemment indispensable à l'étude d'un poète polémiste, adepte de la satire, qui a soutenu son camp de tout son cœur. Cependant, le raisonnement sur les évolutions idéologiques est particulièrement complexe et parfois difficile d'accès.

- ❖ CURTIUS, Ernst Robert, *La littérature européenne et la Moyen Age latin*, Paris, PUF, 1956.
- ❖ JOLIVET, Jean, *Abélard ou la philosophie dans le langage*, Paris, Seghers, 1970.
- ❖ LE GOFF, Jacques, *Saint Louis*, Paris, Gallimard, 1996.

Cet ouvrage, consacré à Louis IX, fait état de sa vie avec beaucoup de précision, mais s'interroge également de manière approfondie sur l'image sainte que le Roi a laissée de lui, tentant de démêler la part du vrai et du faux parmi les informations et représentations que nous avons gardées de ce monarque unique et idéal(isé ?), surnommé saint Louis, surnom que l'on a même donné au XIII^e siècle, rebaptisé « siècle de saint Louis ». On ne peut que se questionner sur cette identité royale vénérée - paradoxalement peu appréciée de Rutebeuf parce qu'il prend le parti des Mendians dans la querelle universitaire, abandonne au pape le sort de Guillaume de Saint-Amour et ferme sa porte aux ménestrels en vue d'économiser pour de nouvelles croisades. Il est donc enrichissant de ne pas s'en tenir au point de vue de Rutebeuf sur la personne du Roi, en l'abordant du côté de l'historien.

- ❖ LEONARD, Monique, *Le dit et sa technique littéraire : des origines à 1340*, Paris, Champion, 1996.

Un ouvrage de référence sur la question très problématique du « genre » du *dit*, difficilement définissable. L'auteure tente malgré tout d'en dégager les principales caractéristiques et leur évolution. Une telle étude est indispensable pour étudier un auteur dont nombre de textes sont qualifiés de *dits* par les manuscrits.

- ❖ MORAWSKI, Joseph, *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*, Paris, Champion, 1925.
- ❖ ZINK, Michel, *La subjectivité littéraire*, Paris, PUF, 1985.

-, *Poésie et conversion au Moyen Âge*, Paris, PUF, 2003.

Les ouvrages de Michel Zink sont toujours d'une subtilité particulièrement éclairante, qu'il s'agisse de son manuel, qui permet de se situer avec précision dans le monde littéraire médiéval et son évolution, au moment de la naissance du français et de sa littérature ; de sa *Subjectivité littéraire* qui pointe du doigt une réalité presque impalpable, un phénomène issu du fait que tout texte est le produit d'une conscience individuelle et qui pourtant se trouve être une clé d'une œuvre telle que celle de Rutebeuf, et une étape décisive dans le développement de cette littérature dite médiévale qui découvre sa subjectivité ; ou encore *Poésie et conversion* qui raconte la conquête d'une légitimité de la poésie vis-à-vis de la foi, alors qu'on l'associait au paganisme.

❖ ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, 2^e édition, Paris, Seuil, 2000.

2. Etudes portant en partie sur Rutebeuf :

- ❖ BIENERT, Oswald, *Le tableau de son temps que nous donne le trouvère Rutebeuf*, Dresden, Pässler, 1883.
- ❖ BERLIOZ, Jacques, *Les Exempla médiévaux : nouvelles perspectives*, sous la direction de Marie-Anne Polo de Beaulieu, Paris, Champion, 1998.
- ❖ BUSBY, Keith, « The respectable fabliau : Jean Bodel, Rutebeuf and Jean de Condé », *Reinardus*, 9, 1996, p. 15-31.
- ❖ FALIGAN, Ernest, « Des formes iconographiques de la légende de Théophile », *Revue des traditions populaires*, 5, 1890, p. 1-14.
- ❖ FRITZ, Jean-Marie, *Le discours du fou au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècle) : étude comparée des discours littéraire, médical, juridique et théologique de la folie*, Paris, PUF, 1992.
- ❖ GERARD, Michèle, *Les cris de la Sainte. Corps et écriture dans la tradition latine et romane des Vies de saintes*, Paris, Champion, 1999.
- ❖ HENRIET, Patrick, *La parole et la prière au Moyen Âge*, Bruxelles, De Boeck, 2000.
- ❖ JEAY, Madeleine, *Le commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII^e-XV^e siècles)*, Genève, Droz, 2006.

- ❖ LEMAIRE, Jacques-Charles, *Les motifs de l'eau et du feu chez trois trouvères du XIII^e siècle : Thibaut de Champagne, Colin Muset, Rutebeuf*, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1983.
- ❖ LEVY, Brian, « Du fabliau à la farce, encore la question performancielle ? », *Reinardus*, 15, 2002, p. 87-100.
- ❖ MATORE, Georges, *Le vocabulaire et la société médiévale*, Paris, PUF, 1985.
- ❖ STRUBEL, Armand, *La Rose, Renart et le Graal. La littérature allégorique en France au XIII^e siècle*, Paris, Champion, 1989.
- ❖ ZUMTHOR, Paul, « 'Roman' et 'gothique' : deux aspects de la poésie médiévale », *Studi in onore di I. Siciliano*, 2, Florence, Bibliotheca dell'Archivum romanicum, 1966, p. 1223-1234.
- , « Le 'je' de la chanson et le moi du poète », *Langue, texte, énigme*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 181-196.
- , *Performance, réception, lecture*, Longueuil, le Préambule, coll. « l'Univers des discours », 1990.

3. Etudes portant exclusivement sur Rutebeuf :

- ❖ AUGSBURGER, Daniel André, *Rutebeuf et « La Voie de Paradis » dans la littérature française du Moyen Âge*, thèse dactylographiée, Michigan, The University of Michigan, 1949.
- ❖ BAROIN, Jeanne, « Rutebeuf et la terre lincorinde », *Romania*, 95, 1974, p. 317-328.
- ❖ BASTIN, Julia, *Quelques propos de Rutebeuf sur le roi Louis*, Bruxelles, Palais des Académies, 1960.
- ❖ BORDIER, Jean-Pierre, « L'Antéchrist au quartier latin selon Rutebeuf », *Milieux universitaires et mentalités urbaines au Moyen Âge*, textes réunis par Daniel Poirion, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1987, p.9-21.
- , « Réflexions sur le Voir dire de Rutebeuf », *Mélanges J.-Ch. Payen (ou Hommage à Jean-Charles Payen. Farai chansoneta novele. Essais sur la liberté*

créatrice au Moyen Âge), Caen, Centre de Publication de l'Université, 1989, p. 77-86.

Cet article est particulièrement éclairant sur la question de l'unité de la voix du poète, et sur le problème de la vérité. L'auteur part des remarques de Jean-Charles Payen sur l'énonciation poétique chez Rutebeuf, qui, à la recherche du « moi écrivant » du poète, déplore le fait qu'il se dérobe au moyen du personnage qu'il s'est créé, qui ne fait que semblant de se confier. Jean-Pierre Bordier analyse donc cette tension constante entre mensonge du personnage et vérité énoncée, ou du moins revendiquée, et met en lumière le combat constant de Rutebeuf pour la vérité des signes à travers ses nombreuses mises en scènes, plus subtiles qu'on ne le soupçonne. Cette analyse est une véritable clé d'ouverture à la réflexion propre à mon sujet.

- ❖ BRUSEGAN, Rosanna, « Cocuce, la troisième voie de Rutebeuf dans le *Pet au vilain* », *Mélanges F. Suard*, Lille, éd. de l'Université de Lille 3, 1999, p. 133-140.
- ❖ CASTELLANI, Marie-Madeleine, « Deux modèles de sainteté laïque chez Rutebeuf : Elisabeth de Hongrie et les saints croisés. L'hagiographie », *Revue des sciences humaines*, 251, 1998, p. 111-124.
- ❖ CLEDAT, Léon, *Rutebeuf*, Paris, Hachette et Cie, 1891.
- ❖ COCITO, Luciana, « Osservazioni e note sulla lirica di Rutebeuf », *Giornale histor. di filol.*, 11, 1958, p.347-357.
- ❖ COHEN, Anne-Lise, « Exploration of Sounds in Rutebeuf's Poetry », *French Review*, 40, 1966-67, p. 658-667.
- ❖ COHEN, Gustave, « Rutebeuf, l'ancêtre des poètes maudits », *Etudes classiques*, 31, 1953, p.1-18.
- ❖ COLLET, Olivier, « 'Sic ubi multa seges, bovis acres nosce labores': les inscriptions d'auteur dans l'œuvre de Rutebeuf », *Lettres Romanes*, 2004, p. 33-43.
- ❖ COMBARIEU (de), Micheline, « Le diable dans le *Comment Theophilus vint a penitance* de Gautier de Coinci et dans *Le Miracle de Théophile* de Rutebeuf », *Le Diable au Moyen Âge, Senefiance*, 6, 1979, p.155-182.
- ❖ CORBELLARI, Alain, *La Voix des clercs. Littérature et savoir universitaire autour des dits du XIII^e siècle*, Genève, Droz, 2005.

- ❖ DAHAN, Gilbert, « Salatin, du *Miracle de Théophile* de Rutebeuf », *Le Moyen Âge*, 83, 1977, p. 445-468.
- ❖ DAWSON, Maureen Gillespie, « Hard lessons in Rutebeuf's Lives of Mary of Egypt and Elizabeth of Hungary », *Neophilologus*, 89/3, 2005, p.329-341.
- ❖ DELBOUILLE, Maurice, « En relisant Rutebeuf », *Marche romane*, 10, 1960, p.147-158.
- ❖ DOS SANTOS, Italo, *Les figures du poète: étude sur l'imaginaire de Rutebeuf*, thèse sous la direction de Jean Dufournet, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 1984.
- ❖ DOUDET, Estelle, « Rhétorique en mouvement : Rutebeuf prêcheur et polémiste de la Croisade », *Méthode : Nous t'affirmons méthode ! : revue de littératures française et comparée : Agrégations de lettres 2006*, Vallongues, Bandol, 2005, p. 11-17.
- ❖ DRAGONETTI, Roger, « Rutebeuf, les poèmes de la *griesche* », *Présent à Henri Maldiney*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 83-110.
- ❖ DUBUIS, Roger, « Le jeu narratif dans le *Miracle de Théophile* de Rutebeuf », *Hommage à Jean-Charles Payen. Farai chansoneta novele. Essais sur la liberté créatrice au Moyen Âge*, Caen, Centre de Publication de l'Université, 1989, p.151-160.
- ❖ DUECK, Jennifer, « L'Art de Rutebeuf : le texte dramatique et ses fonctions », *Florilegium*, 18, 2001, p.93-111.
- ❖ DUFEIL, Michel-Marie, « Rutebeuf pris au mot : l'univers du marché en son vocabulaire », *Le marchand au Moyen-âge : Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 19e congrès, Reims, 1988, [Paris], SHMES, 1992, p. 219-235.
- , « L'œuvre d'une vie rythmée : chronographie de Rutebeuf », *Musique, littérature et société au Moyen Âge, actes du colloque d'Amiens (24-29 mars 1980)*, publiés par Danielle Buschinger, et André Crepin, Paris, Champion, 1981, p.279-294.
- ❖ DUFOURNET, Jean, « Rutebeuf et le *Roman de Renart* », *L'Information littéraire*, 1,1978, p. 7-15, [sur les rapports entre Renart le Bestourné et la branche XI « Rernart empereur »].

-, *Rutebeuf, poèmes de l'infortune et de la croisade, traductions et études*, Paris, Champion, 1979.

-, « A la recherche de Rutebeuf : 1. Un sobriquet ambigu ; 2. Rutebeuf et la poésie de l'eau », *Mélanges Charles Foulon*, Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1, 1980, p.105-114.

Jean Dufournet fait ici le point sur deux aspects intéressants et constitutifs de l'œuvre de Rutebeuf : le sobriquet du poète, qui revient quinze fois dans l'œuvre, sans que l'on puisse savoir qui le lui a attribué ou s'il se l'est attribué tout seul, mais sur lequel il développe des jeux de langage récurrents. Dufournet y voit surtout la manifestation d'un rejet de la courtoisie, et celle de la tradition de modestie et d'appel à l'indulgence du public. D'autre part, il se penche sur les occurrences du motif de l'eau, élément des plus significatifs chez Rutebeuf, qui côtoie le divin et la conversion. Ces points de détail sont à prendre en compte car ils ont plus de poids qu'on ne peut le croire, à première vue, et sont une marque directe de la voix du poète.

-, « Sur trois poèmes de Rutebeuf : *La Complainte Rutebeuf, Renart le Bestourné et La Pauvreté Rutebeuf* », *Hommage à Gérard Moignet, travaux de linguistique et de littérature*, Paris, Kincksieck, 1980, p. 413-428.

-, « Sur la structure des vingt-et-un premiers vers de *Renart le Bestourné* », *Mélanges Gérard Moignet, travaux de linguistique et de littérature*, Paris, Kincksieck, 1980, p.418-421.

-, « *La Repentance Rutebeuf* ou le mot de la fin », *Mélanges, Jacques Stiennon*, Liège, P. Mardaga, 1982, p.175-187.

-, « Deux poètes du Moyen Âge face à la mort : Rutebeuf et Villon », *Dies illa. Death in the Middle Ages*, Manchester-Liverpool, Francis Cairns, 1984, p. 155-175.

-, « Rutebeuf et les moines mendiants », *Neuphilologische Mitteilungen*, 85, 1984, p. 153-168.

-, « Rutebeuf et le *Miracle de Théophile* », *Mélanges Alice Planche*, Nice, Presses Universitaires, 1984, p.185-197.

-, « Rutebeuf et la Vierge », *Bien dire et bien apprendre* 5, 1987, p.7-25.

-, « Desserrer l'étau de la mort : de Rutebeuf à Villon », *Villon : ambiguïté et carnaval*, Paris, Champion, 1992, p. 135-159.

- , *Du Roman de Renart à Rutebeuf*, préface de Roger Dragonetti, Caen, Paradigme, 1993.
- , « Les poèmes de Rutebeuf », *Mélanges M.-Th. Lorcin ou Comprendre le XIII^e siècle. Etudes offertes à Marie-Thérèse Lorcin*, Lyon, Presses universitaires, 1995, p. 173-184.
- , « La cécité de Rutebeuf », *Figures littéraires de la cécité du Moyen Âge au XX^e siècle*, Bruxelles, Ligue Braille, 12-13, 1996, p. 151-152.
- , *L'univers de Rutebeuf*, Orléans, Paradigme, 2005.
- , « La naissance de la fable en français », *Le Moyen Age*, 1, 2008, p. 121-124.
- ❖ DUFOURNET, Jean, et AMY de la BRETEQUE, François, « L'univers poétique et moral de Rutebeuf », *Revue des Langues Romanes* 87, 1984, p.39-78.
- ❖ FARAL, Edmond, « Les dits de l'herberie », *Mimes français du XIII^e siècle. Contribution à l'histoire du théâtre comique au Moyen Âge*, Paris, Champion, 1910, p.61-68.
- , « *Le dit d'Aristote* », *Neophilologus*, 31, 1947-48, p.100-103.
- , « *La Complainte de Constantinople* du trouvère Rutebeuf », 2^e partie de l'article « Le procès d'Enguerran IV de Couci », *Revue historique du Droit français et étranger*, 26, 4^e série, 1948, p.255-258.
- , « Pour le commentaire de Rutebeuf, le *Dit des Règles* », *Studia medievali*, 16, 1943-1950, p.176-211.
- , « *Le dit des Cordeliers*, de Rutebeuf », *Romania*, 70, 1948-49, p.289-331.
- , « Quelques remarques sur *Le miracle de Théophile* », *Romania*, 72, 1951, p.182-201.
- , « Trois remarques sur *La Vie de Sainte Elysabeth* de Rutebeuf », *Studi Medievali*, 17, 1951, p.93-113.
- ❖ FERRER-MEDINA, Patricia, « Body as Text: The Fasting and Wildness of (Female) Nature in Rutebeuf's *La Vie de sainte Marie L'Egyptienne* », *The Rutgers Journal of Comparative Literature*, 5, 2003, p.53-63.
- ❖ FRANK, Grace, « Rutebeuf and Theophile », *Romanic Review*, 43, 1952, p.161-165.

- ❖ FRAPPIER, Jean, « Rutebeuf, poète du jeu, du guignon et de la misère », *Du Moyen Âge à la Renaissance, études d'histoire et de critique littéraire*, Paris, Champion, 1976, p. 123-132.
- ❖ GAGNON, Ingrid, *Étude sur la poétique de Rutebeuf (XIII^e siècle) : le funambule sur le fil : entre la folie et la foi*, Kingston, Ontario, Queen's University, 2002.
- ❖ GOMPERTZ, Stéphane, « Du dialogue perdu au dialogue retrouvé : salvation et détour dans le *Miracle de Théophile* de Rutebeuf », *Romania* 100, 1979, p.519-528.

Cet article montre un point essentiel de l'art de Rutebeuf : « il est le seul en effet à présenter dramatiquement la chute de Théophile comme l'abandon du *dialogue* avec Dieu », ce qui veut dire que l'action du drame, tout comme le péché commis par le personnage, reposent sur un fait de *langage*, qui devient reflet d'une conversion vue de l'intérieur. « L'action s'exprime par les métamorphoses de la parole » et Théophile devient « médiateur » entre les fidèles et Dieu. Cette figure rappelle encore une fois étrangement celle du poète, dont l'une des voix les plus constantes dans l'œuvre est celle de « passeur » de la parole divine aux hommes, et qui mène un combat *verbal*. Cette analyse confirme le statut du *Miracle de Théophile* comme miroir de l'œuvre de Rutebeuf.

- ❖ GUIDA, Saverio, « La paix Rutebeuf » *Messana*, 6, 1991, p.109-133.
- ❖ HAM, Edward Billings, « Renart le Bestourné », *University of Michigan Contributions in Modern Philology*, 9, 1947, p.1-52.
- , « A Rutebeuf crux », *Romance Philology*, 3, 1949-50, p.68-171.
- , « The Rutebeuf guide for medieval salescraft », *Studies in Philology*, 47, 1950, p.20-24.
- , « Rutebeuf and the Tunis Crusade », *Romance Philology*, 9, 1956, p.133-138.
- , « Rutebeuf pauper and polemist », *Romance philology*, 11, 1957-8, p.226-239.
- , *Rutebeuf and Louis IX*, Chapel Hill, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1962.
- ❖ HENRY, Albert, « Rutebeuf et Troyes en Champagne », *Travaux de Linguistique et de Littérature II*, 1, 1964, p.205-206.
- ❖ HOUVILLE (d'), Gérard, « Spectacle Rutebeuf », *Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} février 1936, p.683-687.

- ❖ HÛÈ, Denis, « La vérité du mensonge : stratégie poétique et polémique chez Rutebeuf », *Méthode : Nous t'affirmons méthode ! : revue de littératures française et comparée : Agrégations de lettres 2006*, Vallongues, Bandol, 2005, p. 19-27.
- ❖ JODOGNE, Omer, « L'anticléricisme de Rutebeuf », *Lettres romanes*, 23, 1969, p. 219-244.
- ❖ JONAS, Pol, « Li ombres d'un viez fosseï : Rutebeuf, *La chanson de Pouille* », *Romania*, 92, 1971, p.74-87.
- ❖ JUBINAL, Achille, « Études nouvelles sur un vieux poète : Rutebeuf », *Investigateur*, 4, 1864, p.145-158.
- ❖ KELLAMS, Daniele M.J., « Le véhicule verbal chez Rutebeuf, poète de combat », *Dissertation Abstracts International*, 32, 1971.
- ❖ LAFEUILLE, Germaine, *Rutebeuf : un tableau synoptique de la vie et des œuvres de Rutebeuf et des principaux événements contemporains, une suite iconographique, une étude sur Rutebeuf, un choix de textes sur Rutebeuf, une bibliographie*, Paris : Seghers, 1966.
- ❖ LALANDE, Denis, « De la « Charte » de Théophile à la « Lettre commune » de Satan. *Le Miracle de Théophile* de Rutebeuf », *Romania*, 108, 1987, p.548-558.
- ❖ LECOY, Felix, « Sur un passage difficile de Rutebeuf : *Chanson des Ordres*, v. 49-50 », *Romania*, 85, 1964, p.368-372.
- ❖ LETT, Didier, « L'habit ne fait pas le genre. Les travestissements dans *Frère Denise* 1262 de Rutebeuf », *Le désir et le goût. Une autre histoire (XIII^e–XVIII^e siècle). Actes du colloque international à la mémoire de Jean-Louis Flandrin, Saint-Denis, septembre 2003*, éd. Odile Redon, Line Sallmann et Sylvie Steinberg, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2005, p.267-290.
- ❖ LEROUX, Xavier, « De l'annomination à la nomination : instauration du cadre énonciatif dans l'œuvre de Rutebeuf », *Revue des Langues Romanes*, 111, 2007, p.51-76.

Cet article sur une particularité d'expression de Rutebeuf est extrêmement intéressant dans le cadre d'une problématique sur la voix du poète. S'appuyant sur un effet de style évident et récurrent, il permet de relever une présence originale du poète tout au long de son œuvre, ainsi que son attitude vis-à-vis de la question de la vérité de ses dires,

de manière discrète mais sûre. C'est une petite clé qui peut paraître innocente mais qui prouve finalement l'existence, certes fuyante et masquée, de cette voix.

- ❖ MÜHLETHALER, J.-Cl., « Satire et bestiaire. Figurativité animale et réécriture dans *Renart le Bestourné* de Rutebeuf », *Bestiaren im Spannugsfeld zwischen Mittelalter und Moderne*, dir. G. Febel und G. Maag, Tübingen, 1997, p. 48-61.
- ❖ MUSTANOJA, Tauno Frans, *Les neuf joies Nostre Dame: a poem attributed to Rutebeuf*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1952.
- ❖ NASH, Suzanne, « Rutebeuf's contribution to the Saint Mary the Egyptian Legend », *French Review*, 44, 1970-1971, p.695-705.
- ❖ PALMER, Linda Davidoff, « Rutebeuf's performer-poet » *Dissertation Abstracts International*, Ann Arbor, 33, 1972.
- ❖ PARIS, Paulin, « Articles sur Rutebeuf », *Histoire littéraire de la France*, 20 p.719-783, 23, p.92 ; 99 ; 117 ; 176 et 510.
- ❖ PAYEN Jean-Charles, « Le *je* de Rutebeuf ou les fausses confidences d'un auteur en quête de personnage », *Mélanges E. Köhler*, Heidelberg, C. Winter, 1984, p. 229-240.

Jean-Charles Payen est à la recherche de la voix de Rutebeuf comme voix « personnelle », c'est pourquoi son étude s'achève sur une déception : le véritable moi du poète se dérobe en permanence, car là n'est pas l'intérêt de Rutebeuf, qui s'entoure et se masque d'un personnage pour atteindre des buts plus universels. Finalement, son *je* n'est-il pas celui d'un discours collectif dont il se fait le porte-parole, un simple *jeu* ? Rutebeuf serait la voix du bon sens dans sa veine polémiste, celle du quémandeur dans ses « poèmes de l'infortune ». Jean-Charles Payen tente de ramener le *je* de Rutebeuf aux différentes fonctions du narrateur chez Genette, en reconnaissant toutefois qu'elles s'appliquent au roman. Mais cela ne lui permet pas de savoir « jusqu'où va l'investissement du poète dans son texte ». Le questionnement est très intéressant, le meilleur des réponses apportées est repris et approfondi par Michel Zink. Cet article est encore une ouverture certaine, mais plus ancienne, à mon sujet.

- ❖ PESCE, L. Gennaro, « Le portrait de Rutebeuf. Sa personnalité morale », *Revue de l'Université d'Ottawa*, 28, 1958, p.55-118.

Cette tentative de peinture du poète à travers son œuvre est intéressante, d'autant qu'elle se base sur la condition jongleresque de cette époque. De plus, cerner la « personnalité morale », c'est un peu cerner la voix du poète dans une œuvre à tonalité didactique et moralisante, voire édifiante. Cependant, l'auteur accorde une trop grande confiance aux soi-disant confidences de Rutebeuf dans les pièces dites « personnelles », et leur prête une signification « autobiographique », là où il n'y a peut être plutôt qu'une signification « métalittéraire ». La voix du poète et l'auteur sont ici trop souvent confondues. Cependant, certaines informations, amenées avec prudence, semblent justes et sont intéressantes, et les considérations sur le style du trouvère me semblent très pertinentes. Parfois, la théâtralité est même mise en valeur.

- ❖ PINTARIC, Miha, « Rutebeuf entre le temps de l'Eglise et le temps du marchand », *Acta neophilologica*, 27, 1994, p.17-22.
- ❖ POMEL, Fabienne, « Espace et architecture dans la *Voie d'Humilité* de Rutebeuf : allégorie et mnémotechnie », *Méthode : Nous t'affirmons méthode ! : revue de littératures française et comparée : Agrégations de lettres 2006*, Vallongues, Bandol, 2005, p. 29-36.
- ❖ REGALADO, Nancy Freeman, *Poetic Patterns in Rutebeuf*, New Haven, London, Yale University Press, 1970.
- ❖ RIBARD, Jacques, « Rutebeuf et Théophile : du jeu métaphorique au jeu métaphysique », *Bien dire et bien apprendre*, 5, 1987, p.89-100.
- ❖ ROUSSE, Michel, « Le *Mariage Rutebeuf* et la fête des fous », *Le Moyen Âge*, 88, 1982, p. 435-449.
- ❖ ROUSSET, Paul, « Rutebeuf, poète de la croisade », *Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte*, 60, 1966, p.103-111.
- ❖ SERPER, Arié, « L'Influence de Guillaume de Saint-Amour sur Rutebeuf », *Romance Philology*, 17, 1963, p.391-402.
- , « Le Roi Louis et le poète Rutebeuf », *Romance notes*, 9, 1967, p.134-140.
- , *Rutebeuf poète satirique*, Paris, Klincksieck, 1969.

Cet ouvrage est une référence de la critique sur Rutebeuf. L'auteur y analyse le *dire* du poète au cœur des progrès d'une forme de verve didactique et satirique dont le point culminant se situe entre 1240 et 1280. En effet, il y a alors un certain développement et

renforcement de la bourgeoisie à qui s'adresse cette littérature, et les poètes évoluent donc dans les villes, s'appliquant à distraire ce public. Arié Serper dissèque les procédés et les visées de la satire chez Rutebeuf, sans oublier de s'interroger sur la position du poète par rapport à ses propres dires satiriques, et sur l'originalité de son expression, il s'agit donc d'une étude qui s'attache surtout au fond, mais qui mène toutefois une réflexion intéressante et suffisamment ample pour ouvrir des horizons et non cantonner Rutebeuf à la satire.

-, *La manière satirique de Rutebeuf*, Napoli, Liguoni, 1973.

- ❖ ŽAKELJ, Špela, « L'Ironie dans l'allégorie chez Rutebeuf », *Acta Neophilologica*, 40, 2007, p.177-185 et 217-218
 - ❖ WARREN, Glenda L., « La Création d'une persona chez Rutebeuf et chez Villon », *Chimeres : A Journal of French and Italian Literature*, 15, 1982, p.27-41.
 - ❖ YELLERA, Alicia, « Los orígenes del monólogo dramático : el *Dit de l'Herberie* de Rutebeuf », *Epos*, 7, 1991, p.395-407.
 - ❖ ZINK, Michel, « De la Repentance Rutebeuf à la Repentance Théophile », *Littératures*, 15, automne 1986, p. 19-24.
- , « Bonheurs de l'inconséquence dans le texte de Rutebeuf », *L'esprit créateur*, 27, printemps 1987, p. 79-89.

C'est ici la voix de l'éditeur qui s'exprime chez Michel Zink : il met en garde les éditeurs modernes de manuscrits anciens, qui ne doivent pas systématiquement considérer comme des incohérences ce qui peut légitimement être des ruptures volontaires de style. Il illustre ce propos à l'appui de textes de Rutebeuf, et montre qu'il faut interroger toutes les possibilités proposées par les divers manuscrits, qui sont autant de richesses et de profondeurs envisageables du texte. De plus, il ne faut pas masquer ce qui apparaît comme des manquements du texte, mais chercher à comprendre leur raison d'être, tout en restant attentif à de possibles erreurs de copistes, qui peuvent peut-être s'expliquer également. L'édition est un art.

-, « Rutebeuf et le cours du poème », *Romania*, 107, 1986, p. 546-551.

L'introduction de cet article est reprise dans celle de l'édition des œuvres de Rutebeuf. Son développement précise par avance, quant à lui, une note sur un passage délicat de la *Griesche d'été*.

-, « Rythmes de la conscience. Le noué et le lâche des strophes médiévales », *Poésie et rhétorique. La conscience de soi de la poésie*, colloque de la Fondation Hugot du Collège de France, dir. Y. Bonnefoy, Paris, Lachenal et Ritter, 1997, p. 55-68.

-, « Poète sacré, poète maudit », *Modernité au Moyen Âge : le défi du passé*, éd. Brigitte Cazelles et Charles Méla, Genève, Droz, 1990, p.233-247. Cf annexe 1.

Cet article est intéressant en réaction à l'expression de Gustave Cohen qui fait de Rutebeuf « l'ancêtre des poètes maudits ». Michel Zink, se détachant de cette vision dix-neuviémiste, en revient aux fondamentaux de la vision et du rôle du poète au Moyen Âge, dont la postérité a certes en partie hérité. Rutebeuf en est un très bon exemple, puisqu'il constitue une voix poétique charnière dans l'évolution du *dire* médiéval.

-, « Rutebeuf et l'indigence poétique au jeu du qui perd gagne », *Méthode : Nous t'affirmons méthode ! : revue de littératures française et comparée : Agrégations de lettres 2006*, Vallongues, Bandol, 2005, p. 37-42.

Table des annexes

Annexe 1 : article de Michel ZINK, « Poète sacré, poète maudit », *Modernité au Moyen Âge : le défi du passé*, éd. Brigitte Cazelles et Charles Méla, Genève, Droz, 1990, p.233-247. 150

ANNEXE 1

**Michel ZINK, « Poète sacré, poète maudit »,
dans *Modernité au Moyen Âge : le défi du passé*, éd. Brigitte Cazelles et Charles Méla,
Genève, Droz, 1990, p.233-247.**

Cet exposé paraît, à son point de départ, prendre en compte de façon banale *the Modernity of the Middel Ages*, et non *the Modernity in the Middle Ages*. Mais l'hypothèse qui me guide – et qui est banale elle aussi – est que c'est la même modernité. Selon cette hypothèse, il y aurait eu une continuité de la modernité du XIII^e siècle à une période récente, continuité dont nous avons l'impression qu'elle est aujourd'hui rompue, qu'il y ait dans cette impression une part de vérité ou qu'elle relève de l'illusion commune à chaque génération de se croire contemporaine d'une *Epochenschwelle*¹⁷¹. La conséquence de cette impression, fondée ou illusoire, est que, jouant et jouissant d'une double distance à l'égard des générations qui nous ont immédiatement précédées et à l'égard du Moyen Age, nous pensons mieux comprendre le Moyen Age que ne l'ont fait nos prédécesseurs pour la raison paradoxale que nous avons conscience d'une rupture dans la continuité culturelle, rupture qui nous sépare à la fois d'eux et de lui. Toutes les analyses, toutes les hypothèses récentes touchant les sensibilités médiévales mettent en relief leur altérité au regard des nôtres, alors que le goût manifesté depuis deux cents ans pour le Moyen Age s'enracinait, et cherchait à se justifier, dans le sentiment d'une parenté ou d'une identification. Cela est vrai s'agissant de la poésie, qui va nous occuper, comme dans d'autres domaines.

Commençons sans crainte par les truismes. Du milieu du XIX^e siècle au milieu du XX^e siècle, le poète s'est considéré à la fois comme maudit et comme sacré. C'est l'apport de la révolution baudelairienne (*Bénédiction*), c'est le fondement de la valorisation de la folie nervalienne ou de la déchéance verlainienne, c'est le sens de la passion selon Rimbaud. Le poète se considère comme sacré, parce que la poésie est pour lui un devoir et une mission, auxquels il ne peut se dérober sans trahir. Il est l'oïnt (*unctus et non procul* !) du verbe. Il a le devoir de proclamer une vérité essentielle et cachée, qui ne peut être tue mais qui ne peut pas davantage être comprise de tous. C'est pourquoi le poète, en même temps qu'il est sacré, est maudit, parce que son génie même le marginalise au regard de la société, des philistins, et se nourrit de ce qui est source d'opprobre. Il ne peut pas ne pas témoigner, mais son témoignage ne peut pas être entendu, et le fait repousser et haïr. Le poète est, strictement, appelé à la vocation de martyr.

¹⁷¹ Voir Hans-Ulrich Gumbrecht et Ursula Link-Heer éd., *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur – und Sprachtheorie*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1985.

La marginalité du poète lui est donc essentielle. Elle garantit l'authenticité de son expérience et de son témoignage. Elle fait de sa parole une *vox clamans in deserto*, à la fois entendue et refusée, comme celle de Jean-Baptiste, elle fait de lui-même un être à la fois exclu et sacré, objet à la fois de la haine, du mépris, et de la crainte révérencieuse de la foule – je n'ose dire en ce lieu et devant cet auditoire qu'elle fait de lui un bouc émissaire.

Cette marginalité s'est exprimée à travers le stéréotype de la bohème et du poète mauvais garçon, et on lui a cherché dans cette perspective des ancêtres au Moyen Age. Tout le monde connaît l'essai de Valéry sur « Villon et Verlaine »¹⁷². Gustave Cohen, *si parvis licet componere magna*, a écrit un article intitulé « Rutebeuf, l'ancêtre des poètes maudits »¹⁷³. Le pseudonyme de Jehan Rictus et l'image de soi que donne l'auteur impliqué des *Soliloques du pauvre* sont, comme ce titre même, suffisamment éloquents. Léo Ferré, qui chante « La poésie fout l'camp, Villon: / Allons boire à la chanson » (1958), paraît croire que la poésie de Villon était chantée et avait en elle-même quelque chose de canaille et de populaire : visiblement, il imagine Villon grattant la guitare et zonant dans le grand Paris. C'était, *mutatis mutandis*, une image analogue qui inspirait un siècle plus tôt les affectations médiévales des romantiques, celles du stupide Hussonet de *l'Education sentimentale*. Dans les années 1870, à l'époque où la *Romania* est l'organe de la jeune philologie positiviste, le vieux Sylvestre Bonnard d'Anatole France, qui lit avec admiration la nouvelle revue, s'étonne que les jeunes chartistes dont il surprend la conversation au Luxembourg aient renoncé aux oripeaux médiévaux :

Ils ne portaient point, comme nous, de longs cheveux sur des pourpoints de velours ; ils ne se promenaient pas, comme nous, avec une tête de mort ; ils ne s'écriaient pas, comme nous : « Enfer et malédiction ! » Ils étaient correctement vêtus et ni leur costume ni leur langage n'empruntaient rien au Moyen Age. Je dois ajouter qu'ils s'occupèrent des femmes qui passèrent sur la terrasse et qu'ils en apprécièrent quelques unes en termes assez vifs. Mais leurs réflexions sur ce sujet n'allèrent pas jusqu'à l'obliger à quitter la place.¹⁷⁴

L'appel au Moyen Age pour justifier la marginalité – celle, superficielle, de la mode et celle, essentielle, du poète – n'était pas dénué de tout fondement, et l'on voit bien, c'est évident, le parti que l'on pouvait tirer de la poésie de Villon, des « compains de galle », des « enfants perdus », des ballades en jargon, du « Tout aux tavernes et aux filles » : Rabelais avait été tout le premier victime de cette imagerie. On voit bien le parti que l'on peut de la même façon, tirer de Rutebeuf, « l'ancêtre des poètes maudits », comme dit Cohen. Et il est vrai que Rutebeuf marque un début, qu'il est investi, en son temps, d'une modernité. Pourtant cette image naît, c'est aussi l'évidence, d'un malentendu. Je voudrais montrer ici que ce malentendu romantique, si on peut ainsi l'appeler, vient, non pas d'une vision trop affective, trop impressionniste, trop sentimentale du Moyen Age, comme on a eu tendance à le penser plus tard, mais d'une vision trop proche. Ceux qui la partageaient étaient plus exactement dans le vrai, touchaient plus juste qu'ils ne pouvaient

¹⁷² Conférence prononcée le 12 janvier 1937. Dans *Œuvres*, t. 1, éd. Jean Hytier, Paris, Bibl. de la Pléiade, 1957, pp. 427-443.

¹⁷³ *Etudes classiques* 31, 1953, pp. 1-18.

¹⁷⁴ *Le crime de Sylvestre Bonnard, Membre de l'Institut*, Paris, 1881. Dans *Œuvres*, t. 1, éd. Marie-Claire Bancquart, Paris, Bibl. de la Pléiade, 1984, p. 221.

l'imaginer ; d'où leur erreur. Rutebeuf est beaucoup plus un poète sacré et beaucoup plus un poète maudit que ne l'ont cru ceux qui à l'époque moderne se sont prétendus ses successeurs, ou au moins il l'est dans un sens très différent du leur, parce qu'il ne l'est pas dans un sens métaphorique. Seul Valéry, perspicace comme toujours, a observé que ce qui rapproche Villon de Verlaine, ce n'est pas seulement la marginalité, mais aussi la religiosité. Mais je voudrais ajouter qu'en corrigeant l'image de Rutebeuf – puisque c'est lui qui me servira d'exemple – et du courant poétique dont il est un des premiers représentants, nous ne restituons pas une vérité du Moyen Age que nos prédécesseurs auraient ignorée, mais nous soulignons seulement les symptômes de notre propre modernité.

L'œuvre de Rutebeuf appartient à une tradition de poésie religieuse, morale, satirique, dans laquelle l'auteur, dans un effort qui relève au départ de la persuasion, tend à s'afficher toujours davantage, jusqu'au point où sa propre image inscrite dans le poème en devient parfois le sujet même. Evolution d'autant plus naturelle que cette poésie comporte un fort aspect de théâtralisation et a pour vocation d'être actualisée dans une performance au cours de laquelle l'interprète ou le récitant, qui prend conventionnellement le texte à son compte, s'affiche et s'impose. Dans cette perspective, les poèmes de Rutebeuf relèvent tous du même genre, entendu dans un sens très large, et de la même veine, quelles que soient leurs différences de sujet et de ton. Ils possèdent une unité thématique, qui est religieuse, une unité de manière, autour des modalités d'implication de l'auteur, une unité d'écriture. Ils se situent dans la continuité des « bibles », des « sermons » en vers, des revues des états du monde, qui, à la charnière du XII^e et du XIII^e siècle, tendent à s'enraciner dans l'expérience et le point de vue particuliers du poète, en un mouvement jalonné par des œuvres comme les *Vers de la Mort* d'Hélinand de Froidmont et les *Congès* d'Arras, et associent l'exhibition du moi à la satire du monde. C'est du côté de cette parade du moi que se trouve, en cette seconde moitié du XIII^e siècle, l'avenir de l'idée même de poésie, ou pour mieux dire son éclosion, car c'est une notion nouvelle. C'est du côté de cette parade du moi que se trouve, de façon beaucoup plus générale, l'expression moderne de la conscience, qui témoigne d'elle-même à travers sa capacité d'effusion.

Mais cette conscience n'est que sous le regard de Dieu, et le poète ne l'oublie pas, alors même qu'il prétend que la figure bifrons qu'il construit de mot est à la fois son double et celui de l'« hypocrite lecteur ». La parade du moi a Dieu pour spectateur, et elle est vis-à-vis de lui parade dans le double sens d'exhibition et de protection. Rutebeuf est totalement fidèle à l'inspiration religieuse et morale en même temps que satirique qui est celle du courant poétique auquel se rattache son œuvre. Il est impossible de distinguer dans sa production des poèmes religieux d'autres qui ne le seraient pas. Tous – nous en connaissons cinquante-six – sont marqués par des préoccupations religieuses, à l'exception de quatre (le *Dit de l'herberie*, *Brichemer*, les *Ribauds de grève*, *Charlot le Juif qui chia dans la peau du lièvre* – encore Charlot est-il juif) où la satire, sous des formes diverses, est seule présente. Même un fabliau ordurier comme le *Pet au vilain* traite sur le mode plaisant du salut éternel. Même un débat grotesque comme la *Dispute de Charlot et du Barbier* exploite des arguments religieux, puisque Charlot est juif. Dira-t-on que les poèmes universitaires et ceux de la croisade n'abordent les questions religieuses que sous l'angle de la pure propagande politique et parce que leur thème l'impose ? Ce serait faire

une confiance bien aveugle à nos impressions spontanées et préjuger bien hardiment des sentiments réels du poète, qui, bien entendu, nous échappent. Le fait est que ce sont des poèmes religieux, où le souci de découvrir la volonté de Dieu et les voies du salut est partout affiché. Ces mêmes préoccupations sont aussi présentes dans la *Repentance Rutebeuf*, que dans la *Repentance Théophile* – cet extrait du *Miracle de Théophile* que le manuscrit C copie sous ce titre. Pourquoi placer le premier de ces poèmes parmi les « poèmes de l’infortune », la *Voie d’Humilité* (ou *de Paradis*) parmi les « poèmes de l’Université de Paris », *Frère Denise* parmi les « pièces à rire »¹⁷⁵ ? Tous sont tout autant des « poèmes religieux ».

Cette inspiration religieuse offre une première clé pour comprendre les termes dans lesquels Rutebeuf se présente et se déprécie lui-même en jouant sur son nom. « Rutebeuf qui est dit de ‘rude’ et de ‘bœuf’ », « Rutebeuf, qui rudement œuvre », Rutebeuf, incapable de travailler et qui ne sait que rimer : on sait combien sont fréquentes ces formules dépréciatives et ces protestations d’incompétence. On devine à présent leur origine et leur raison d’être. Derrière le *topos* d’humilité se dessine une inquiétude spirituelle que l’on trouve formulée par d’autres poètes. Ainsi, le *Besant de Dieu* de Guillaume le Clerc de Normandie (1224) se présente comme une réponse au cas de conscience que le poète expose dans le prologue : couché dans son lit un samedi soir, il a réfléchi qu’il se damnait en composant des œuvres frivoles et mondaines, des fabliaux et des contes, et il a éprouvé la nécessité de se tourner vers Dieu et de travailler à son salut. Mais comment ? Il a une famille à nourrir et il ne sait rien faire d’autre que « versifier en roman ». La solution est, bien entendu, de composer une œuvre édifiante et de faire ainsi fructifier le talent – le *besant* – que Dieu lui a donné. Mais cette solution n’est pas un idéal ; c’est un compromis avec les circonstances. Il vaudrait mieux, sans doute, se consacrer entièrement à Dieu, quitter le monde, entrer au couvent. Mais il faut écrire pour gagner l’argent du ménage. Ecrivons donc de façon à plaire tout de même à Dieu.

L’activité poétique n’est donc pas pour ce poète du côté de l’idéal – et l’on voit combien on est loin du sacre du poète au XIX^e siècle. Elle est du côté des nécessités matérielles de la vie quotidienne. On est poète parce qu’il faut bien vivre, faute de savoir faire autre chose, et Dieu n’y trouve pas toujours son compte. Cette double et même condamnation à la misère et à l’écriture est présentée comme allant de soi, comme la définition du poète nécessairement reflétée par l’image que donne de lui le poème.

Rutebeuf ne dit pas autre chose : je rime au lieu de travailler, parce que je ne sais faire aucun autre travail (*Dit du mensonge* ou *Bataille des Vices contre les Vertus* 9-11) ; je vous dis ce que j’ai sur le cœur, parce que je ne sais rien faire d’autre (*Constantinople* 4-5) ; j’appelle la protection de Dieu sur Jaffa, Acre et Césarée, ne pouvant leur être d’aucun secours, car je ne suis pas homme de guerre (*Constantinople* 29-30). Et d’ailleurs, précisant les implications religieuses : Notre Seigneur dit que celui qui ne travaille pas n’a pas le droit de manger, et moi je prie la Vierge de guider « ma parole et mon dit », car je ne

¹⁷⁵ C’est le classement adopté par Edmond Faral et Julia Bastin dans leur édition, Paris, A. et J. Picard, 1959-1960, 2 vol. Mon édition, dont le premier tome a paru depuis la rédaction de cet article, propose, malgré ses incertitudes, un classement chronologique (Paris, Classiques Garnier, 1989). Certains développements du présent article sont repris dans l’introduction de cette édition.

suis capable d'aucun autre travail (*Sainte Elysabel* 1-14) ; j'ai rimé aux dépens des uns pour plaire aux autres, me livrant ainsi au pouvoir du diable (*Repentance* 38-42). Ou enfin, soulignant que la poésie, c'est la misère : je ne sais pas travailler de mes mains (*Mariage* 98).

Ainsi, attirer l'attention sur la nature particulière de son travail c'est, de la part du poète, faire acte d'humilité, voire acte de contrition : ce travail n'en est pas un. Il conduit à la misère et, si Dieu n'y veille, au péché. Il faut l'emportement de la polémique pour que Rutebeuf fasse par la bouche de Courtois l'éloge de ses dits et de ses rimes, qui déplaisent aux couards et aux hypocrites (*Hypocrisie* 50-80). Encore est-ce en rêve. Encore est-ce hors de toute référence à l'idée de travail. Or cette idée ne pouvait qu'être importante aux yeux de Rutebeuf, car elle était au centre de la polémique à laquelle il a été mêlé. Le reproche le plus radical fait aux Ordres mendiants portait sur la légitimité de la mendicité volontaire. Il conduisait leurs adversaires à célébrer le travail, à lui conférer en lui-même une valeur morale qu'il n'avait pas jusqu'alors – on n'y voyait traditionnellement rien d'autre qu'une souffrance, comme le dit l'étymologie, et une punition, celle du péché originel, qui a obligé l'homme à gagner son pain à la sueur de son front. Cette valeur rejoignait celle qu'il prenait à la même époque aux yeux de l'active bourgeoisie marchande. C'est le moment où l'accidie laisse la place à la paresse dans la liste des péchés capitaux : Rutebeuf fournit lui-même un témoignage intéressant (*Voie de Paradis* 359-402). Le poète peut se dire, comme l'intendant infidèle : « Que puis-je faire ? Travailler ? Je n'en ai pas la force. Mendier ? J'aurais honte » (Lc. 16,3). En présentant la composition poétique comme un succédané de travail, tout juste bon pour celui qui n'a aucune autre compétence et qui n'est au fond qu'un parasite et un paresseux, Rutebeuf joue à la fois d'un *topos* d'humilité traditionnel en littérature et de l'actualité nouvelle que lui donne l'évolution des sensibilités.

On comprend dès lors le lien qui unit ce motif aux calembours sur le nom de Rutebeuf. Ils le renforcent. Non seulement le travail de Rutebeuf n'en est pas un, mais encore il le fait mal. S'il y a à reprendre dans le poème, si la rime en est rude, il faut prendre garde au nom de celui qui l'a composé : il est rude, il travaille rudement (de façon grossière), il est rude comme est rude le bœuf, qui ne sait tracer qu'un sillon grossier, et il ne faut s'étonner que dans sa rudesse il commette des erreurs (*Sacristain* 750-760, *Sainte Elysabel* 2156-2168). Cette « rudesse » est ailleurs associée à la paresse, de manière à laisser entendre que, si Rutebeuf travaille de façon grossière, c'est qu'il ne travaille pas assez :

Au point du jor, c'on entre en oevre,
Rustebuef, qui rudement oevre,
Car rudes est, ce est la somme,
Fu aussi com du premier somme.
Or sachiez que gueres ne pense
Ou sera prise sa despense. (*Voie de Paradis*, 17-22)

[Au point du jour, qu'on se met à l'ouvrage, Rutebeuf, dont l'ouvrage est rude, car il est rude, tout est là, était pour ainsi dire dans son premier sommeil. Il ne se demande guère, sachez-le, où il pourra trouver sa vie.]

Le point du jour, c'est l'heure où l'homme de bien se lève pour labourer et semer – et bienheureux celui qui sèmerait de façon que son âme moissonnât la semence divine ! (vv. 9-16). Mais Rutebeuf dort. Il ne travaille pas avec conscience ; il est grossier et son œuvre grossière. Il ne pense pas à assurer sa subsistance par son travail : son insouciance et sa paresse sont la cause de sa misère. Pourtant, endormi, il pourra rêver, et son rêve sera celui de sa conversion. Avouant sa paresse, le poète souligne donc d'un même mouvement ses conséquences matérielles – la misère –, ses conséquences morales – car les « fruits de la terre et du travail des hommes » sont l'image du fruit que peut porter l'âme –, ses conséquences dans l'ordre du « travail » qui est malgré tout le sien, et qui est grossier. Mais, par un retournement profondément chrétien, il trouve dans sa faiblesse même le chemin du salut, que lui montre son rêve, la « voie d'humilité », la « voie de paradis ».

Ce passage réunit les éléments qui déterminent la poétique de Rutebeuf : sur un fond de préoccupations religieuses, une exhibition de la faiblesse du poète qui englobe la misère, le vice (que l'on songe à l'imbrication des deux motifs dans les *Griesches*) et la performance poétique elle-même, sévèrement jugée dans son principe même et dont les défauts, le laisser-aller supposés définissent la figure du poète comme le fait son propre nom. A travers cette exhibition qui le condamne, il cherche en même temps à se défendre et à se sauver. Il s'exhibe devant tous ceux qui peuvent l'y aider, de ses protecteurs et commanditaires à la Vierge et à Dieu. Sa parade en est une dans les deux sens du terme.

Il n'est donc pas étonnant que les ressorts d'une telle poésie soient la théâtralisation, la dérision et, dans le langage même, une affectation de facilité, parfois de négligence et de lassitude blasée. La théâtralisation, car la poésie de Rutebeuf, comme sans doute une grande partie de la littérature médiévale, demande à être, non seulement récitée, mais encore à demi-jouée. Non pas jouée comme l'est une pièce de théâtre, dans laquelle l'acteur cherche à disparaître derrière le personnage, mais jouée comme peut l'être un soliloque de cabaret, dont l'interprète veut faire comprendre qu'il incarne quelqu'un d'autre sans laisser oublier qu'il est lui, tire ses effets et son succès soit du contraste soit de la similitude, qu'il souligne ou laisse entrevoir, entre lui et l'autre, et, plus radicalement, de sa virtuosité à inventer une voix. Le *Dit de l'herberie* n'est pas le boniment d'un marchand de simples. Il est l'imitation de ce boniment par un autre bateleur, le poète, qui le singe sans vouloir complètement s'effacer derrière lui : la première partie, en vers, impose sa présence, avant que la prose ne se confonde presque parfaitement avec l'original qu'elle imite. Le *Miracle de Théophile* est, en un sens, une « vraie » pièce de théâtre. Mais la conversion de Rutebeuf est si présente derrière celle de Théophile que le manuscrit C isole et copie seuls les deux morceaux de bravoure que sont le monologue du clerc repentant et sa prière à la Vierge. Il intitule le premier la *Repentance Théophile*, marquant ainsi sa similitude avec la *Repentance Rutebeuf*. Mais de façon beaucoup plus générale, hors de ces cas particuliers et quels que soient la forme et le sujet du poème, celui-ci suppose toujours une voix qui le dit, qui l'actualise, qui le soutient, une voix indignée, enflammée, pitoyable ou geignarde, une voix qui s'affiche comme celle du poète, non pas sa voix naturelle, mais sa voix de scène, sa voix travaillée par les effets de l'art. Cette voix s'entend chez Rutebeuf, comme elle s'entend dans les *Congès* d'Arras, comme elle s'entendra chez Villon. L'effet de confiance produit par cette poésie est d'abord un effet de voix.

S'il est un théâtre où chacun fait entendre sa voix, se produit et s'écoute, joue son propre rôle, parle bien haut avec une autorité feinte ou s'épanche avec un abandon suspect, et où pendant ce temps son vrai drame se joue en silence, c'est la taverne. Elle est systématiquement présente, et parfois imposée de façon incongrue, dans le plus ancien théâtre français, du *Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel au *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle, en passant par *Courtois d'Arras*. Elle joue dans la définition du personnage poétique de Rutebeuf un rôle essentiel (*Griesches*). Elle offre au faible, incapable de résister à la passion du jeu et du vin, sa chaleur bruyante et sa sécurité illusoire. Mais l'espoir de gagner aux dés est toujours déçu, l'excitation collective retombe, les chansons se taisent (*Griesche d'été* 77-90), et elle le chasse misérable, nu – il a laissé ses vêtements en gage – et seul. Elle est donc à la fois le lieu où s'exhibe le moi, l'image de ses illusions, l'occasion de sa chute, la porte de la misère, celle du *Mariage* et de la *Complainte Rutebeuf*. Ce que nous appelons voix de théâtre est dans cette poésie une voix de taverne : elle trouve le ton juste sans pour cela dire le vrai, elle sait parler fort, mais prétend parler seule, sans rencontrer d'écho.

Une voix à la fois assumée et distanciée ; la taverne comme lieu privilégié de l'exhibition du moi ; une satire dirigée à la fois contre soi-même et contre les autres, une poésie fondée sur une image dépréciée de la poésie et de soi-même : partout la dérision est proche. On sait combien elle est présente, et sous quelle forme, dans les *Congès* d'Arras. Chez Rutebeuf, elle se manifeste aussi de façon moins explicite mais tout aussi percutante dans les jeux mêmes du langage, de la métrique, du rythme, dans cette négligence trompeuse, dans cette *rudesse* plus trompeuse encore qu'affecte le poète.

La poésie de Rutebeuf porte. Elle porte par sa vigueur persuasive et polémique. Mais elle porte aussi le lecteur par une sorte de recherche de la fascination par la facilité qui en fait une poésie du flot et du flux : le rythme à la fois satisfaisant et dégingandé du tercet coué, avec la surprise attendue du vers bref qui le termine mais ne le clôt pas, puisqu'il reste sur le suspens d'une rime isolée dans l'attente des octosyllabes du tercet suivant, qui eux-mêmes ont besoin de la chute désinvolte, chantante et lasse du vers de quatre pieds, qui à son tour..., les tercets se poussant et s'épaulant ainsi l'un l'autre comme des vagues, sans pouvoir s'arrêter sinon au prix d'une menue violence métrique. L'enchaînement des calembours, des homophonies, des paronomases qui soutiennent parfois à eux seuls la progression du poème pendant de longues suites de vers. Le ton entendu ou désabusé, le bon sens faussement innocent, l'affection de simplicité des proverbes familiers inlassablement repris et retailés à la mesure du mètre, l'exploitation avec une paresse un peu ostentatoire d'un stock de formules, d'images, de vers, de couplets entiers parfois répétés d'un poème à l'autre au hasard des contextes. L'impression qu'une suite de brèves sentences s'enchaîne en un long bavardage. Tout Rutebeuf est dans cette concision nerveuse et nonchalante avec laquelle il joue sur les mots.

Le texte paraît ainsi mêler continuellement la sophistication et l'à peu près. Les jeux verbaux sont souvent tirés par les cheveux, mais doivent être compris sans effort, au fil du poème. Les rimes sont souvent riches – les rimes masculines, en particulier, le sont presque systématiquement – et volontiers équivoques ou surabondantes. Mais en même temps certains manuscrits ne se soucient guère d'harmoniser les graphies, et il leur est indifférent d'offrir, au moins à l'œil, des rimes imparfaites. Un vers surnuméraire se glisse

de loin en loin dans un tercet coué, le transformant en quatrain. Dans le schéma des strophes, de menues irrégularités surgissent, qui ne sont pas nécessairement des erreurs. Le poète affecte ainsi jusque dans ses subtilités la *rudesse* et la paresse dont il s'accuse. Mais c'est aussi la tendance naturelle, reflétée par les manuscrits, d'une poésie appelée à s'épanouir dans la performance orale, et soumise à la voix qui masque ses irrégularités ou accentue ses effets autant qu'aux règles de sa versification.

Une mise en scène du moi, qui impose sa présence en faisant entendre sa voix et fonde sur elle sa puissance de conviction : telle se présente la poésie de Rutebeuf. Cette parade du moi n'implique ni sincérité de l'engagement ni vérité de la confiance. Il est imprudent de déduire de l'œuvre du poète l'itinéraire de sa vie. Mais il est légitime de prendre en considération les personnages qu'il a joués et les voix qu'il a fait entendre. Que sa femme ait réellement ressemblé ou non au portrait qu'il en fait (*Mariage*), qu'il ait réellement eu un enfant et perdu un œil (*Complainte*), tout cela est de peu d'importance. Mais la confrontation des images qu'il donne de lui – le polémiste, le croyant, le parasite, le traîne-misère – parle d'elle-même et donne, sans qu'il soit besoin de supputer de leur réalité, des indications sûres. La « chronographie d'une vie rythmée » que propose Dufeil est convaincante comme chronographie d'une vie jouée. Au demeurant, la poétique de Rutebeuf suppose bien, pour être efficace, une relation étroite au réel, même si cette relation n'a certainement pas la limpidité d'un reflet. Et la lecture qui a été faite de son œuvre a été très tôt une lecture biographique. Ainsi, l'auteur du manuscrit *G*, écrit peu après 1328, après avoir montré la miséricorde de la Vierge en racontant le miracle de la femme délivrée, observe que, si la femme subit les douleurs de l'enfantement, l'homme a aussi sa part de souffrances, celles que lui apportent le mariage et les disputes avec sa femme, souffrances subies par Rutebeuf, dont il copie alors le *Mariage*.

Au-delà de la question biographique, l'âpreté satirique de Rutebeuf, la violence de ses partis pris, l'ostentation de ses faiblesses, de sa misère et de sa vie déréglée, ses rythmes et ses jeux sonores à la fois faciles et syncopés, comme égrenés d'une voix lasse, tout cela a facilité, on le conçoit, son assimilation à l'image moderne du poète bohème et mauvais garçon. Mais un examen de sa poétique et du courant littéraire auquel elle se rattache montre combien cet anachronisme est réducteur en faisant apparaître deux différences fondamentales. D'une part ce courant est celui d'une poésie religieuse, qui monnaie ses préoccupations spirituelles sous les espèces de l'exhortation morale ou de la peinture satirique du monde et du moi. C'est en payant de sa personne sur le théâtre de cette sorte de prédication rimée que le poète impose sa présence et finit par donner à son œuvre une sorte de coloration personnelle. Rutebeuf est un clerc des écoles, et sa poésie est d'abord une poésie de clerc dans ses préoccupations et dans sa manière. Ce n'est pas un hasard si on peut la rapprocher de celle du Clerc de Vaudoy, de Guillaume le Clerc de Normandie, d'Adam de la Halle, obsédé par la question de la cléricature. Il n'y a rien d'étonnant à ce que ce poète « personnel » n'ait pas laissé un seul poème d'amour. La poésie amoureuse appartient à un registre, une idéologie, une sensibilité tout différents des siens. On le sait bien, lorsque son contemporain Jean de Meun, clerc lui aussi, et fort savant, qui lui succède peut-être comme pamphlétaire du parti séculier à l'Université, lorsque Jean de Meun poursuit le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, il le subvertit au point de remplacer l'exaltation de la passion amoureuse par la peinture satirique des

comportements amoureux et au point de vider de son sens l'idée d'amour qui fonde le poème de son prédécesseur pour la remplacer par les notions d'instinct sexuel et d'amour divin, audacieusement unies.

D'autre part Rutebeuf ne confère aucune valeur en soi à la fonction du poète et à la création poétique. La poésie n'est pas une revanche sur la misère et sur le vice, qui seraient le prix, lourd mais non excessif, qu'il faut payer pour être poète. Le poète ne bénéficie d'aucune aura particulière. N'avoir d'autre talent que celui de *rimer* est une faiblesse, qui met sur la voie de la misère et du vice, loin d'en consoler. Rutebeuf déplore de ne rien savoir faire d'autre que rimer et il ajoute que même cela, il le fait paresseusement et mal. Ce n'est pas seulement une humilité feinte et une *captatio benevolentiae*. C'est d'une part l'affirmation d'une tension essentielle entre l'inspiration religieuse, qui veut tout mesurer à l'aune des œuvres de salut, et la réalité de la poésie, qui, sans la miséricorde de Dieu, est plus œuvre de damnation que de salut. Et c'est aussi l'affirmation d'une cohérence essentielle entre l'influence néfaste de la poésie sur le poète et le tour négligé que le poète donne à sa poésie ; entre sa poésie et ce qu'elle prétend révéler de lui-même ; entre la voix qu'il prend et le personnage qu'il joue.

Cette cohérence disparaît, bien entendu, dès lors que l'on exalte la création poétique et que l'on fait de la malédiction du poète une conséquence de cette exaltation. Rutebeuf est un poète sacré, mais ce n'est pas son propre sacre qu'il proclame. C'est un poète maudit, non pas à cause de la grandeur de sa poésie, mais parce qu'une activité aussi misérable entraîne au vice et porte en elle sa malédiction. Il en est à ses yeux de la poésie comme des cabrioles du *Tombeur de Notre Dame* : en soi, elle est au mieux frivole et inutile, au pire pécheresse, et si Dieu la prend malgré tout en gré et sauve son auteur de la damnation, c'est que sa miséricorde, si ce n'est son humour, auront daigné tenir l'intention pour mérite. Encore ne se charge-t-il pas de cette indulgence et en laisse-t-il la responsabilité à sa mère. Le Moyen Age ne valorise pas la condition du poète. S'il est attentif à la technique du poème, ce n'est pas parce qu'il attribuerait je ne sais quelle valeur cruciale, ontologique, à l'écriture et au maniement du langage, mais parce que, à la différence de l'Antiquité, il ignore la notion d'inspiration¹⁷⁶. C'est pourquoi seul compte à ses yeux le travail, comme le répètent à l'envi ses poètes. C'est pourquoi les troubadours et les trouvères sont obligés de proclamer que leur amour est sincère, parce qu'ils n'ont pas l'idée d'un autre moteur de la composition poétique. Le Moyen Age révère la culture et les lettres, le savoir et le savoir-faire du compilateur, du professeur, du technicien de l'expression, non de l'illumination du poète.

Mais tout ce que l'on peut dire pour dénoncer l'illusion romantique qui consiste à confondre les poètes du Moyen Age et les modernes poètes maudits n'empêche pas cette confusion de révéler au moins une vérité : il y a de la fin du Moyen Age – disons de la fin du XIII^e siècle – à la fin du XIX^e ou au début du XX^e siècle le sentiment d'une continuité de la sensibilité, qui entraîne au malentendu parce qu'elle voile les évolutions, mais qui constitue une sorte de ciment culturel. Les cassures, entre le Moyen Age et la Renaissance,

¹⁷⁶ Cette notion est si évidemment, aux yeux des poètes de la Pléiade, une redécouverte liée à celle de la littérature antique, qu'ils en associent systématiquement l'expression aux motifs de la mythologie, tout en repoussant comme indignes du poète les virtuosités techniques de l'âge précédent.

entre l'âge classique et le romantisme, paraissent avec le recul bien superficielles au regard de cette continuité. Aussi bien, elles ne se sont pas produites partout, ni partout de la même façon. Cette continuité est celle des temps modernes, qui naissent en cette fin du XIII^e siècle, avec, dans le domaine qui est le nôtre, une certaine idée de la conscience littéraire et de ses rapports avec l'être au monde, et qu'il nous semble aujourd'hui voir expirer sous nos yeux. La vague postmoderne, avant de déjà refluer, atteint notre petit pré carré minuscule et dérisoire, à nous autres, médiévistes, et nous fait découvrir le Moyen Age dans son altérité. Déjà Apollinaire, qui n'était pas postmoderne, mais qui a eu peut-être le premier l'idée d'un lien essentiel entre la poésie et l'hypermodernité, a été l'un des poètes les plus marqués par le Moyen Age, mais pas du tout dans le sens de l'exhibition du moi et de la prétendue tradition de Villon et Verlaine. Il y cherche l'ange du bizarre et, dans l'archaïsme, la déliquescence. Il ne s'attache pas à la fin du Moyen Age, comme les romantiques et leurs héritiers. Il remonte plus haut, là où le Moyen Age est autre.

Nous ne possédons pas plus que les romantiques et leurs héritiers la vérité du Moyen Age. Pas moins non plus, probablement. Mais ils avaient l'impression d'y pénétrer sans effort, spontanément, tandis que, si par hasard nous avons cette impression, nous la repoussons avec effroi, et nous sommes rassurés de le sentir étranger. Ils avaient raison, et nous aussi peut-être. Nous croyons comprendre mieux qu'ils ne le faisaient combien ils étaient différents des hommes du Moyen Age, parce que nous avons le sentiment d'être nous-mêmes devenus soudain très différents des uns et des autres ? Nous ne craignons rien tant que l'identification, dont ils se faisaient gloire. Quand nous y cédon, c'est malgré nous et par excès d'effort pour en écarter la possibilité : sous prétexte que le Moyen Age est plus sensible, comme on l'a dit plus haut, à la technicité du langage qu'à la fulgurance de la poésie, nous l'aimons de préférer les cuistres aux poètes : nous nous sentons enfin compris. Et nous en déduisons, contre l'évidence, qu'il s'enferme, comme nous l'avons fait nous-mêmes pendant quelques années, dans les jeux et les déceptions du langage et que l'écriture à ses yeux n'a d'autre fin ni d'autre objet qu'elle-même. Nous cédon ainsi, pour notre satisfaction narcissique, à l'illusion d'une rencontre entre lui et nous dans le désert du scepticisme où s'épanouit seule la supériorité compétente de ceux qui ne sont pas dupes et qui en sont fiers.

Qu'on me permette, pour finir, de donner un exemple, dans un domaine qui n'est pas celui dont j'ai traité, de cette proximité romantique à l'égard du Moyen Age : cette proximité qui peut nous faire sourire et qui peut nous faire envie. Tout le monde connaît le manuscrit de Chateauroux de la *Chanson de Roland*. Il appartenait au siècle dernier à un certain Jean-Louis Bourdillon, qui l'a légué en 1855 à la Bibliothèque Municipale de Chateauroux. Ce Bourdillon était amoureux de son manuscrit, qu'il a publié en 1841 sous le titre *Roncivals mis en lumière*. Un an auparavant, il en avait donné une traduction, précédée d'une longue introduction où il expliquait sa méthode en ces termes :

J'ai commencé par apprendre à peu près par cœur le texte de mes manuscrits. Cela obtenu, une fois ferme sur ce terrain, j'ai pris l'ordre des idées et j'ai appelé les vers, qui alors, sans peine, sans effort, et d'eux-mêmes, sont venus se ranger sous ma plume, et c'est ainsi que notre poème, si l'on peut l'assimiler à une statue, s'est trouvé, non pas sortir du bloc de marbre, mais dégagé des haillons dont la main des hommes depuis plusieurs siècles l'avait affublé. Ce travail s'est achevé de telle façon, qu'en vérité je ne crois pas avoir omis dix vers appartenant à l'auteur. Quand je voulais m'écarter un peu à droite ou à gauche, je trouvais ses vers si

pitoyables, clochant par le sens, la mesure et par la rime, comme s'ils fussent sortis d'une tête battant la campagne ou bien d'une incohérence d'idées attestant qu'ils n'ont pu être conçus que par des gens sans littérature et sans éducation.

Cette « méthode » met en joie Jules Horrent, qui cite le passage¹⁷⁷. Celui-ci est pourtant bien intéressant, et au moins à trois égards. Tout d'abord, l'exercice de la mémoire qu'il décrit – « j'ai pris l'ordre des idées et j'ai appelé les vers » - rappelle les techniques de la mémoire artificielle, qu'il retrouve spontanément. Ensuite, cette méthode par mémorisation, puis reconstitution et adaptation (traduction et « amélioration » du texte dépouillé de ses « haillons ») n'est pas sans analogie avec la transmission des chansons de geste au Moyen Age même : c'est une combinaison de fidélité par la mémoire auditive – « je ne crois pas avoir omis dix vers appartenant à l'auteur » - et de mise au goût du jour. C'est une combinaison de mémorisation et de création. Enfin, Bourdillon aime le poème *malgré* ce qui lui paraît être ses incohérences et ses fautes de goût. Il n'a pas scrupule à l'aimer sans comprendre ses principes esthétiques, mais en leur substituant les siens. Il ne veut rien savoir de son esthétique, mais – ô paradoxe – il l'aime quand même. Admirable sécurité dans le sentiment d'une continuité qui à la fois retrouve la pratique de la mémoire épique et autorise les tripotages.

Le positivisme philologique allait bientôt accabler de son mépris la méthode Bourdillon. On ne saurait s'en étonner. Mais nous-mêmes, nous n'oserions pas l'imiter, bien que nous soyons sensibles à la rencontre de Bourdillon et des jongleurs. C'est que nous sommes sur l'autre rive. En face, dans les Champs Elysées d'une modernité défunte, ils nous paraissent plus unis que séparés.

¹⁷⁷ J. Horrent, *La Chanson de Roland dans les littératures française et espagnole au Moyen Age*, Paris, 1951, pp. 49-50.

