

# Une vie en plusieurs exemplaires

## Observations sur le contexte manuscrit des *Poèmes de l'Infortune* de Rutebeuf

Julien Stout

Volume 48, Number 3, 2012

Lire en contexte : enquête sur les manuscrits de fabliaux

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1015389ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1015389ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Stout, J. (2012). Une vie en plusieurs exemplaires : observations sur le contexte manuscrit des *Poèmes de l'Infortune* de Rutebeuf. *Études françaises*, 48(3), 33–58. <https://doi.org/10.7202/1015389ar>

Article abstract

Created partly in order to make Rutebeuf (and his poetry) conform to the image of the “poètes maudits’ ancestor” shaped by the author’s modern readers, the corpus which Edmond Faral and Julia Bastin, and later Jean Dufournet edited under the title *Les Poèmes de l'Infortune* (Poems of Misfortune) constitutes both a problematic and anachronic grouping. There is no material evidence to support the idea that this textual grouping circulated in the Middle Ages under the form and title we know today. Rather, a study of the manuscripts that have transmitted Rutebeuf’s works points to the existence of a series of textual networks in which the texts we now know as *Les Poèmes de l'Infortune* are connected in each codex to different literary works (by Rutebeuf or other poets), as well as to various editing projects. This article examines these textual networks in order to recreate, insofar as possible, the experience of Rutebeuf’s first readers of these poems. The aim is to discern a different perspective as alternative to the readings that assert a rather too obvious parallel between Rutebeuf and his romantic counterparts.

# Une vie en plusieurs exemplaires

## Observations sur le contexte manuscrit des *Poèmes de l'Infortune* de Rutebeuf

JULIEN STOUT

Au sein du vaste corpus composé de la cinquantaine de poèmes attribués à Rutebeuf, les pièces qu'Edmond Faral et Julia Bastin, puis Jean Dufournet ont éditées sous le titre de *Poèmes de l'Infortune*<sup>2</sup> constituent un regroupement aussi problématique qu'anachronique. Dans les treize manuscrits qui ont conservé au moins un poème de Rutebeuf, il n'est jamais fait mention de « poèmes de l'Infortune ». En outre, aucun de ces *codices* ne met en série la liste de textes retenue par les éditeurs du xx<sup>e</sup> siècle, à savoir la *Griesche d'Hiver*, la *Griesche d'Été*, le *Dit des Ribauds de Grève*, *Renart le Bestourné*, *Le Mariage Rutebeuf*, *La Complainte Rutebeuf*, *Le Dit d'Aristote*, *La Paix Rutebeuf*, *La Povreté Rutebeuf*, *La Repentance Rutebeuf* et *De Brichemer*<sup>3</sup>. Aucune preuve matérielle ou textuelle ne vient donc appuyer l'idée selon laquelle les *Poèmes de l'Infortune* auraient circulé au Moyen Âge sous la forme et le titre qu'on leur connaît aujourd'hui. Tout porte plutôt à croire que leur création est l'œuvre de ces éditeurs modernes dont le dessein a été de rendre la

1. Édition de référence : Rutebeuf, *Œuvres complètes* (éd. Edmond Faral et Julia Bastin), 2 t., Paris, Éditions A. et J. Picard, 1959-1960.

2. Voir *ibid.*, p. 517-580 et Rutebeuf, *Poèmes de l'Infortune et autres poèmes* (traduction, préface, notes et commentaires par Jean Dufournet), Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1986. Précédemment, Harry Lucas avait proposé de rassembler sous le titre de *Poésies personnelles* un corpus semblable à celui constitué par Edmond Faral. Voir Rutebeuf, *Les poésies personnelles* (étude linguistique et littéraire suivie d'une édition critique du texte avec commentaire et glossaire par Harry Lucas), Genève, Slatkine Reprints, 1974 [1938].

3. Pour un tableau récapitulatif de la tradition manuscrite des poèmes de Rutebeuf, voir Rutebeuf, *Œuvres complètes* (éd. Faral-Bastin), « Introduction », p. 224-225. Pour une description détaillée des manuscrits, voir *ibid.*, p. 11-31.

poésie de Rutebeuf plus conforme aux attentes de leurs contemporains, quitte à occulter partiellement ou totalement le contexte dans lequel elle fut composée et reçue. En effectuant des observations sur le contexte manuscrit des *Poèmes de l'Infortune*, sur la signification de leur mise à l'écrit ainsi que sur l'exemplarité qu'ils ont pu revêtir, le présent article tentera de remédier à cette occultation en restituant, autant que faire se peut, l'expérience que les premiers lecteurs de Rutebeuf ont pu avoir de ces poèmes. Il s'agira donc d'offrir une perspective distincte de celle, désormais bien connue, qui reconduit la filiation trop évidente entre le poète médiéval et ses homologues romantiques.

Cette démarche n'étant pas sans précédent, il semble nécessaire de revenir d'abord sur l'importante tradition d'études consacrées à Rutebeuf. Michel Zink rappelle que les *Poèmes de l'Infortune* n'ont été isolés par Edmond Faral et ses successeurs que pour être mieux placés « sous l'éclairage rétrospectif et familier de la poésie ultérieure, les gueux de Théophile, la bohème romantique, les *Soliloques du pauvre*<sup>4</sup> ». Pratiquant le « plagiat par anticipation », pour reprendre l'expression de Pierre Bayard<sup>5</sup>, l'auteur des *Griesches* aurait pavé la voie à Villon, qui lui-même annonçait déjà la poésie sulfureuse et infernale d'un Verlaine, d'un Rimbaud ou d'un Baudelaire<sup>6</sup>. « Ancêtre des poètes maudits<sup>7</sup> », ce *Pauvre Rutebeuf* aurait exposé dans un cri de détresse l'inventaire des malheurs qui l'ont accablé et qui « ne se vent seul venir » (*Complainte Rutebeuf*, v. 107) pour quiconque mène comme lui une existence de mauvais garçon impénitent.

4. Rutebeuf, *Œuvres complètes* (texte établi, traduit, annoté et présenté par Michel Zink, édition revue et mise à jour), « Introduction », Paris, Classiques Garnier/Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 2001 [1989-1990], p. 23.

5. Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2009.

6. Alors qu'il passe en revue les diverses lignées de poètes auxquelles on a tenté de rattacher Rutebeuf (Marot, La Fontaine, Du Bellay, Ronsard, d'Aubigné, Hugo, etc.), Jean Dufournet se demande si une « lecture plus attentive » de ses textes ne révélerait pas « qu'il est, pour une part, plus proche de Baudelaire » (Rutebeuf, *Poèmes de l'Infortune et autres poèmes* [éd. Jean Dufournet], « Préface », p. 13). Ailleurs, le médiéviste qualifie de « verlainien » le poème de la *Repentance Rutebeuf* (Jean Dufournet, « *La Repentance Rutebeuf* ou le mot de la fin », dans *L'univers de Rutebeuf*, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 2005, p. 118). Aussi dans Pierre Mardaga (dir.), *Clio et son regard. Mélanges d'histoire, d'histoire de l'art et d'archéologie offerts à Jacques Stiennon*, Liège, Pierre Mardaga éditeur, 1982, p. 175-187.

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

Cette lecture romantique qui a sans nul doute contribué à la notoriété de Rutebeuf au <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle ne va pas sans danger d'un point de vue heuristique. Elle omet notamment la dimension littéraire et topique des confidences disséminées dans les poèmes tels que le *Mariage Rutebeuf* ou la *Complainte Rutebeuf* en laissant croire qu'elles seraient autobiographiques et sincères. Harry Lucas estime par exemple que la *Pauvreté Rutebeuf*, où le poète-narrateur raconte la grande précarité dans laquelle il se trouve, est une « prière pressante au roi Saint Louis, le suppliant de [lui] venir en aide<sup>8</sup> ». La misère pourrait d'ailleurs jeter la lumière « sur la vie de Rutebeuf », personnage qui aurait d'abord été « un jongleur par nécessité », soucieux de faire appel à la générosité d'un auditoire « dont il dépendait pour vivre<sup>9</sup> ». Se basant sur d'autres pièces que les *Poèmes de l'Infortune*, comme la *Disputaison de Charlot et du Barbier*, Edmond Faral affirme quant à lui que leur auteur était un « lourdaud paresseux » et qu'« il était grand dormeur<sup>10</sup> ». Le médiéviste cite à titre d'exemple les vers où le poète, s'exprimant au « je », semble effectivement parler de lui-même : « Plus matin que je ne soloie / Que ne lief pas volentiers main » (*Disputaison de Charlot et du Barbier*, v. 3-4). Mais venant de l'éditeur des deux volumes de plus de trois cents pages chacun qui constituent les *Œuvres complètes* de Rutebeuf, une telle confiance en la littéralité du texte est pour le moins surprenante, pour ne pas dire complètement paradoxale. Dès lors, il demeure sans doute nécessaire de souligner que les *Poèmes de l'Infortune* incorporent avant tout des éléments référentiels afin de soutenir la « *plausibility of the poet's development of literary topoi* », comme l'écrit Nancy Regalado à la suite d'un grand nombre de critiques<sup>11</sup>. Selon la médiéviste, on ne

8. Harry Lucas, *op. cit.*, p. 59.

9. *Ibid.*

10. Rutebeuf, *Œuvres complètes* (éd. Faral-Bastin), « Introduction », p. 43. Pour une lecture autobiographique de la poésie de Rutebeuf, outre les ouvrages déjà cités, voir Léon Clédat, *Rutebeuf*, Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains français », 1891 ; Michel Marie Dufeil, « L'œuvre d'une vie rythmée : chronographie de Rutebeuf », dans Danièle Buschinger et André Crépin (dir.), *Musique, littérature et société au Moyen Âge. Actes du colloque d'Amiens (mars 1980)*, Paris, Honoré Champion, 1980, p. 279-294 ; Adolf Kressner, « Rustebuef, ein Dichterleben im Mittelalter », *Franco-Gallia*, t. X, novembre 1893, p. 165-170 ; Luigi Gaetano Pesce, « Le portrait de Rutebeuf. Sa personnalité morale », *Revue de l'Université d'Ottawa*, t. XXVIII, 1958, p. 55-118 ; Charles H. Post, « The Paradox of humour and satire in the poems of Rutebeuf », *French Review*, vol. 25, n° 5, avril 1952, p. 364-368.

11. Nancy Regalado, *Poetic Patterns in Rutebeuf: a Study in Noncourtly Poetic Modes of the 13<sup>th</sup> Century*, New Haven, Yale University Press, coll. « Yale romantic studies. Second series », 1970, p. 270. La spécialiste s'appuie sur les arguments en faveur d'une lecture moins littérale (et plus littéraire) des renseignements dits « autobiographiques » contenus

saurait trop insister sur la part de convention contenue dans les complaintes versifiées comme le *Mariage Rutebeuf*:

*No matter how realistic or how convincingly "personal" may seem Rutebeuf's poetry in which he describes himself or poets like him, [...] his material derives from literary tradition, and both the poet and his public sought a convincing and expert treatment of conventional theme, not an artistic transposition of historical reality [...]. In his poems of misfortune, therefore, the subject he sets out to treat and the conventional topics and forms appropriate to the subject must be defined. His poetic success must be measured not through our discovery of his inner soul but through our discovery of his poetic art*<sup>12</sup>.

Ainsi, pour Nancy Regalado, il s'agit moins de débattre de la véracité du témoignage de Rutebeuf sur sa vie d'artiste ou de remettre en cause, comme le faisait Edward B. Ham, l'existence même du poète<sup>13</sup>, que de voir comment ces renseignements anecdotiques intègrent le projet poétique de l'auteur et, plus généralement, le paysage littéraire et culturel de son époque.

Inscrites dans le sillage de ces conclusions, les études plus récentes se sont quelque peu détournées de la question autobiographique. Préférant effectuer des analyses intertextuelles et intratextuelles mettant les *Poèmes de l'Infortune* en rapport avec l'ensemble des textes de Rutebeuf ou avec d'autres œuvres littéraires du XIII<sup>e</sup> siècle, elles se sont appliquées à déconstruire l'impression de proximité avec la sensibilité romantique et « moderne » que pouvait procurer le corpus inventé par Edmond Faral. Parmi ces différents travaux<sup>14</sup>, ceux de Michel Zink méritent la plus grande attention. À la fois éditeur d'une nou-

dans la poésie de Rutebeuf, développés dans les comptes rendus de l'édition d'Harry Lucas des *Poésies personnelles* effectués par Julia Bastin dans *Romania*, t. LXVI, n° 3, juillet 1940, p. 398-407, par Jessie Crosland dans *Modern Language Review*, vol. 35, n° 1, janvier 1940, p. 102-103 et par Edward Hoepffner dans *Revue des langues romanes*, vol. 68, n°s 13-24, janvier-décembre 1938, p. 224-228. Voir aussi les comptes rendus des *Œuvres complètes* de Rutebeuf éditées par Edmond Faral et Julia Bastin réalisés par Maurice Delbouille, « En relisant Rutebeuf », *Marche romane*, vol. 10, n° 4, octobre-décembre 1960, p. 147-158 et par Alfred Foulet dans *Speculum*, vol. 36, n° 2, avril 1961, p. 328-332, ainsi que l'article de Luciana Cocito, « Osservazioni et note sulla lirica di Rutebeuf », *Giornale Italiano di Filologia*, vol. 11, n° 4, novembre 1958, p. 347-357.

12. Nancy Regalado, *op. cit.*, p. 270.

13. Voir Edward B. Ham, « Rutebeuf, pauper and polemist », *Romance Philology*, t. XI, 1957-1958, p. 226-239.

14. On peut citer, notamment, le chapitre qu'Andrew Cowell consacre aux *Poèmes de l'Infortune* dans son étude littéraire de la taverne au Moyen Âge : « Autobiography and folly », dans *At Play in the Tavern: Signs, Coins and Bodies in the Middle Ages*, Ann Arbor, University of Michigan Press, coll. « Stylus-Studies in medieval culture », 1999, p. 180 et suivantes. Voir également la synthèse de Denis Hüe et Hélène Gallé, « Rutebeuf, poète

velle version des *Œuvres complètes* de Rutebeuf et auteur d'une étude d'envergure sur l'avènement de la subjectivité littéraire au XIII<sup>e</sup> siècle<sup>15</sup>, Michel Zink est le critique qui a combattu avec le plus de force cette image d'« ancêtre des poètes maudits<sup>16</sup> ». Sans forcément renoncer au postulat de la modernité de Rutebeuf, il démontre que la poésie de celui-ci dialogue avec une longue tradition de trouvères et de poètes qui, tels Raoul de Soissons, Thibaud de Champagne, Jean Bodel, Adam de la Halle ou encore le Clerc de Vaudoy, ont participé, chacun à leur manière, à la mise en place progressive d'une littérature se désignant moins comme « l'effusion spontanée ou l'expression véritable dans un texte de la personnalité, des opinions ou des sentiments de son auteur » (ce qui correspondrait plutôt à un certain idéal romantique) que comme « le produit d'une conscience particulière, partagé entre l'arbitraire de la subjectivité individuelle et la nécessité contraignante des formes du langage<sup>17</sup> ». Par l'entremise de son édition critique, il s'applique par ailleurs à souligner l'unité, la cohérence et la « continuité de l'œuvre » de Rutebeuf dont il insiste sur le fait qu'elle ne se résume pas aux textes qui « fournissent aux anthologies et aux manuels leurs extraits obligés<sup>18</sup> ». Selon lui, les « mêmes préoccupations<sup>19</sup> » se retrouvent aussi bien dans un texte « personnel » comme la *Repentance Rutebeuf* que dans des pièces appartenant à des genres *a priori* moins adaptés à l'expression de l'intériorité, comme le théâtre (*Miracle de Théophile*), l'hagiographie (*La Vie de Sainte Marie l'Égyptienne*) ou le fabliau scatologique (*Dit du Pet au Vilain*). Si toutes ces pièces incluent certes des éléments sulfureux, elles thématiseraient également de façon systématique le « souci de découvrir la volonté de Dieu et les voies du salut<sup>20</sup> ». Et cette constance dans les préoccupations s'expliquerait par le fait que ces textes sont tous issus d'un même parcours littéraire, d'une même œuvre façonnée par la biographie supposée de

personnel », dans *Rutebeuf*, Neuilly, Atlande, coll. « Clefs concours-Lettres médiévales », 2006, p. 135-152.

15. Rutebeuf, *Œuvres complètes* (éd. Zink), *op. cit.* ; Michel Zink, *La subjectivité littéraire autour du siècle de saint Louis*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1985.

16. Outre les deux ouvrages cités, on pourra se référer à Michel Zink, « Poète sacré, poète maudit », dans Brigitte Cazelles et Charles Méla (dir.), *Modernité au Moyen Âge, le défi du passé*, Genève, Droz, coll. « Recherches et rencontres », 1990, p. 233-247.

17. Michel Zink, *La subjectivité littéraire autour du siècle de saint Louis*, p. 8.

18. Rutebeuf, *Œuvres complètes* (éd. Zink), « Introduction », p. 24.

19. Michel Zink, « Poète sacré, poète maudit », p. 237.

20. *Ibid.*

son auteur<sup>21</sup>. L'argumentation de Michel Zink est convaincante, à ce détail près que la vision lansonienne qui semble la soutenir gagnerait sans doute à être nuancée. Elle paraît en effet s'appuyer sur une construction textuelle probablement aussi incertaine et anachronique que les *Poèmes de l'Infortune*, à savoir une « œuvre » dont le sens et la cohérence seraient à chercher dans l'image qu'un lecteur moderne peut se faire de la vie de Rutebeuf. Par ailleurs, en proposant une telle construction, le médiéviste éclipse la mouvance<sup>22</sup> manuscrite de l'œuvre de Rutebeuf et néglige l'action des copistes médiévaux dont les différentes entreprises éditoriales, parce qu'elles constituent les uniques vestiges du travail du poète, sont incontournables dans la démarche de tout éditeur moderne.

Sur les treize manuscrits du corpus à l'étude, les « scribes éditeurs<sup>23</sup> » des manuscrits Paris, BNF, fr. 837 (A), daté du troisième tiers du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>24</sup>, et Paris, BNF, fr. 1635 (C), daté du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>25</sup>, ainsi que les fragments d'un manuscrit du XIII<sup>e</sup> siècle désormais contenu dans le Paris, BNF, fr. 1593 (B)<sup>26</sup>, ont été les premiers à créer différentes versions de l'« œuvre » de Rutebeuf, c'est-à-dire à rassembler sous sa figure tutélaire un grand nombre de poèmes copiés les uns à la suite des autres et amenés à être envisagés comme un ensemble cohérent. Or ce travail d'édition médiéval intéresse du fait qu'il diffère complètement de celui des éditeurs modernes, qu'il varie grandement d'un manuscrit à l'autre et qu'il est, comme le rappelle Olivier Collet, le produit d'« une volonté résolument atypique pour l'époque<sup>27</sup> ». De plus, la grande majorité des recueils contenant les poésies de Rutebeuf copient également des œuvres d'autres poètes, poussant ainsi le lecteur à établir entre elles des

21. Pour appuyer cette vision, Michel Zink se fonde sur la chronographie proposée par Michel Marie Dufeil, art. cit.

22. Sur la « mouvance », voir Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2000 [1972], p. 84-96.

23. Formulation d'Elspeth Kennedy, « The Scribe as Editor », dans Jean-Charles Payen et Claude Régnier (dir.), *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier, professeur à la Sorbonne, par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1970, p. 523-531.

24. Voir Rutebeuf, *Œuvres complètes* (éd. Faral-Bastin), « Introduction », p. 12.

25. *Ibid.*, p. 17.

26. Sur ce point, voir *infra*, note 40.

27. Olivier Collet, « "Sic ubi multa seges, bovis acres nosce labores" : les inscriptions d'auteur dans l'œuvre de Rutebeuf », dans Virginie Minet-Mahy, Claude Thiry et Tania Van Hemelryck (dir.), « Toutes choses sont faictes cleres par escripture. » *Fonctions et figures d'auteurs du Moyen Âge à l'époque contemporaine*, Louvain-la-Neuve, Les lettres romanes, 2004, p. 42. Le médiéviste rappelle que la production d'un Jean Bodel, par exemple, est disséminée et n'a jamais fait l'objet de pareilles mises en recueil.

parallèles intertextuels dont l'examen permettrait — au même titre que l'étude des liens intratextuels créés par les diverses mises en recueil — de comprendre pourquoi des scribes ont construit de tels édifices littéraires. Parce qu'ils jouent un rôle clé dans l'établissement de la figure auctoriale de Rutebeuf, en bâtissant notamment autour de celle-ci une fiction d'autobiographie, et parce que le corpus qu'ils constituent se désagrège dès lors qu'on les replace dans leur tradition manuscrite, les *Poèmes de l'Infortune* permettront d'esquisser un premier portrait de la mouvance et des différentes significations que cette « œuvre » dotée d'une coloration personnelle a pu revêtir selon les *codices*.

### ***Auctoritas* et auteur : l'héritage livresque de Rutebeuf**

On doit d'abord revenir sur la réception de ces poèmes et sur le phénomène essentiel que constitue leur mise à l'écrit. Devant le corpus des poèmes dits « personnels » de Rutebeuf, Denis Hüe suppose l'idée d'une transmission principalement orale<sup>28</sup>, comme en attesterait de façon emblématique le début de la *Complainte Rutebeuf* : « Quar bien avez oï le conte » (V. 3). Cette formule serait suffisante pour conclure à l'existence d'un locuteur et d'un auditoire. Cette oralité s'illustrerait également dans l'importante diversité des versions du *Mariage Rutebeuf* : au sein des quatre manuscrits qui les conservent, « les rapports de parenté sont [si] difficiles à établir<sup>29</sup> » qu'ils témoigneraient d'une vie orale du texte. Il reste que Rutebeuf lui-même se situe dans une culture marquée par l'écrit. Le *Dit d'Aristote* s'ouvre en effet sur une description assez précise de la morphologie d'un livre dont le poème prétend s'inspirer<sup>30</sup> :

Aristotles a Alixandre  
 Enseigne et si li fait entendre  
 En son livre versefié  
 Enz el premier quaier lié,  
 Comment il doit el siecle vivre  
 Et Rutebués l'a trait dou livre<sup>31</sup>.  
 (*Dit d'Aristote*, v. 1-6)

28. Voir Denis Hüe et Hélène Gallé, *op. cit.*, p. 41-46.

29. Rutebeuf, *Œuvres complètes* (éd. Faral-Bastin), p. 545.

30. Il s'agit en fait de l'*Alexandréide*, de Gautier de Châtillon. Voir Rutebeuf, *Œuvres complètes* (éd. Zink), p. 957.

31. « Aristote enseigne à Alexandre et lui fait comprendre dans le premier cahier de son livre en vers comment il doit se conduire dans ce monde. Rutebeuf a extrait du livre ce passage. » Traduit par Michel Zink dans Rutebeuf, *Œuvres complètes* (éd. Zink), p. 957.

En impliquant que l'empereur Alexandre « entend » les enseignements qu'Aristote lui lit à voix haute, le passage intègre une certaine dimension d'oralité, mais la mention de « quai er lier » témoigne d'une connaissance détaillée de la constitution d'un *codex*, de sorte que l'acte de prédication est fondé sur la consultation visuelle d'un document écrit. En ce sens qu'il y a lecture à voix haute de prédications écrites, on devrait plutôt parler d'« oralité mixte<sup>32</sup> ».

Du reste, la formule « Rutebués trait [son poème] dou livre » instaure une équivalence entre le discours *livresque* du philosophe et celui du poète, soulignant l'autorité que la culture médiévale confère à l'objet-livre. Emmanuèle Baumgartner rappelle que le terme « livre » désigne « un texte, le plus souvent en latin, reçu comme un texte autorisé, c'est-à-dire un texte dont le contenu est (jugé comme) vrai, relève de l'histoire (de ce qui est réellement arrivé) et non de la fiction (de la fable)<sup>33</sup> ». Marie-Louise Ollier précise que le mot renvoie à une réalité matérielle et qu'il est souvent le garant de l'autorité des Anciens : « Le livre impose en effet indiscutablement l'autorité de sa matérialité. Il est par essence ce qui fonde l'*auctoritas* des classiques, à la fois vérité et mode de transmission de la vérité<sup>34</sup>. » En outre, la matérialité du livre lui permet de traverser les âges avec une certaine stabilité, ce qui en fait « la vraie garantie d'une continuité historique, l'auxiliaire le plus sûr de la *translatio studii*<sup>35</sup> ». Reprenant cette célèbre topique, Chrétien de Troyes retrace par exemple, dans le prologue de *Cligès*<sup>36</sup>, le mouvement du savoir d'Orient en Occident et affirme tirer des livres sa connaissance de la « clergie » des « Grezois » et « des Romains » (*Cligès*, v. 30). De même, Marie de France explique dans les *Lais*<sup>37</sup> que les livres sont les

32. Sur cette expression, voir Paul Zumthor, *La Lettre et la Voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 18-19.

33. Emmanuèle Baumgartner, « Le livre et le roman », dans *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (xix<sup>e</sup>-xiii<sup>e</sup> siècles)*, Orléans, Paradigme, coll. « Varia », 1994, p. 37-38.

34. Marie-Louise Ollier, « L'auteur dans le texte », dans *La forme du sens. Textes narratifs des xii<sup>e</sup> et xiii<sup>e</sup> siècles : études littéraires et linguistiques*, Orléans, Paradigme, coll. « Medievallia », 2000, p. 114.

35. *Ibid.*

36. Chrétien de Troyes, *Cligès* (édition bilingue, publication, traduction, présentation et notes par Laurence Harf-Lancner), Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2006.

37. Marie de France, *Lais* (traduits, présentés et annotés par Laurence Harf-Lancner, texte édité par Karl Warnke), Paris, Librairie Générale Française/Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1990. Dans le prologue des *Lais*, la poétesse dénomme ainsi la contribution intellectuelle personnelle de ceux qui, à la lecture des livres des Anciens, savaient « gloser la letre » et « de lur sen le surplus metre » (*Prologue*, v. 14-15).

gardiens de l'autorité des « anciens » (*Lais*, v. 9<sup>38</sup>) et elle rappelle ailleurs que ses *Fables* sont le fruit d'une *translatio*, entendue dans l'*Ysopet*<sup>39</sup> comme une traduction :

Ysopet appelle on ce livre  
 Qu'il translata e fist escrire,  
 De grec en latin le turna.  
 Li reis Amez, que mult l'ama,  
 Le translata puis en engleis,  
 E jeo l'ai rimé en franceis<sup>40</sup>.  
 (*Ysopet*, Épilogue, v. 12-17)

Permettant la translation physique du savoir, les livres sont donc traditionnellement des textes latins, vrais et garants d'une autorité transgénérationnelle sur laquelle se fonde la culture médiévale.

Les manuscrits A, B et C donnent une forme matérielle à cette topique. En réunissant une grande quantité de poèmes provenant d'un seul et même auteur, ils hissent cette série de poèmes de Rutebeuf au statut de « livre » et confirment ce que suggérait Rutebeuf dans son *Dit d'Aristote*, à savoir que la parole des Anciens peut désormais être concurrencée par celle des Modernes. Les poèmes de la *Griesche*, qui sont conservés exclusivement dans ces « manuscrits d'auteur », jouent d'ailleurs abondamment sur la topique de la *translatio*. Dans ce que l'on pourrait percevoir comme un écho au prologue de *Cligès*, le poète miséreux de la *Griesche d'Été* souligne que la *griesche*, terme désignant à la fois un jeu de dés et la malchance qui l'accompagne<sup>41</sup>, « de Gresce vient » (*Griesche d'Été*, v. 25). Ainsi, la Grèce n'est plus décrite comme le lieu d'où « clergie » et « chevalerie » sont parties jadis pour migrer jusqu'en France. Une autre filiation interculturelle entre Orient et

38. « Custume fu as anciens/ceo testimonie Preciens/les livres que jadis faiseient » (*Lais*, v. 9-12).

39. Marie de France, *Les Fables* (édition critique accompagnée d'une introduction, d'une traduction, de notes et d'un glossaire par Charles Brucker), Louvain, Peeters, coll. « Ktēmata », 1991.

40. « On appelle ce livre Ésope; Ésope le traduisit et le fit rédiger; du grec il le mit en latin. Le roi Aimé, qui l'aimait beaucoup, le traduisit ensuite en anglais, et moi, je l'ai mis en vers français. » Traduit par Charles Brucker, dans Marie de France, *Les Fables*, p. 369. Lorsqu'elles modifiaient sensiblement le sens du texte, les variantes du manuscrit B ont été intégrées directement dans les passages cités et dans les traductions en français moderne. Pour le texte original, on pourra consulter directement le folio 86 verso du manuscrit B, disponible en ligne sur : gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000803p/f134.image

41. Comme le rappelle Michel Zink, « il paraît impossible de traduire le mot *griesche* », qui « désigne à la fois un jeu de dés — d'origine grecque, d'où son nom — et la malchance au jeu » (Rutebeuf, *Œuvres complètes*, [éd. Zink], p. 194).

Occident est mise en avant : celle des jeux de hasard auxquels se livrent des piliers de taverne. Rutebeuf revendique donc sa « clergie », qu'il partage avec Chrétien de Troyes et Marie de France, tout en affirmant sa différence avec les premiers auteurs vernaculaires. Poète des villes, du jeu et des tavernes, il se distingue avec force de la courtoisie de ses prédécesseurs, avec lesquels il cultive toutefois un jeu de ressemblances et de dissemblances.

À cet égard, on peut supposer que le compilateur du manuscrit *B*, un recueil factice (c'est-à-dire constitué à la suite de l'assemblage de différents manuscrits autrefois autonomes) conçu au xv<sup>e</sup> siècle<sup>42</sup>, a voulu, dans la longue durée, jouer sur cette filiation (problématique mais réelle) entre des auteurs tels que Chrétien de Troyes ou Marie de France et Rutebeuf lorsqu'il a décidé d'intercaler les folios d'un manuscrit contenant l'*Ysopet* au sein même des « œuvres complètes » de Rutebeuf, à savoir un *codex* aujourd'hui dépecé qui contenait originellement davantage de pièces du poète<sup>43</sup>. Ainsi, les cahiers contenant l'*Ysopet* se trouvent désormais aux folios 75 à 98, au milieu des fragments du manuscrit qui contenait les « œuvres complètes » de Rutebeuf, situés quant à eux aux folios 59 à 74 et aux folios 104 à 111. Loin de provoquer un effet de discontinuité au sein de cet assemblage, les folios 100-103, qui ont été ajoutés par le compilateur et sur lesquels une main du xv<sup>e</sup> siècle (celle de l'individu ayant constitué le recueil ?)<sup>44</sup> a copié la fin des *Fables* de Marie de France, suivie de l'*Évangile aux Femmes*<sup>45</sup> et de *Renart le Bestourné* de Rutebeuf, constituent une autre preuve de cette volonté de relier les deux auteurs entre eux en mettant en scène la « translation » (qui est aussi une transformation) de la « clergie », d'Orient vers l'Occident et de Marie de France à Rutebeuf. Et même si l'*Évangile aux Femmes* n'est pas attribué à Marie de France, il contient une référence à une certaine Marie de Compiègne :

L'euvangille des femmes si est et bonne et digne  
 Femme ne pense mal ne nonne, ne béguine,  
 Ne que fait le renart qui happe la geline,

42. Edmond Faral affirme qu'à cette époque, un compilateur a dépecé plusieurs manuscrits pour composer le *codex* que l'on connaît aujourd'hui. Voir Rutebeuf, *Œuvres complètes* (éd. Faral-Bastin), « Introduction », p. 13.

43. Voir *ibid.*, p. 13-17.

44. Sur ce point, voir *ibid.*

45. *The Évangile aux Femmes, an Old French Satire on Women* (éd. George C. Keidel), Genève, Slatkine Reprints, 1974 [1895-1896].

Si com le raconte Marie de Compiegne<sup>46</sup>.  
(*Évangile aux Femmes*, v. 5-8)

Du fait que le texte évoque un périple effectué « outre-mer » (*Évangile*, v. 4) par cette Marie qui y aurait conquis « cent jors de hors pardon » (*Évangile*, v. 3), certains médiévistes — et sans doute avant eux, certains médiévaux — ont pu l'identifier à Marie de France, poétesse de la cour Plantagenêt qui serait d'origine continentale<sup>47</sup>. En procédant consciemment à ce télescopage entre l'œuvre de Marie et celle de Rutebeuf, le compilateur incite le lecteur à les comparer et à lire certains de leurs poèmes avec un nouveau regard surplombant et synthétique dont on devine qu'il est celui d'un lecteur du xv<sup>e</sup> siècle.

Les considérations très « actuelles » et « autobiographiques » de la *Griesche d'Hiver* et de la *Griesche d'Été* revêtent en effet une signification neuve et plus intemporelle lorsqu'elles sont mises en rapport, comme dans le manuscrit B, avec des fables comme *La Fourmi et la Cigale*. Le narrateur de la *Griesche d'Été* dresse le portrait de sa situation au commencement de l'été :

Qu'en yver toute la seson  
Ai si ouvré  
Et en ouvrant n'ai rien recouvré  
Dont je me cuevre  
Ci a fol ouvrier et fole oevre  
Qui par ouvrer riens ne recuevre<sup>48</sup>.  
(*Griesche d'Été*, v. 8-14)

Ces quelques vers de la *Griesche* font écho à la pratique du poète qui s'échine à divertir son public pour gagner sa vie avec un métier qui n'est pas reconnu et qui génère peu de biens<sup>49</sup>. On songe bien sûr aux

46. « L'évangile des femmes est assurément bon et digne, la femme ne pense pas à mal, qu'elle soit nonne ou béguine, pas plus que ne fait le renard qui happe la geline, comme le raconte Marie de Compiègne. » Traduit par Léopold Eugène Constans, « Marie de Compiègne et l'Évangile aux femmes », *Bulletin de la Société historique de Compiègne*, vol. 3, 1876, p. 98.

47. Sur cette question, voir Marie de France, *Les Fables* (éd. Brucker), « Introduction », p. 1-3.

48. « Pendant tout l'hiver j'ai œuvré de telle façon, je me suis occupé si bien de mon ouvrage, que par cet ouvrage je n'ai pas recouvré de quoi me couvrir. » Traduit par Michel Zink dans Rutebeuf, *Œuvres complètes* (éd. Zink), p. 205.

49. Keith Busby a souligné que ce manuscrit était fortement marqué par les questions liées à la précarité du métier de jongleur, dans « *Le Songe d'Enfer* de Raoul de Houdenc dans son contexte manuscrit », dans Oliver Collet et Yasmina Foehr-Janssens (dir.), *Le*

gloses ludiques que Rutebeuf propose de son nom («Rustebuef, qui rudement oeuvre», *Vie de Sainte Elyzabel*, v. 2158) qu'il associe à son travail à la fois rude et peu gratifiant. Et dans le contexte de *B*, les paroles du poète de la *Griesche* apparaissent aussi comme le contrepoids exact des paroles que Marie de France attribue à sa cigale qui est aussi un avatar d'auteur. Alors que la fourmi demande à la cigale ce qu'elle a fait tout l'été, celle-ci lui répond qu'elle a chanté :

«Jeo chant» fet il, «e si deduis  
a autres bestes, mes ore ne truis  
qui me vueille guerreduner  
pur ceo m'estut ainsi aler<sup>50</sup>».  
(*La Cigale et la Fourmi*, v. 11-14)

Par rapport à son modèle latin, Marie de France insiste sur le fait que la cigale arrive «par aventure» chez la fourmi, ce qui prouve bien qu'elle «n'est pas présentée comme un être cherchant à tout prix à profiter des biens d'autrui<sup>51</sup>», mais plutôt soumis aux aléas de «l'aventure», comme le rappelle le texte, c'est-à-dire au destin. En outre, tandis que certains manuscrits font dire à la cigale qu'elle s'est «arester» chez la fourmi<sup>52</sup>, insistant dès lors sur le caractère volontaire de sa halte, la cigale du manuscrit *B* emploie plutôt le verbe «aller» et remplace l'indication de lieu «ici» par le marqueur «ainsi», comme pour renforcer l'idée selon laquelle sa trajectoire serait moins dictée par l'intérêt que par le hasard. La morale de la fable cultive quant à elle une certaine ambiguïté quant au mérite de la cigale, qui rappelle aux vers 11-13 que, loin d'avoir été oisive, elle a chanté pour le bon plaisir des autres bêtes sans que celles-ci ne daignent la «guerreduner» (v. 13), c'est-à-dire la récompenser pour sa prestation. En effet, alors que la fourmi tente, par ses remarques caustiques («Chante ore a mei!», v. 15<sup>53</sup>) d'inculquer à sa comparse l'inutilité du chant et les mérites de l'épargne, le narrateur formule un commentaire certes moralisateur sur la nécessité de bien travailler et de ne céder ni à l'oisiveté ni au

*recueil au Moyen Âge. Le Moyen Âge central*, Turnhouts, Brepols, coll. «Texte, codex & contexte», n° 8, 2010, p. 47-61.

50. «"Je chante", dit-il, "et divertis les autres animaux, mais je ne trouve personne qui veuille m'en récompenser; c'est pourquoi il a fallu aller ainsi".» Traduit par Charles Brucker, dans Marie de France, *Les Fables*, p. 183.

51. *Ibid.*

52. «Pur ceo m'estut ici arester» (*La Cigale et la Fourmi*, v. 14); «c'est pourquoi il a fallu m'arrêter ici». Traduit par Charles Brucker, *ibid.*

53. «Chante donc pour moi!» Traduit par Charles Brucker, *ibid.*

« nonchaleir » (l'insouciance), mais qui ne disqualifie pas entièrement le « travail » de la cigale :

Pur ceo defent que nuls ne vive  
 En nunchaleir n[e]'en oidive.  
**Sulunc** ceo que chescuns deit faire  
 Se deit pener de bien atraire<sup>54</sup> (*La Cigale et la Fourmi*, v. 23-26)

Il est à noter que, dans *B*, cette morale est amputée des deux vers finaux plutôt rudes à l'encontre de ceux qui, comme l'insecte musicien, compteraient sur autrui pour survivre<sup>55</sup>. Dans le contexte du manuscrit, le vers 25 de la fable (« **Sulunc** ceo que chescuns deit faire ») se laisse même lire comme un ultime écho à Rutebeuf, et plus particulièrement au vers 14 de la *Vie de Sainte Elysabel*, où l'auteur explique qu'il ne pratique le rude métier de poète que parce qu'il ne sait rien faire d'autre (« Car autre labour ne sai faire »). Il en résulte une vision plus nuancée de l'activité poétique, dépeinte comme labeur et comme pratique à la fois dévalorisante et dévalorisée. Dès lors, *B* dessinerait, à travers les âges et les œuvres, un même portrait de l'auteur-poète condamné à être méprisé et miséreux malgré ses efforts et le portrait d'une poésie de la précarité, d'un discours qui s'ouvre à l'instabilité.

### Rutebeuf, poète de la Fortune

La précarité financière du poète ou du joueur de dés participerait plus généralement d'une nouvelle vision du monde, bien plus mobile, bien plus changeante, que Rutebeuf reprend dans *De l'Estat du Monde* :

Por ce que li mondes se change  
 Plus souvent que denier a Change  
 Rimer Vueil du monde divers.  
 Toz fu estez, or est yvers<sup>56</sup>.  
 (*De l'Estat*, v. 1-4)

54. « Par là, on interdit à qui que ce soit de vivre dans l'insouciance ou dans l'oisiveté. Chacun, selon son devoir, doit s'efforcer d'acquérir des biens. » Traduit par Charles Brucker, *ibid.*

55. « Plus est cheri s'il ad quei prendre / que si a autrui se deit entendre » (*La Cigale et la Fourmi*, v. 27-28) ; « il est plus estimé s'il sait où prendre, que s'il doit se reposer sur les autres ». Traduit par Charles Brucker, *ibid.*, p. 185.

56. « Parce que le monde change plus souvent qu'un denier au change, je veux rimer sur ce monde changeant. L'été est passé, maintenant c'est l'hiver. » Traduit par Michel Zink dans Rutebeuf, *Œuvres complètes* (éd. Zink), p. 83.

La vision d'ensemble proposée au seuil de ce passage en revue pessimiste d'un monde « divers », donc changeant et mauvais, est relayée dans des poèmes plus « personnels » par une décomposition ludique du *Pater Noster*; le poète explique par exemple dans la *Povreté Rutebeuf* que sa misère et les transactions financières risquent à terme de prendre plus d'importance que la Foi :

Bien sai *pater*, ne sai qu'est *notre*,  
 Que li chiers tenz m'a tot ostei,  
 Qu'il m'a si vuidié mon hostei  
 Que li *credo* m'est deveeiz<sup>57</sup>.  
 (*Pauvreté*, v. 44-47)

Les vers suggèrent un déficit de créances qui pourrait fort bien se changer en déficit de croyance à cause des méfaits du « chiers ten », soit l'ordre universel ramené ici à un ordre financier (« chiers »). Cette vision se retrouve aussi dans la *Griesche d'Été*, où Rutebeuf évoque l'impossibilité de changer toute sa petite monnaie en une devise plus intéressante parce que dotée d'une plus grande valeur, le « bourgeois » :

Quar duit tornois,  
 Troi paresis cinq vienois  
 Ne puevent pas fere un bourgeois<sup>58</sup>.  
 (*Griesche d'Été*, v. 66-68)

En jouant sur la polysémie du mot « bourgeois », qui peut aussi bien renvoyer à un type de monnaie qu'à la personne même du bourgeois, le texte cultive une vision mercantiliste de l'individu, exploitée dans un autre poème, *Brichemer*, où Rutebeuf évoque un « ami » qui s'avère en fait être un compagnon de jeu qui lui doit de l'argent et qui ne s'est jamais acquitté de son dû. Le tissu social constitué par les amitiés, et par extension l'ordre même du monde, est donc soumis à la spéculation monétaire qui se change en une spéculation verbale pratiquée par le poète. Le scribe de A, qui a copié sa série de pièces de Rutebeuf directement à la suite du dit *Des Marcheanz* (des Marchands), de Phelippot (fol. 282v<sup>o</sup>-283v<sup>o</sup>), pourrait avoir voulu encourager cette mise en perspective financière de la figure auctoriale et du monde dans lequel celle-ci évolue.

57. « Je connais mon *Pater*, mais pas ce qu'est *noster*, car la vie chère m'a tout ôté : elle a si bien vidé ma maison que le *credo* m'est refusé. » Traduit par Michel Zink dans *ibid.*, p. 973.

58. « Car deux tournois, trois parisis, cinq viennois ne peuvent pas faire un bourgeois. » Traduit par Michel Zink, dans *ibid.*, p. 209.

Or dans ce même mouvement d'échange, cette *Grieche* en appelle une autre. La circularité des *Griesches d'Hiver* et d'*Été* — si prégnante que le scribe du manuscrit *A* a pu les confondre dans ses *incipit*<sup>59</sup> — fait directement écho à l'image circulaire de la Fortune, parfois présente de façon explicite dans les manuscrits de Rutebeuf. Héritage de la pensée stoïcienne telle qu'elle subsiste sous la plume de Boèce<sup>60</sup>, la Fortune connaît un regain d'intérêt dès la fin du *xii<sup>e</sup>* siècle, notamment dans l'iconographie où elle est présentée comme disposant du pouvoir de faire virevolter les destinées par le truchement de sa roue. Selon les analyses de Jean Wirth, ce regain d'intérêt coïnciderait avec un besoin grandissant de développer une vision plus contingente du monde politique — et littéraire<sup>61</sup>. Le manuscrit *B* accorde justement une place de choix à l'image de la roue de Fortune sous la forme d'une illustration qui occupe la totalité du folio 58v<sup>62</sup>, en accord avec les prescriptions contenues à la fin du *Renart le nouvel*<sup>63</sup> qui la précède (fol. 11<sup>o</sup>-58r<sup>o</sup>) :

De Renart ne vous dirai plus  
 Veoir poés apertement  
 Conment siet en haut mandement  
 En son le roe de Fortune  
 Par coi somes en amertume.  
 Li figure est fins de no livre  
 Veoir poés a delivre<sup>64</sup>.  
 (*Renart le nouvel*, v. 7744-7750)

59. Rutebeuf, *Œuvres complètes* (éd. Faral-Bastin), p. 521 et 526.

60. Sur la Fortune au Moyen Âge, voir Howard Rollin Patch, *The Goddess Fortuna in Medieval Literature*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1927 ; Giovanna Angeli, *Le strade della Fortuna: da Marie de France a François Villon*, Pisa, Pacini Editore, 2003 ; Yasmina Foehr-Janssens et Emmanuelle Métry (dir.), *La Fortune. Thèmes, représentations, discours*, Genève, Droz, coll. « Recherches et rencontres », 2003 et Catherine Atwood (dir.), *Fortune la contrefaite, l'envers de l'écriture médiévale*, Paris, Honoré Champion, coll. « Études christiniennes », 2007.

61. Jean Wirth, « L'iconographie médiévale de la roue de Fortune », dans Yasmina Foehr-Janssens et Emmanuelle Métry (dir.), *La Fortune. Thèmes, représentations, discours*, p. III.

62. Cette image de la roue de Fortune orne la page couverture du présent numéro. Source : gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000803p/f126.image

63. Jacquemart Giélée, *Renart le nouvel* (publié d'après le manuscrit de La Vallière BN, fr. 25566 par Henri Roussel), Paris, A. et J. Picard, 1961.

64. « Je ne vous en dirai pas plus sur Renart. Vous pouvez clairement voir qu'il siège en haut lieu, au sommet de la Roue de Fortune, ce qui nous plonge dans la tristesse. Le dessin [de la Roue] se trouve à la fin de notre livre, vous pouvez le consulter librement » (traduction originale). Sur cette illustration, voir *Renart-le-Nouvel, roman satirique composé au *xiii<sup>e</sup>* siècle par Jacquemart Giélée de Lille, précédé d'une introduction historique et illustré d'un fac-similé d'après le manuscrit La Vallière de la Bibliothèque nationale par Jules Houdoy*,

Le manuscrit *A* et le manuscrit 9411-26 de la Bibliothèque royale de Belgique (*R*), daté de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>65</sup>, renferment quant à eux un poème anonyme sur la roue de Fortune<sup>66</sup>, qui semble faire écho à des pièces telles les *Vers de la mort* d'Hélinand de Froimont et les *Congés* de Jean Bodel (contenues dans *A* et *R*) ou encore le *Miserere* et le *Carité* du Reclus de Moliens (contenues dans *R*). Ces pièces dressent en effet le portrait de poètes sujets qui, par leur statut de lépreux ou de reclus<sup>67</sup>, se situent en marge d'une société « changiée » qu'ils observent et critiquent tout en admettant par ailleurs le lien qui les unit à elle. Dans les manuscrits *A*, *B* et *R*, les poèmes de Rutebeuf seraient donc amenés à être lus comme des *Poèmes de la Fortune*, à une époque où, précise Catherine Atwood, la distinction entre fortune et infortune n'est pas encore établie :

Le terme « infortune », qui fait son apparition au XIV<sup>e</sup> siècle, est assez peu commun dans [les] textes et n'est que rarement allégorisé, le caractère essentiellement négatif de Fortune étant si présent à l'esprit des hommes de l'époque que le nom de la déesse redoutée suffit à évoquer la mauvaise fortune ainsi que la bonne<sup>68</sup>.

Paris, Aubry, 1874, p. 206-209 et Jean Wirth, art. cit., p. 116. Alors qu'il évoque la tradition iconographique des manuscrits de *Renart le Nouvel*, Jean Wirth rappelle que cette représentation de la Roue de Fortune apparaît systématiquement et avec très peu de variance à la fin du roman de Jacquemart Gielée. Cependant, il omet complètement de parler de l'illustration contenue dans le manuscrit Paris, BNF. fr. 1593. Jules Houdoy, en revanche, en fait mention succinctement.

65. Pour une description détaillée du recueil, voir *Dits et contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean, d'après les manuscrits de Bruxelles, Turin, Rome, Paris et Vienne et accompagnés de variantes et de notes explicatives par Auguste Scheler*, 3 t., Bruxelles, Devaux, 1866, t. I, p. xiii-xxvi et Camille Gaspar et Frédéric Lyna, *Les principaux manuscrits à peinture de la Bibliothèque royale de Belgique*, Paris, 1993, t. II, p. 202.

66. Le poème a été édité par Achille Jubinal sous le titre de *La Roe de Fortune*, dans *Jongleurs et trouvères, choix de pièces des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, d'après les ms. de la bibliothèque du roi*, Paris, J. A. Merklein, 1835, p. 177-181. On notera toutefois qu'Achille Jubinal ne semble pas avoir retenu la version du poème contenue dans le manuscrit *R* pour son édition. De fait, aucun spécialiste n'a fait le rapprochement entre les deux versions : Charles Potvin, qui attribue par ailleurs le poème à Hélinand de Froimont, va même jusqu'à dire que le texte contenu dans *R* est un *unicum* : « L'auteur ne se nomme pas et cette poésie ne nous semble mentionnée nulle part. Mais si on la compare au *Dit de la mort* [...], on incline à l'attribuer aussi à Hélinand. » (« Baudouin de Condé. Un manuscrit de la bibliothèque de Bourgogne », *Le Bibliophile belge*, t. XIX, 1863, p. 257). En outre, le manuscrit *A* contient deux pièces dont le titre fait référence à la Fortune : *De Pierre de Broce qui dispute a fortune par devant Reson* (fol. 138r<sup>o</sup>-139r<sup>o</sup>) et le *Dit de Fortune*, de Monniot (fol. 247v<sup>o</sup>-248v<sup>o</sup>), ainsi qu'une pièce dont le premier vers évoque la roue de Fortune : *Les regrés au roi Loeys* (fol. 340v<sup>o</sup>-341v<sup>o</sup>).

67. Paulette L'Hermite-Leclercq, « Les reclus du Moyen Âge et l'information », dans Christoph Cormeau (dir.), *L'actualité et sa représentation au Moyen Âge*, Bonn, Bouvier, coll. « Studium Universale », 1995, p. 200-220.

68. Catherine Atwood, *op. cit.*, p. 83-84.

Sous l'éclairage de la philosophie stoïque (ou «néo-stoïque») dont découle l'image de Fortune, l'œuvre de Rutebeuf se comprendrait comme la représentation de l'itinéraire<sup>69</sup> d'un individu dont la morale et la Foi sont amenées à se construire par-delà les revirements politiques (telle la décision de saint Louis, dévastatrice pour les poètes de métier, de «manger à portes fermées» décrite dans *Renart le bestourné*<sup>70</sup>) et les coups d'un destin dirigé par la main de Dieu.

### L'auteur comme miroir textuel du lecteur

Mais la représentation de cet itinéraire individuel alimente une réflexion plus vaste — d'ordre moral, justement — destinée à servir aux destinataires du poème. Il n'est certes pas anodin que Rutebeuf se compare à Job dans la *Complainte Rutebeuf*:

Diex m'a fet compaignon a Job,  
 Qu'il m'a tolu a un seul cop  
 Quanques j'avoie<sup>71</sup>.  
 (*Complainte Rutebeuf*, v. 20-22)

Si le poète médite sur sa propre condition, il invoque toutefois l'illustre récit biblique d'abnégation afin de se mettre dans la position du croyant qui cherche dans le Livre des exemples qui lui permettront de mieux appréhender les épreuves que Dieu a semées sur son chemin. Ce faisant, il suggère, tout comme dans le *Lai d'Aristote*, l'autorité de sa propre parole et de sa propre expérience qui, une fois hissées au rang de livre, revêtent une valeur exemplaire et didactique semblable à la vie de Job. Par l'entremise du paratexte<sup>72</sup>, les scribes peuvent d'ailleurs insister sur cette exemplarité.

69. Waggh Azzam parle plutôt de «parcours», dans «Un recueil dans le recueil: Rutebeuf dans le manuscrit Bnf f. fr. 837», dans Milena Mikhaïlova (dir.), *Mouvances et jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, Orléans, Paradigme, coll. «Medievalia», 2005, p. 200.

70. C'est-à-dire de ne plus recevoir de poètes ou d'artistes durant les repas (et ce, même aux jours de fête), probablement par souci d'économie. Sur ce point, voir Rutebeuf, *Œuvres complètes* (éd. Faral-Bastin), p. 532-533.

71. «Dieu a fait de moi un autre Job: il m'a pris d'un coup tout ce que j'avais.» Traduit par Michel Zink dans Rutebeuf, *Œuvres complètes* (éd. Zink), p. 319.

72. Sur ce terme, voir Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Poétique», 1987, p. 8.

Le manuscrit Paris, BNF, fr. 12483 (G), parfois nommé *Rosarius*<sup>73</sup>, est probablement l'un des exemples les plus spectaculaires des lectures didactiques que les médiévaux pouvaient effectuer de la poésie de Rutebeuf. Il s'agit d'un manuscrit à prétention encyclopédique rédigé au *xiv*<sup>e</sup> siècle par un dominicain, qui s'organise selon une structure récurrente en trois temps : il décline les propriétés des choses, les met en rapport avec la Vierge, puis les illustre d'un *exemplum*. Si le but du manuscrit est d'édifier, il n'en offre pas moins une vision du monde dans toute sa diversité : dans une démarche qui n'est pas sans rappeler celle de Rutebeuf, le moine-copiste dominicain du recueil s'aventure aussi bien dans les sphères célestes (avec la Vierge) que dans des zones bien plus infernales de la société, avec des miracles tels que *De l'escolier qui aloit au bordel, retrait par les merites Nostre Dame*. Or l'auteur du *Rosarius* intègre le *Mariage Rutebeuf* à son portrait encyclopédique et plurivoque du « siècle ». La rubrique précédant la description d'une plante identifie clairement l'œuvre de Rutebeuf : *De la fame qui par les merites nostre dame mit hors de soy trois pierres, et puis enfanta. Item. Un dite du mariage de Ruthebuf* (fol. 184<sup>v</sup>). Juste après avoir relaté le miracle, le copiste identifie une nouvelle fois l'auteur du dit qu'il est sur le point d'énoncer et insiste sur sa valeur principalement édifiante. En effet, le texte de Rutebeuf est présenté comme un « essample » servant de mise en garde contre les malheurs qu'entraîne le mariage :

Se tu vieus qu'essample te doigne,  
 Ruthebuf trop bien le tesmoigne,  
 Qui une fois se maria,  
 Ne sai dist Ave Maria  
 Ne patenostre ne priere,  
 Après vousist miex estre en bierre.

73. Pour plus de renseignements sur ce manuscrit et son contenu, outre la notice qu'en a faite Arthur Långfors en 1916, on pourra consulter A "plantaire" in *Honor of the Blessed Virgin Mary Taken from a French Manuscript of the *xiv*<sup>th</sup> Century* (éd. Sœur Mary Alberta Savoie), Washington, D. C., The Catholic University of America, 1933 ; *Miracles de Notre-Dame, tirés du Rosarius (Paris, B. N. f. fr. 12483)* (éd. Pierre Kunstmann), Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Publications médiévales de l'Université d'Ottawa », 1991 ; Angela Marie Mattiacci, *Le Bestiaire marial tiré du Rosarius (Paris, B. N. f. fr. 12483)*, thèse de l'Université d'Ottawa, 1996 et Anders Zetterberg, *Les propriétés des choses selon le Rosarius (B. N. f. fr. 12483), édition revue et complétée par Sven Sandqvist*, Lund, Lund University Press, coll. « Études romanes de Lund », 1994. On se référera aussi à l'étude de Marie-Laure Savoye, « Semis, transplantation et greffe : les techniques de la compilation dans le *Rosarius* », dans Oliver Collet et Yasmina Foehr-Janssens (dir.), *Le recueil au Moyen Âge. Le Moyen Âge central*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex & contexte », n° 8, 2010, p. 199-221.

Il de soy mesmes ainsi dist  
 En un dité que il en fist<sup>74</sup>.

Préfigurant en quelque sorte le travail des éditeurs modernes comme Edmond Faral et Harry Lucas, le copiste dominicain insiste sur la véracité et le caractère autobiographique des infortunes contenues dans le *Mariage Rutebeuf*. Toutefois, il ne le fait pas pour exalter ou valoriser l'individualité d'un poète marginal et malheureux. Bien au contraire, le parcours individuel et subjectif de Rutebeuf est érigé en véritable contre-exemple pour le lecteur du recueil, interpellé à la deuxième personne (« Se tu vieus qu'essample te doigne / Ruthebuf trop bien le tesmoigne »). En outre, la singularité de l'expérience du poète semble relativisée par le copiste qui inscrit, comme ailleurs dans le manuscrit et en marge du premier vers du *Mariage Rutebeuf* (fol. 187r<sup>o</sup>), la note *Quidam*. Pierre Kunstmann rappelle, à la suite d'Arthur Långfors, que cette note marginale s'intègre à un vaste système d'identification et d'attribution des textes contenus dans le *codex* :

Långfors a été le premier à déchiffrer le système utilisé par le compilateur pour indiquer qu'une partie a été empruntée à une autre source : dans la marge est indiqué *Quid'* ou *Quidem*, c'est-à-dire *Quidam*. Quand le compilateur revient à sa propre création, il indique *Ras'* dans la marge. Il s'agit donc d'un Rosaire fait en l'honneur de Notre-Dame. Cette abréviation serait restée obscure si on ne l'avait pas trouvée sous sa forme presque complète au folio 19 verso : *Rosari'*. Le soin qu'apporte l'auteur à révéler ainsi ses sources est tout à fait original pour l'époque<sup>75</sup>.

Or s'il est vrai que, comme l'atteste la référence à Rutebeuf placée au début du *Mariage Rutebeuf*, le compilateur révèle parfois ses sources de façon détaillée, il lui arrive également d'être moins précis dans sa démarche. Ainsi, il copie deux autres poèmes de Rutebeuf, les *Neuf Joies Notre Dame* et la *Vie du Monde*, et les accompagne de la note *Quidam*, sans toutefois préciser leur paternité<sup>76</sup>. Pourrait-on, dès lors, interpréter l'emploi du mot « quidam », qui marie les notions d'individualité et

74. « Si tu veux que je te donne un exemple, Rutebeuf en est le parfait témoin, lui qui, une fois, s'est marié. Je ne sais pas s'il a prononcé l'*Ave Maria*, le Notre Père ou quelque autre prière. Après, il aurait préféré être mort. C'est ce qu'il dit de lui-même dans un poème qu'il a fait à ce sujet » (traduction originale). Cité dans Rutebeuf, *Œuvres complètes* (éd. Faral-Bastin), « Introduction », p. 25.

75. Pierre Kunstmann, dans *Miracles de Notre-Dame*, p. 9.

76. Voir Rutebeuf, *Œuvres complètes* (éd. Faral-Bastin), « Introduction », p. 23-24.

d'anonymat<sup>77</sup>, comme une manière subtile de mettre en lumière le caractère à la fois singulier et générique (exemplaire) des textes de Rutebeuf ou des autres auteurs des œuvres contenues dans le *Rosarius*? Enfin, peut-être le terme *quidam* renvoie-t-il à ce qu'Alain de Libera nomme la « philosophie du *quidam* », aux « "*quidam dicunt*" » ("certains disent que") qui « rythmaient la prose théorique du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>78</sup> » et qui, au XIV<sup>e</sup> siècle, prennent une nouvelle ampleur alors même que, sous la plume de Guillaume d'Occam par exemple, « le problème de la *connaissance intuitive du singulier*<sup>79</sup> » arrive au premier plan de la philosophie occidentale.

D'autant plus que ce terme de *quidam* ainsi que les notions de singularité et d'universalité s'inscrivent dans la célèbre Querelle, déjà pluriséculaire à l'époque de la constitution du manuscrit, opposant les philosophes sur la question de l'existence des universaux<sup>80</sup>. Au XIII<sup>e</sup> siècle déjà, à la suite du développement des universités et de la mise en circulation des traductions du corpus aristotélicien venues du monde arabe, les débats visant à déterminer s'il existe quelque chose « en dehors du particulier<sup>81</sup> » (c'est-à-dire si les universaux tels qu'« homme », « soleil » ou « âme » sont des mots, ou des choses) prennent une nouvelle ampleur. Les nombreuses références à l'université dans le corpus des œuvres attribuées à Rutebeuf laissent suggérer que celui-ci était loin d'ignorer l'existence de cette querelle. Et tout indique que son lectorat n'était pas indifférent à la question non plus, si l'on en croit l'importance que le *Rosarius*, mais aussi les manuscrits « cycliques<sup>82</sup> » (A, B et C) accordent au nom de Rutebeuf, par exemple. Le nom, puis surtout le surnom (par lequel, dit la mère dans le *Conte du Graal*<sup>83</sup> au v. 526, « conoist

77. Pour Félix Gaffiot, *quidam* renvoie en effet à « quelqu'un ou quelque chose de précis, de bien déterminé, mais qu'on ne désigne pas plus clairement » (Félix Gaffiot [dir.], *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934, art. « *quidam* »), tandis que Du Cange atteste simplement l'emploi du terme dans le sens de « Unus » (Carolo Du Fresne domino Du Cange [dir.], *Glossarium mediæ et infimæ latiniatis*, 1883, t. VI, art. « *quidam* »).

78. Alain de Libera, *La querelle des universaux : de Platon à la fin du Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Des travaux », 1996, p. 306.

79. *Ibid.*

80. Sur ce sujet, consulter *ibid.*

81. *Ibid.*, p. 138. Il s'agit là de la principale thèse des « reales » contre laquelle Abélard et les « nominales » du XII<sup>e</sup> siècle s'opposent.

82. C'est-à-dire les manuscrits ayant la prétention de présenter les « œuvres complètes » de Rutebeuf.

83. Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal, édition du manuscrit 354 de Berne* (traduction critique, présentation et notes de Charles Méla), Paris, Librairie Générale Française/Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1990.

en l'ome») s'imposent dans la seconde moitié du Moyen Âge comme l'outil permettant d'assigner à chacun une identité — un terme qui revêt d'ailleurs une signification nouvelle au XIII<sup>e</sup> siècle, puisqu'il désigne de moins en moins ce qui est commun aux individus (l'universel) et de plus en plus ce qui les distingue les uns des autres (le particulier)<sup>84</sup>. On le sait, Rutebeuf établit son identité littéraire avec force en signant à vingt-deux reprises ses différents poèmes<sup>85</sup>. Mais on sait également que les copistes pouvaient choisir, comme l'a fait le scribe du *Rosarius* pour certaines pièces de Rutebeuf, de ne pas recopier ces signatures s'ils le souhaitaient. Il est donc remarquable que les copistes de A, B et C s'efforcent d'accentuer l'effet d'identification entre les textes et leur auteur par le biais de stratégies péri-textuelles telles que la mise en série ou la rubrication. Pour un poème comme *le Mariage Rutebeuf*, où l'auteur se signale aux vers 44-45, les rubricateurs de A, B et C peuvent choisir de redoubler (voire de retripler) la signature en l'intégrant dans leurs *incipit* et leur *implicit* (A : *Le mariage Rustebueuf, Explicit le mariage Rustebueuf*; B : *Le mariage Rutebeuf, Explicit le mariage Rutebeuf*; C : *Ci encomence li mariages Rutebueuf*<sup>86</sup>).

Plus zélé encore, le copiste de A encadre l'ensemble de la série de poèmes de Rutebeuf du recueil par un *incipit* et un *explicit* qui ne laissent que peu de doute quant à l'identité de l'auteur : *Ci commencent li dit Rustebueuf; Epliciunt tuit li dit Rustebuef*<sup>87</sup>. Or cette stratégie éditoriale qui impose avec force l'identité littéraire de Rutebeuf intéresse d'autant plus qu'elle s'inscrit au sein d'un principe organisationnel plus vaste contribuant à mettre en perspective, par la création d'un « recueil dans le recueil<sup>88</sup> », l'acte même de construction d'une figure auctoriale. Manuscrit organique<sup>89</sup> qui offre, selon Yasmina Foehr-Janssens, « les

84. Sur la question du nom, du surnom et de l'identité, on se référera à la récente étude de Jean-Pierre Gutton, *Établir l'identité. L'identification des français du Moyen Âge à nos jours*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010.

85. Pour un tableau récapitulatif de ces signatures, voir Olivier Collet, « *"Sic ubi multa seges, bovis acres nosce labores"* : les inscriptions d'auteur dans l'œuvre de Rutebeuf », p. 35.

86. Rutebeuf, *Œuvres complètes* (éd. Faral-Bastin), p. 545 et 551.

87. Voir *ibid.*, « Introduction », p. 12.

88. Selon le titre de l'article de Waggh Azzam, « Un recueil dans le recueil : Rutebeuf dans le manuscrit Bnf f. fr. 837 ».

89. D'après Edmond Faral, « de bout en bout, l'écriture [du manuscrit] est homogène ; la justification (deux colonnes, chacune 50 vers) est la même ; le même aussi le système d'ornementation (petites capitales alternativement rouges et vertes). D'autre part, les pièces se font suite sans autre intervalle qu'une ligne de blanc réservée pour les titres. Ce sont autant de preuves, entre autres, que le volume a été composé dès l'origine, tel qu'il

caractéristiques d'un objet matériel unique<sup>90</sup> » bénéficiant d'une certaine cohérence, *A* ferait cohabiter des textes tels que le *Pet au Vilain* et les *Vers de la Mort* afin de mettre en scène « les paradoxes d'une dialectique du sublime et du trivial<sup>91</sup> ». Oliver Collet abonde dans le même sens en affirmant que la présence dans *A* de pièces qui, telles que le *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle, réunissent une multitude d'influences littéraires pour construire un objet esthétique à la fois neuf et divers, en contraste avec la tradition littéraire courtoise, indique que le manuscrit « offre bien la particularité d'unir les représentants les plus variés [d'une] poétique des artifices du langage, de la discontinuité et de la déconstruction<sup>92</sup> ». Ainsi, cet ensemble a pu être comparé tantôt à un « laboratoire poétique<sup>93</sup> », tantôt à « une sorte de rosaire paradoxal<sup>94</sup> », à cause de la prégnance de la réflexion métatextuelle qui assure sa cohérence et de la disparité générique, thématique et registrale des textes qu'il rassemble. Dans ce contexte, l'îlot unifié autour de Rutebeuf posséderait une fonction potentiellement programmatique qui, selon Waggih Azzam, sert de mise en abîme du manuscrit *A* dans son ensemble. Pour appuyer son raisonnement, il rappelle par exemple la parenté générique qui existe entre certaines poésies de Rutebeuf conservées dans le *codex* et d'autres pièces qui y sont conservées (œuvres didactiques ou satiriques, poèmes religieux ou édifiants, poèmes dits « personnels », etc.<sup>95</sup>).

Sur la question plus spécifique de l'auteur, Waggih Azzam souligne également que le manuscrit contient, outre les « œuvres complètes de Rutebeuf », un grand nombre de pièces produites par d'autres « grands noms » de la littérature médiévale, dont sept pièces de Jean Bodel et quatre de Huon le Roi de Cambrai<sup>96</sup>. Toutefois, à la différence des pièces de Rutebeuf, celles du trouvère arrageois et des autres poètes

se présente aujourd'hui » (Rutebeuf, *Œuvres complètes* [éd. Faral-Bastin], « Introduction », *op. cit.*, p. 11).

90. Yasmina Foehr-Janssens, « "Le seigneur et le prince de tous les contes". Le *Dit du Barisiel* et sa position initiale dans le manuscrit BnF f. fr. 837 », dans Milena Mikhaïlova (dir.), *Mouvances et jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, p. 157.

91. *Ibid.*, p. 171.

92. Olivier Collet, « "Encore pert il bien au tés quels li pos fu" (*Le Jeu d'Adam*, v. 11) : le manuscrit BnF f. fr. 837 et le laboratoire poétique du XIII<sup>e</sup> siècle », dans Milena Mikhaïlova (dir.), *Mouvances et jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, p. 189.

93. *Ibid.*

94. Sylvie Lefèvre, « Le recueil et l'œuvre unique. Mobilité et figement », dans Milena Mikhaïlova (dir.), *Mouvances et jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, p. 208.

95. Pour une liste détaillée, voir Waggih Azzam, *art. cit.*, p. 198-199.

96. *Ibid.*, p. 195.

ne font pas l'objet d'un traitement particulier. Elles sont plutôt disséminées dans le recueil et dénuées de toute présentation péritextuelle qui les distinguerait des autres poèmes, de sorte qu'il s'en dégage une impression d'anonymat qui tranche avec la section Rutebeuf. Le recueil comporte d'ailleurs une « variété considérable de poèmes anonymes<sup>97</sup> », comme le rappelle Olivier Collet, à commencer par la grande majorité des fabliaux, qui tendent à confirmer cette volonté d'effacement des autres figures auctoriales. Le reste du recueil serait donc le reflet inverse de la section Rutebeuf, en ce sens que la question de l'auteur s'y poserait en des termes bien plus discrets. Au regard de l'esthétique de la diversité pensée sur le modèle du « texte-contre-texte<sup>98</sup> » qui gouverne l'ensemble du manuscrit, la section Rutebeuf et le reste du volume offriraient les deux côtés d'un miroir, « mais un miroir de type ancien, le miroir de saint Paul » qui, comme l'écrit Francis Dubost, « ne permet qu'une vision approximative<sup>99</sup> » dont l'imperfection ne laisse jamais oublier son caractère d'artifice et suscite en permanence l'interrogation. D'une part, le copiste érigerait de façon obsessionnelle la figure d'un auteur dont l'identité ne saurait être ignorée par un lecteur invité à s'envisager et à construire sa propre vie grâce à cette somme d'exemples fédérée sous le nom et la personne de « Rutebeuf ». D'autre part, il donnerait au destinataire du volume les outils nécessaires pour que celui-ci prenne conscience du caractère factice et construit de cette figure auctoriale, véritable *artefact* littéraire. À la fois constitué d'une figure construite et du mode d'emploi de cette construction, le recueil offrirait à son lecteur une sorte d'« initiation à la subjectivité littéraire », une éducation complète.

Car dans les *codices* à l'étude, le lecteur occupe une place aussi centrale que l'auteur. Il est invité à entamer avec le livre qu'il consulte une série de conversations édifiantes, comme en témoignerait l'appellation générique d'ensemble dont le copiste de *A* use pour parler de l'œuvre de Rutebeuf : *li dit*. Forme littéraire aux contours incertains<sup>100</sup>, le *dit*

97. Olivier Collet, « "Encore pert il bien au tés quels li pos fu" (*Le Jeu d'Adam*, v. 11) : le manuscrit BnF f, fr, 837 et le laboratoire poétique du XIII<sup>e</sup> siècle », p. 178.

98. Sylvie Lefèvre, « Le recueil et l'œuvre unique. Mobilité et figement », dans Milena Mikhaïlova (dir.), *Mouvances et jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, p. 208.

99. Francis Dubost, *Le Conte du Graal ou l'art de faire signe*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », 1998, p. 18.

100. Et ce malgré l'étude de longue haleine menée au sujet du dit par Monique Léonard, *Le dit et sa technique littéraire des origines à 1340*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1996.

serait, selon Jacqueline Cerquiglini, la *mimesis* d'une « parole organisée, démonstrative, reprise de l'écriture<sup>101</sup> », conçue comme un « enseignement [qui] est le fait d'un *je*, le *je* du poète, le clerc<sup>102</sup> ». En outre, le *dit* se caractériserait par sa discontinuité et son ancrage dans le présent et s'opposerait ainsi au roman : « Le roman comme genre est du côté de la *conjointure* et d'une narration au passé, le *dit* du côté de la disjonction et d'une énonciation au présent. *Conter* s'oppose alors à *deviser*, *diviser*<sup>103</sup>. » En choisissant de qualifier de « dits » l'ensemble des poèmes de Rutebeuf, A leur conférerait une valeur essentiellement édifiante. Mais l'emploi du terme « dit » incite également à un certain type de consommation hachée et syncopale des poèmes mis en série<sup>104</sup> — distinct de la longue et envoûtante rêverie à laquelle incite le roman (le *Roman de la Rose*, par exemple, est un rêve), genre plus autotélique. Si l'on a pu gloser sur la variante de A qui clôt sa collection de poèmes de Rutebeuf avec la *Repentance Rutebeuf*, qu'il rebaptise *Mort Rutebeuf* et qui inscrit « l'œuvre du poète dans une fiction biographique<sup>105</sup> », force est de constater que cette « fiction » ne se laisse pas appréhender comme un flot continu. Dans une même optique, l'ensemble des manuscrits « cycliques » dispose d'un programme iconographique et péri-textuel (grandes letrines au début de chaque poème, *explicit* et *incipit*<sup>106</sup>) dont l'objectif est de diffracter autant que possible l'expérience de lecture, de la ponctuer fréquemment. Interrompu par ces annonces visuelles, le lecteur est invité à se laisser dicter (*diter*) des réflexions qui se définissent autant par leur contenu didactique et moral que par les pauses nécessaires à leur intellection, voire à leur mise en pratique. À la vision de Michel Zink, qui privilégie la cohérence de la composition de l'« œuvre » et sa continuité avec la biographie de Rutebeuf, on pourrait donc ajouter celle, plus discontinue et fragmentaire, de la réception d'un corpus où le « souci de découvrir la

101. Jacqueline Cerquiglini, « Le dit », dans Daniel Poirion (dir.), *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters VIII/1, La littérature française des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, Heidelberg, Karl Winter, 1988, p. 93.

102. *Ibid.*

103. *Ibid.*, p. 87.

104. Le terme de « syncope » est utilisé par Jacqueline Cerquiglini. Voir *ibid.*

105. Waggih Azzam, art. cit., p. 201.

106. Pour une description des différents éléments péri-textuels, voir Rutebeuf, *Œuvres complètes* (éd. Faral-Bastin), « Introduction », p. 11-12 (manuscrit A), p. 14 (manuscrit B) et p. 17 (manuscrit C).

volonté de Dieu et les voies du salut» de l'auteur ne serait là que pour mieux garder éveillée la Foi d'un lectorat potentiel.

En guise de conclusion, on citera un dernier exemple qui pourrait peut-être synthétiser les différentes trajectoires qui ont été esquissées ici : le programme iconographique du manuscrit *R*<sup>107</sup>. Le recueil est richement décoré et propose des illustrations où Yasmina Foehr-Janssens perçoit « de nombreuses redites, des réemplois d'éléments d'une miniature à l'autre », en particulier « la figure du maître enseignant à un ou plusieurs disciples<sup>108</sup> ». Or le poème (aujourd'hui inaugural) sur la Roue de Fortune est accompagné d'une miniature (fol. 2r<sup>o</sup>) où la figure de maître *lit* à deux disciples des enseignements contenus dans un *codex*. Dans un recueil dont on a vu qu'il faisait la part belle à des textes portant sur des poètes sujets soumis aux revirements du destin et aux actualités du « siècle », cette représentation picturale de l'autorité livresque fait office de manifeste. Elle use, comme Rutebeuf dans le *Dit d'Aristote*, de l'aura d'autorité que possède le livre dans la culture médiévale et tente de conférer aux textes qu'elle copie une valeur didactique qui tirerait leur force de leur accession à la matérialité. Cette miniature participe dès lors du même projet de migration de la « clergie » et des autorités vers le présent qui avait été entamé par des écrivains comme Chrétien de Troyes et Marie de France, et que Rutebeuf et ses copistes (tel celui de *B*) continuent de relayer en faisant s'entrechoquer et s'entremêler l'instabilité extrême du présent (symbolisée par Fortune) avec la stabilité transgénérationnelle du *codex*. S'il était un parallèle à dresser entre ce projet et une certaine idée de la « modernité », il se trouverait davantage là, dans ce relatif accord avec la conception baudelairienne selon laquelle la modernité est le « fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion<sup>109</sup> ». La miniature met également en abîme le phénomène

107. Ce programme iconographique a été décrit par Camille Gaspar et Frédéric Lyna, *op. cit.*, p. 202. Yasmina Foehr-Janssens en a fait une analyse succincte dans « Variations autour d'une figure d'auteur : Baudouin de Condé dans les manuscrits », dans Michèle Goyens et Werner Verbeke (dir.), « *Lors est ce jour grant joie nee.* » *Essais de langue et de littérature françaises du Moyen Âge*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, coll. « *Medievalia* », 2009, p. 97-126.

108. Yasmina Foehr-Janssens, art. cit., p. 102.

109. Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », dans *L'art romantique*, Paris, Calmann-Lévy, 1885, p. 55.

de lecture à voix haute d'un contenu pédagogique à un tiers, ce qui en fait une sorte d'équivalent pictural du « dit », terme que les scribes ont pu associer à la poésie de Rutebeuf — les *Poèmes de l'Infortune* comme les autres — et la concevoir comme une série de fragments textuels à caractère édifiant émanant d'un Autre tissé non plus seulement dans le texte, mais dans le recueil : l'auteur. La *Repentance Rutebeuf* est d'ailleurs accompagnée d'une illustration (fol. 37<sup>r°</sup>) qui confirme la coloration à la fois personnelle, exemplaire et éminemment religieuse du texte. À genoux devant la Vierge qui tient dans ses bras Dieu fait Homme, Rutebeuf prie. Mais son visage ne se distingue absolument pas du visage de l'auteur du *Reclus de Molliens*, dans la miniature suivante (fol. 37<sup>v°</sup>), de sorte qu'il peut être perçu comme un visage à la fois particulier et universel — celui d'un homme qui incarne tous les autres, à l'image du Christ que Rutebeuf regarde dans la miniature. Ce visage volontairement stéréotypé, qui renvoie aussi bien à celui du lecteur potentiel qu'à celui de l'auteur, instaure un face-à-face entre ces deux individus qui accèdent à Dieu et à l'Infini d'une nouvelle manière et annoncent, huit siècles avant Levinas, une « épiphanie du visage humain<sup>110</sup> », ce visage qui dicte le désintéressement et qui mène vers la sainteté. Poète du moi, Rutebeuf deviendrait dès lors un diseur de l'infini, un visage humain, trop humain, dont les imperfections seraient exhibées au lecteur comme la plus belle des illustrations de la perfection de Dieu.

110. Sur cette expression, voir Emmanuel Levinas, « Violence du visage », dans *Altérité et transcendance*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1995, p. 172-183.