

DE TRISTAN À VILLON

**DE TRISTAN À VILLON,
LES RUSES DU MASQUE ET DU DISCOURS**

By

GABRIELA TANASE, B.A.

A Thesis

Submitted to the School of Graduate Studies

in Partial Fulfilment of the Requirements

for the Degree

Master of Arts

McMaster University

© Copyright by Gabriela Tanase, August 2003

MASTER OF ARTS (2003)

McMaster University

(French)

Hamilton, Ontario

TITLE: De Tristan à Villon, les ruses du masque et du discours

AUTHOR: Gabriela Tanase, B.A. (McMaster University)

SUPERVISOR: Professor M. Jeay

NUMBER OF PAGES: v, 131

McMASTER UNIVERSITY LIBRARY

Sommaire

Dans le cadre de la littérature médiévale, le masque s'avère un topos important, non seulement parce qu'il est récurrent dans de nombreux récits, mais aussi parce qu'il permet d'établir une certaine continuité des textes médiévaux. De ce fait, la présente thèse part de l'ambition de réunir sous le thème du masque et de la ruse des récits appartenant à une diversité de genres.

En effet, de Tristan à Villon, le motif du masque est présent à trois niveaux correspondant au déguisement figuratif des personnages, à la dissimulation du message et à la structure même de l'œuvre littéraire. Un des défis dans l'organisation de notre mémoire a été le souci de garder un équilibre entre ces trois niveaux du sens et de démontrer les liens qui les rattachent.

Par conséquent, on a pu constater au premier abord le fait que le déguisement iconique renvoie au déguisement par le langage. Le masquage perpétuel de Tristan se retrouve dans un discours duplice qui joue sur la limite entre vérité et mensonge. De son côté, Renart teint en jaune crée un langage qui témoigne du plaisir de la transgression et qui envisage toute représentation comme un jeu gratuit tenant d'un réel du semblant. Pour leur part, Pathelin et Villon dissimulent leur identité à travers l'ambiguïté d'un discours qui se bâtit sur l'aliénation de la parole et sur le contredit.

La correspondance entre le déguisement figuratif et le déguisement discursif se retrouve souvent dans la ruse du récit. Celui-ci semble dévoiler ses mécanismes en requerrant la complicité du lecteur, en l'incitant à déchiffrer les espiègleries du texte. De là, on a pu conclure que le topos du masque illustre aussi l'ironie du texte médiéval qui se caractérise par le contraste des registres et par le dérapage contrôlé du sens. Ironie qui est également ruse de l'auteur prenant du plaisir à se dissimuler par le détournement du discours, par l'ambiguïté des mots.

Le topos du masque se veut donc une interrogation sur l'identité et sur le langage, mais il tient aussi d'une esthétique du général impliquant l'abstraction du *je* qui s'exprime. Jeu entre une identité cachée et une identité exhibée, le masque est également une affirmation simultanée de l'identité et de l'altérité de l'œuvre littéraire qui confronte le lecteur aux leures de l'interprétation.

Remerciements

Trompeuse, la parole nous fuit toujours lorsque nous voulons exprimer notre reconnaissance envers ceux qui ont si heureusement marqué notre humble quête spirituelle. C'est pourquoi je ne saurais évoquer en quelques lignes l'immense joie et le grand privilège d'avoir eu Dr M. Jeay comme professeur et comme directrice de thèse. Le présent mémoire n'aurait pas pris forme sans la suite d'indications infiniment précieuses que Dr M. Jeay m'a données, en m'insufflant la passion de mener plus loin ma découverte de l'univers littéraire médiéval. Je remercie Dr M. Jeay de ses encouragements et de sa confiance qui m'ont déterminée à continuer la route de mon aventure intellectuelle dont l'idéal serait de se perdre dans le monde masqué de la fiction, dans le monde où la seule vérité est la beauté.

Je voudrais également exprimer ma gratitude la plus sincère à Dr W. Hanley qui, par son professionnalisme, par son amabilité et par sa patience m'a toujours encouragée dans mes études. Le privilège de l'avoir eu comme professeur et comme lecteur de thèse m'a ouvert de nouvelles et inestimables perspectives sur le chemin de la connaissance.

Je remercie Dr A. Sévigny de son support moral et de sa gentillesse qui m'ont aidée à mettre les dernières touches à mon modeste travail.

Non dernièrement, j'aimerais remercier Dr M. Ahmed de sa grande générosité et de ses encouragements. Sa sympathie et sa confiance ont plus d'une fois relancé l'enthousiasme de mes recherches.

Je remercie tous mes professeurs de McMaster University qui ont rendu mes études de maîtrise une expérience heureuse et intéressante.

Table des matières:

I. Introduction

1. Présence du masque dans la culture du Moyen Âge1-15
2. Signes, vêtements, voiles – le texte médiéval comme masque16-27

II. Divers déguisements, dans les textes et par le texte

1. Tristan ou le masque de l'impossibilité28-55
2. Renart, le « sale rouquin », le « médisant », le « traître »...le séducteur!56-81
3. Pathelin et Villon: maîtres de la ruse, maîtres de l'amertume82-118

III. *En guise* de conclusion119-127

Bibliographie 128-131

I. Introduction

1. Présence du masque dans la culture du Moyen Âge

Le motif du masque va faire l’objet de ce travail qui se propose d’analyser les liens astucieux existant entre les récurrences du déguisement et les traits discursifs fonctionnant comme un travestissement du message, dans quelques textes représentatifs de la littérature médiévale. À un niveau plus général, la nature même de la création littéraire sera questionnée, dans la mesure où elle tient de la dissimulation, du masquage de la réalité et de l’auteur.

Dès le début, le masque semble escamoter les apparences, comme le mot qui le désigne n’existe pas en tant que tel en ancien français, mais se glisse dans d’autres mots aux origines obscures, tel « masquiller », signifiant « barbouiller »¹. Le radical « mask » demeure mystérieux, d’autant plus qu’il signifie « noir »², comme pour s’inscrire dans l’opposition qui est par excellence la caractéristique de tout déguisement, ainsi qu’on le verra. Le mot « masque » apparaît donc plus tard, notamment au XVe siècle, étant un emprunt à l’italien et non une invention de l’ancien français. C’est néanmoins au sein de la culture du Moye Âge que va s’articuler le rôle du masque, en tant que réalité concrète subsumée sous une tradition, mais aussi, au fur et à mesure, en tant que métaphore de la création poétique. Le masque traverse par conséquent diverses sphères de l’activité humaine, allant des rites les plus rudimentaires jusqu’à l’expression artistique la plus

¹ Greimas, 372

² Dauzat et Dubois, 449

élevée. Forme décevante, parce qu'elle altère la perception et détourne le sens, le masque va se transformer et élargir ses significations, en se plaçant toujours dans un état de mouvance, en devenant toujours plus riche.

Le masque, figuratif ou discursif, est donc un motif complexe, se situant dans l'ambiguïté et la relativité, car il se veut un nouveau regard sur le monde, capable de renverser les valeurs, de réorganiser l'ordre des choses et d'entraîner dans un jeu à la fois comique et sérieux les questions fondamentales de l'existence. La naissance, la vie et la mort se réunissent dans un carnaval universel remettant en question les formes et les essences, revendiquant la liberté de métamorphoser la négation en affirmation et d'affirmer sous le fard du démenti.

Afin qu'on dévoile, tant soit peu, les multiples valeurs associées au masque, il nous semble important de nous rapporter à l'étude de Mikhaïl Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. On adoptera pourtant le terme de « culture populaire » avec les réserves nécessaires qui s'imposent à la suite de la critique bakhtinienne.

Quelques précisions devraient se faire en ce sens. Dans son étude, Bakhtine envisage deux cultures distinctes par le biais de l'attitude envers le rire : la « culture populaire », essentiellement comique, et la « culture officielle », caractérisée par le ton sérieux, mais surtout par son dogmatisme. Bien plus, Bakhtine insiste sur l'opposition foncière entre ces deux cultures et voit dans l'emploi que fait Rabelais des formes d'expression de la « culture populaire » un moyen de lutte contre la « culture officielle » héritée du soi-disant « âge gothique ». Or, son analyse s'avère erronée pour une part,

parce qu'elle s'applique à l'œuvre de Rabelais perçue dans son ensemble, sans tenir compte de ses variations, ni de son évolution. De cette manière, Bakhtine généralise la distinction nette entre « culture populaire » et « culture officielle », alors que ces deux formes de manifestation ont coexisté jusqu'au milieu du XVI^e siècle³. Effectivement, il semble que la culture des élites n'ait pas exclu, jusqu'au milieu du XVI^e siècle, l'autre culture, la culture « universelle » des gens n'ayant pas d'accès à l'éducation⁴.

D'un autre côté, on dirait que Bakhtine se contredit, parce que, tout en insistant sur cette opposition entre la « culture populaire » et la « culture officielle », il affirme plus d'une fois leur superposition, leur coïncidence. Bakhtine ferait-il appel à une forme rusée de communication pour pouvoir avancer des idées audacieuses dans le contexte intellectuel et politique où il écrivait? Ainsi, en se pliant à l'imposition de glorifier en quelque sorte la « culture populaire », de présenter le folklore et les gens du peuple sous une forme idéalisée, Bakhtine ne fait qu'adopter la doctrine de son époque afin d'exposer ses propres convictions⁵.

Voilà pourquoi, dans le présent travail, on va garder une certaine réserve à l'égard du terme « culture populaire », mais on va en échange accorder toute sa pertinence à l'étude de Bakhtine pour ce qui est de la description du « carnavalesque ».

³ D'autre part, on a vu dans l'étude de Bakhtine une sorte d'allégorie politique par laquelle l'auteur aurait voulu protester contre le régime de l'époque où il écrivait. En effet, Bakhtine parle (à l'égard de l'oeuvre de Rabelais), de liberté, de rire, de contestation, au moment où la Russie se trouvait sous la terreur staliniste. (Berrong, 108).

⁴ Ibid. , 105-111

⁵ Bakhtine s'oppose à l'image d'une culture populaire purifiée qu'imposait le régime staliniste. Il parle ainsi du bas corporel comme d'un élément central et, on pourrait dire, positif de la culture populaire. Il idéalise donc à son tour les formes de manifestation de la culture populaire, mais il le fait d'une manière différente et contestataire. (Berrong, 107-108).

Partant, le visage artificiel, monstrueux, souvent animal qu’est le masque, constitue un élément central des rites⁶ et des cultes comiques, de la « culture du carnaval » avec ses pitres, ses géants et nains, ses bouffons et sots qui révèlent, à travers le rire « populaire », l’« aspect comique du monde »⁷. La complexité du masque va de paire avec la complexité du carnaval. En effet, le carnaval était le réceptacle des « nombreuses réjouissances d’origine diverse »⁸, formes variées de la fête populaire qui disparaissaient et dégénéraient, tout en imprégnant le carnaval de leurs rites, effigies et masques. Le carnaval était en quelque sorte un déguisement de tous ces phénomènes n’ayant plus d’existence propre⁹, ayant perdu leur identité¹⁰ dont le but était de renaître sous le visage souriant d’une fête universelle.

« Aux frontières de l’art et de la vie », le carnaval se veut un état du monde entier¹¹, où le rire et le jeu semblent devenir les nouvelles coordonnées de l’existence. Le rapport de la réalité et de l’image est envisagé d’une manière particulière, comme les transferts, les métamorphoses et les violations des frontières naturelles dus surtout au masque, se regroupent dans « le principe de jeu de la vie »¹². Et ce jeu de la vie représente en fait « un second monde » et « une seconde vie »¹³. Seconde vie du peuple¹⁴

⁶ L’usage des masques est attesté dans les fêtes carnavalesques, les rites funéraires, les charivaris. (Zumthor, 1988, 20).

⁷ Bakhtine, 12

⁸ Ibid. , 219

⁹ Ibid.

¹⁰ Néanmoins, beaucoup de ces fêtes ont continué à exister, comme le charivari, qui, ayant transmis la majorité de ses formes au carnaval, a pourtant survécu jusqu’à l’époque actuelle. (Bakhtine, 219-220).

¹¹ Bakhtine, 15

¹² Ibid. , 49

¹³ Ibid. , 13

¹⁴ Là encore, une certaine réserve s’impose à l’égard de ce terme. Dans le contexte du carnaval, le « peuple » désigne tout le monde et non le « menu peuple ». L’aristocratie pouvait donc également prendre

et mode particulier d’existence, comme le carnaval transforme le jeu en vie et, par le truchement du rire, accède au « royaume utopique de l’universalité, de la liberté, de l’égalité et de l’abondance »¹⁵.

Tout masque part d’un dédoublement. Le carnaval part, lui aussi, d’une perception aiguë de la « dualité du monde »¹⁶. Tout masque confond le tragique et le comique. Le carnaval naît justement de la superposition de l’aspect sérieux et de l’aspect comique du monde, spécifique d’abord aux vieux rites de l’Antiquité, et qui va se muer petit à petit en la sensation carnavalesque du monde, caractéristique du Moyen Âge.

Adaptation des saturnales romaines, le carnaval remonte à une époque où la confusion entre le sérieux et le comique tenait des cérémonies officielles. Le carnaval, véritable « vie de fête »¹⁷, tire ses sources d’un paganisme dont le culte faisait se côtoyer dieux et hommes, émoussillés par le même plaisir. Voilà donc qu’il est difficile de décider, dans cette religion de fête qu’est le paganisme, si le port d’une couronne indique la joie du banquet ou s’il est le signe d’une cérémonie religieuse¹⁸.

La fête est au cœur des rites et des spectacles comiques du Moyen Âge, soit qu’il s’agisse des réjouissances fort compliquées du carnaval ou bien de la *fête des sots (festa stultorum)*¹⁹, de la *fête de l’âne*²⁰, du *rire pascal (risus paschalis)*²¹, des fêtes agricoles,

part à ce genre de manifestation, comme la « culture populaire » représentait la culture de tout le monde, étant appropriée aussi par les élites. (Berrong, 14-15).

¹⁵ Bakhtine, 16-17

¹⁶ Bakhtine, 13

¹⁷ Ibid., 16

¹⁸ Arriès et Duby, 189

¹⁹ La *fête des fous*, souvent confondue avec la *fête de l’âne*, était célébrée à la Saint-Stephane, le jour de l’an, des « Innocents » ou de la Trinité, à la Saint-Jean; se déroulant dans les églises, elle était considérée comme légale; à la fin du Moyen Âge, elle deviendra quand même illégale. (Bakhtine, 83).

²⁰ La *fête de l’âne* était reconnue par les autorités religieuses et on la célébrait le jour de la Circoncision à l’intérieur de l’église, selon un rituel très long et précis. La cérémonie, mêlée de souvenirs

ou, tout simplement, des cérémonies et rites civils de la vie courante.²² Officielles d’abord, condamnées par l’Église ensuite, ces fêtes éliminent provisoirement, d’une manière à la fois idéale et effective, les rapports hiérarchiques. C’est la logique des choses à l’envers qui définit le carnaval et qui aime jouer des permutations du haut et du bas, engendrant un nouveau monde où tout se change en parodie, en travestissement, en couronnement et en détronement bouffon²³. Faut-il dire que le masque, de son côté, saura également jouer, sur la scène littéraire, de la limite floue entre vérité et mensonge, entre identité réelle et identité fictive?

Ce « puissant élément de jeu » qui rapproche les formes artistiques et imagées au spectacle théâtral²⁴ fait que la distinction entre acteurs et spectateurs s’efface, si bien que le carnaval n’a aucune frontière spatiale, qu’il n’obéit qu’aux seules lois de la liberté. *Jeu et liberté* – deux traits fondamentaux du carnaval, deux dimensions également essentielles du masque conférant à l’homme déguisé pouvoir et privilèges; deux éléments inséparables de la *fête* qui débouchent sur une autre perspective profonde, celle du *temps*. Car l’affranchissement provisoire de la vérité dominante et l’abolition des hiérarchies, des règles et des tabous font du carnaval une *fête du temps*, une fête du *devenir*, échappant, par ses alternances et renouveaux, à toute perpétuation et s’ouvrant sur un

païens, consacrait à l’animal plusieurs chants, comme les conduits *ad stabulam*, *ad ludos* et *Orientis partibus*. L’office était suivi à l’extérieur de l’église, d’un défilé burlesque et de réjouissances « populaires ». (Crécy, 108-109).

²¹ Tradition ancienne, le *rire pascal* impliquait le rire et les plaisanteries licencieuses à l’intérieur de l’église à l’occasion des Pâques. (Bakhtine, 87).

²² Bakhtine, 12-13

²³ Bakhtine, 19

²⁴ Ibid. , 15

avenir inachevé²⁵. On pourrait peut-être y voir l’origine du caractère multiforme et indéterminé du masque, découvrant un individu complexe, potentiellement infini. Néanmoins, si le carnaval permet à l’homme de revenir à lui et de se sentir être humain parmi des humains²⁶, le masque va plus d’une fois rendre l’individu contradictoire, étranger à lui-même et au monde.

Il ne serait quand même pas moins vrai que le masque surgit d’une « perception carnavalesque du monde » qui s’identifie le plus souvent à une parodie de la vie ordinaire, comme *un monde à l’envers*. Pourtant, cette parodie comprenant des « formes d’expression changeantes »²⁷, rejetant les délimitations nettes qu’elle abolit dans le mouvement perpétuel d’une roue immense, symbole du monde et du cosmos, apporte non pas un anéantissement, mais, bien au contraire, une résurrection et un renouvellement²⁸. Et c’est par *le rire*, force ambivalente, destructrice et rénovatrice à la fois, que se cristallise cette renaissance²⁹.

Le monde éclate, étend ses frontières loin de tout achèvement, loin de « toutes prétentions à l’immuable et à l’éternel »³⁰. Puisque le rire carnavalesque, le rire de fête, est avant tout un rire *universel*, un rire « du monde entier en pleine évolution »³¹, un rire *général* touchant toute chose et, de surcroît, les rieurs eux-mêmes. Différent du rire

²⁵ Ibid. , 18

²⁶ Ibid. , 9

²⁷ Bakhtine, 9

²⁸ Bakhtine ajoute que « la parodie carnavalesque est très éloignée de la parodie moderne purement négative et formelle; en effet, tout en niant, la première ressuscite et renouvelle tout à la fois. La négation pure et simple est de manière générale totalement étrangère à la culture populaire ». (Bakhtine, 19).

²⁹ Le déguisement se rattache au rire et à l’idée de renouveau, comme la « rénovation des vêtements et du personnage social » se voulait une « permutation du haut et du bas hiérarchiques » qui sacrait roi le bouffon et élisait des évêques pour rire. (Bakhtine, 90).

³⁰ Bakhtine, 90

³¹ Ibid. , 20

sarcastique et négatif qui exclut le sujet du reste du monde, le rire de la fête « populaire », joyeux, mais aussi railleur, inclut dans son ambivalence, les participants au carnaval.

Comparable aux cérémonies antiques, le carnaval unifie le sérieux et le comique dans une vision où tout devient relatif. De cette manière, le monde se révèle sous son aspect risible, comique, mais, en même temps, il affirme sa « joyeuse relativité »³².

Le carnaval traduit alors « l'inépuisable caractère de la vie »³³ et ne sépare plus la mort et le renouveau, maintenant fondus dans une même figure à double visage³⁴. Ce rapport ambigu entre la mort et la vie est aussi exprimé par le masque qui, d'une voix tantôt joyeuse, tantôt dramatique, décèle une perspective contradictoire, mais vraie, comme tout paradoxe.

Le berceau et la tombe se confondent donc dans la « plénitude contradictoire »³⁵ de la fête médiévale, qui donne naissance à quelque chose de meilleur et qui ensevelit en riant le passé et le présent pour s'orienter vers l'avenir. La liberté du carnaval, liberté éphémère, car elle naît dans ce climat de fête, établit un lien subtil entre le rire et la mort. Familière à l'Antiquité, la relation entre le rire et les enfers coïncidait avec une liberté de l'esprit et de la parole³⁶. La terreur mystique et la peur morale sont surmontées au Moyen Âge³⁷ précisément grâce au rire et aux images comiques³⁸ métamorphosant le terrible en

³² Ibid.

³³ Ibid. , 49

³⁴ « [...] la fête médiévale était un Janus à double visage : si le visage officiel, religieux, était orienté vers le passé et servait à sanctionner et à conserver le régime existant, le visage riant populaire regardait l'avenir et riait aux funérailles du passé et du présent ». (Bakhtine, 89).

³⁵ Bakhtine, 60

³⁶ Ibid. , 78-79

³⁷ Bakhtine affirme que le rire du Moyen Âge a vaincu la peur de « tout ce qui est plus redoutable que la terre ». De là, toutes les choses « terribles », « non terrestres » se sont muées en terre, « mère nourricière qui absorbe pour donner à nouveau le jour » (Bakhtine, 99).

« joyeux épouvantail »³⁹. Le rire acquiert la valeur d’une « seconde révélation », parce que, appliqué à l’histoire, à l’univers et à la société, il dit une vérité sur le monde, il conçoit autrement le monde.⁴⁰ Cette vérité signifie la libération de la censure extérieure, d’un pouvoir et d’un passé, mais elle est de même une considération lucide, une affirmation des forces intérieures. Le monde et l’individu sont réunis dans le rire libérateur de la fête.

La joie de la fête, son abondance et son universalité érigent le corps en principe utopique englobant le matériel, le cosmique et le social. Ce nouvel aspect n’est pas pour autant idéal et abstrait, il n’est pas coupé du monde. Bienfaisant, il mène à la fertilité, à la croissance, à la surabondance, dimensions positives de la vie pratique⁴¹. La limite incertaine entre la vie et la mort, car « nul ne sait où finit la peur vaincue et où commence la gaieté insouciant »⁴², la transformation de l’enfer en terre qui donne le jour, bien plus, la transformation de la mort en joie⁴², le tout incarne *le temps* même. Le grand masqué par excellence, le temps n’est que changement continu, mort et rénovation perpétuelles, visage trompeur de l’éternel.

La vie et la mort, aussi bien que tout ce qui est élevé et idéal, sont donc redéfinies par des formes fluctuantes, par un temps du devenir. Ces concepts abstraits se moulent dans des images *grotesques*, résultats d’un *rabaissement*. Le rire qui « rabaisse et

³⁸ Le « monstrueux comique » traduit toujours cette peur vaincue. Les symboles du pouvoir et de la violence retournés à l’envers, tout comme les images comiques de la mort et les « supplices joyeux » sont également des expressions de la terreur domptée. (Bakhtine, 99).

³⁹ Ibid. , 98-99

⁴⁰ Ibid. , 92-93

⁴¹ Ibid. , 27

⁴² Bakhtine, 99

matérialise »⁴³ associe le corps et la terre dans une unité grotesque⁴⁴, changeante, rapprochant la mort et la naissance, la croissance et le devenir⁴⁵. *Temps du devenir*, le grotesque est aussi *ambivalence*. Le début et la fin, l’ancien et le nouveau s’entremêlent dans des images difformes, monstrueuses, hideuses⁴⁶. Ces images spécifiques aux fêtes « populaires », telles les charivaris, les carnivals, les diableries-mystères, les soties et farces, constituent, dans le domaine littéraire, un trait fondamental de la parodie médiévale.

Le masque exhibera souvent cette dimension grotesque du corps et, d’une manière plus générale, du monde. Double identité, le masque montre *deux corps dans un seul*, et, à l’instar du corps grotesque, à la fois « au seuil de la tombe et du berceau »⁴⁷, il suggère qu’une vieille identité meurt afin d’en laisser place à une nouvelle. Mais si le carnaval crée une image du corps grotesque cosmique, ouverte, une image d’un corps mêlé au monde et aux choses⁴⁸, le masque s’avère le signe d’une exclusion, d’une scission entre l’individu et l’univers. Souvent, sa difformité signale un dérèglement. Le carnaval, quasi toléré, demeurera une manifestation joyeuse, un affranchissement déchaîné et une contestation hardie, qui implique néanmoins la restauration de l’ordre, le retour à une hiérarchie ou la recréation de celle-ci sous un aspect positif. Ce ne sera pas toujours le cas

⁴³ Ibid. , 29

⁴⁴ Un trait essentiel du corps grotesque, ainsi que le souligne Bakhtine, est qu’il n’est pas démarqué du restant du monde, qu’il n’est pas enfermé, achevé, ni tout prêt. Le corps grotesque se dépasse lui-même, franchit ses propres limites. De plus, le corps ne révèle son essence, comme « principe grandissant et franchissant ses limites », que dans des actes tels que l’accouplement, la grossesse, l’accouchement, l’agonie, le manger, le boire, la satisfaction des besoins naturels. En conséquence, « rien n’est tout prêt » et le corps grotesque se veut « l’inachèvement même ». (Bakhtine, 35).

⁴⁵ Ibid. , 33

⁴⁶ Ibid. , 33-34

⁴⁷ Ibid. , 35

⁴⁸ Bakhtine, 35

du masque qui, sortant des rites populaires, vaguant dans une littérature élevée, se rattachera à tout ce qui est exception, à tout ce qui est la conséquence d'une crise.

Élément complexe du carnaval, le masque représente peut-être aussi le seul élément qui trahisse le principe unificateur et universel de la fête « populaire », parce qu'il apporte une séparation entre le monde et le porteur du masque. Le masque est ainsi la marque d'une solitude.

Dans les formes dites élevées de la culture, le « tout vivant et indivisible »⁴⁹ du carnaval se cassera en mille morceaux identifiables à tant de consciences qui regardent différemment le monde, en le transformant en objet extérieur. Le masque est innovateur et destructeur, tout comme le carnaval, mais d'une autre manière. Comparable au carnaval, il s'oppose à l'ordre établi. Pourtant, sa révolte est ailleurs, car, plus que tout, le masque réaffirme la question de la *conscience* et de l'*individu* face à l'univers extérieur et en opposition avec lui.

Les rites du carnaval plaçaient l'individu dans un univers de fête et le projetaient aux dimensions illimitées du cosmos, du temps infini. Le corps grotesque, sa difformité, telle qu'elle a été retenue par les représentations artistiques, signifiait le mouvement perpétuel de la vie, l'intégration de l'individu dans l'univers comme dans un tout. Cette difformité, voire cette monstruosité de l'aspect physique, changera de sens par le truchement du masque. Le plus souvent, le grotesque du masque traduira le divorce entre

⁴⁹ Ibid. , 28

l’individu et le monde, la superposition entre la vie et la mort, non pas dans une familiarité bienfaisante du monde, mais dans son étrangeté⁵⁰.

Le motif du masque introduira dans l’imaginaire littéraire ce rapport entre le monde et l’individu fondé sur un contraste. L’imaginaire médiéval est en effet « hanté par les problèmes d’identité »⁵¹. Le corps, par le geste, le vêtement, les convenances, devient soit l’émetteur d’un discours, soit le signe du silence. On pourrait dire que le jeu du carnaval survit en tant qu’oscillation rusée entre la présence et l’absence de l’identité qui, égarée et inconnue, sera trouvée ou retrouvée par l’intermédiaire du masque. Parler ou ne pas parler renvoie donc à l’apparence : l’identification se tait par le travestissement du visage à l’aide d’une herbe magique⁵², l’individu se réduit souvent à une couleur, appartenant à un système de signes qui se veut une « proposition énigmatique au regard »⁵³.

Pourtant, ce silence ou, plutôt, cette absence, affirme quelque chose. La dissimulation de l’identité exprime une vérité sur le monde. Une vérité non officielle, mais assez différente de la vision propre au carnaval, puisqu’il ne s’agit plus d’une vision universelle et unificatrice débouchant sur un temps illimité. Au contraire, le masque, posant la question de la conscience individuelle, affirme aussi la conscience du temps

⁵⁰ On pourrait affirmer que le masque, dans la littérature élevée, présage le *grotesque romantique*, parce que « la sensation carnavalesque du monde [...] cesse d’être la sensation vécue [...] de l’unité, du caractère inépuisable de l’existence ». C’est ainsi que « tout ce qui est coutumier, banal, habituel, reconnu de tous, devient de but en blanc insensé, douteux, étranger et hostile à l’homme. Son monde se transforme soudain en un monde extérieur ». (Bakhtine, 47-48). Néanmoins, le masque médiéval se caractérise souvent par la présence du jeu et du rire joyeux, ce qui le rattache aux traditions populaires.

⁵¹ Arriès et Duby, 380

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid., 381

éphémère, de la « présence obsessionnelle de la durée »⁵⁴. Dans la poésie tardive, la confidence s'avère plus d'une fois une réalisation du passage implacable du temps, une prise de conscience sur l'instabilité et la fragilité de la vie humaine⁵⁵, isolée du reste du monde.

Néanmoins, le masque va perpétuer, sous un autre angle, l'universalité du carnaval. Le « je » exprimé dans la lyrique médiévale est en fait un « je » universel, obéissant aux conventions, même s'il prétend avouer la situation la plus intime⁵⁶.

L'individu et le monde se réunissent cette fois-ci non pas dans l'unité de l'univers, mais dans l'universalité du texte qui devient l'éternel retour d'un « je » sans identité réelle, d'un « je » déguisé.

Malgré la différence qu'il apporte, le masque reste profondément attaché au carnaval et surtout à la *langue du carnaval*, « marquée par la logique originale des choses à l'envers »⁵⁷. Les parodies et travestissements seront en ce sens des formes particulières de la perception carnavalesque du monde contestant tout achèvement. Le motif du masque apparaît donc d'abord dans cette « littérature de fête »⁵⁸, littérature récréative du Moyen Âge, dont le trait principal est constitué par le *rire*. Pareille à la littérature latine parodique, dans laquelle le rire s'orientait vers les plus hautes sphères de la pensée et du culte religieux⁵⁹, la littérature comique du Moyen Âge s'apparente également à

⁵⁴ Arriès et Duby, 378

⁵⁵ Rutebeuf, sous l'apparence de la confidence, jouait des images de la destruction et de la disparition des amis emportés par le vent; plus tard, Eustache Deschamps semble avoir été hanté par l'instabilité et la fragilité, par la vieillesse et la vanité des choses humaines. (Arriès et Duby, 378).

⁵⁶ Arriès et Duby, 374

⁵⁷ Bakhtine, 19

⁵⁸ Ibid., 21

⁵⁹ Ibid., 22

la *parodia sacra* qui est en rapport avec *le rire pascal, le rire de Noël* ou *la fête des sots*. À côté de la littérature latine comique, s'épanouit de même la littérature comique en langue vulgaire qui, plus diverse, comprend, à part les prières et homélies parodiques, aussi les travestissements laïcs tournant en dérision le régime féodal⁶⁰. C'est ainsi que surgissent les épopées et les romans de chevalerie parodiques⁶¹, les doubles comiques des héros épiques et les fabliaux⁶². Le carnaval est de même présent dans la dramaturgie, c'est-à-dire dans les farces et les épisodes comiques, dans les miracles et les moralités, les mystères et les soties.

Toute cette littérature se caractérise par des phénomènes de langage particuliers. Le langage familier de la place publique, élément spécifique du carnaval, s'infiltré peu à peu dans ces genres littéraires. Par excellence ambigu, car les grossièretés, les jurons et les obscénités qui le définissent gardent encore quelque chose du « caractère magique, incantatoire »⁶³ qu'elles avaient dans la communication primitive, ce langage est le signe de l'ambivalence. Rabaissant et rénovateur à la fois, il témoigne d'une atmosphère de liberté, de « l'aspect comique second du monde »⁶⁴.

Le principe matériel et corporel est prédominant dans la littérature comique populaire du Moyen Âge, qui, fondée sur des phénomènes verbaux interdits⁶⁵, ravale les

⁶⁰ Bakhtine, 23

⁶¹ Bakhtine cite parmi les romans de chevalerie parodiques *La mule sans bride* et *Aucassin et Nicolette*. (Bakhtine, 23).

⁶² Ibid.

⁶³ Bakhtine affirme que *les grossièretés blasphématoires* représentaient un « élément nécessaire des cultes comiques les plus anciens ». C'étaient des « blasphèmes ambivalents » qui, « tout en rabaissant et mortifiant, [...] régénéraient et renouaient à la fois ». (Bakhtine, 25-26).

⁶⁴ Bakhtine, 26

⁶⁵ Ibid.

rites et cérémoniaux au « réalisme grotesque »⁶⁶. Les grammaires joyeuses, les farces, les soties et diableries constituent autant de formes de cette littérature parodique, synonyme de l’affranchissement du joug de l’éternel, de l’immuable et de l’absolu⁶⁷. Le masque est par excellence le moyen d’aboutir à cette liberté, comme la transgression qu’il apporte à travers le rire et la folie⁶⁸ mène à la parodie, forme du grotesque populaire qui voit la vie sous ses multiples visages, dans son « inépuisable caractère »⁶⁹.

Le masque sera souvent le signe de l’ambivalence et ses significations resteront potentiellement illimitées. Même si la « joyeuse négation de l’identité et du sens unique » que le masque exprime dans la littérature « populaire » acquiert une nuance sombre dans la grande littérature, le travestissement s’attachera toujours à l’idée de *jeu de la vie* qui affranchit de la vérité du monde⁷⁰. Mais ce jeu mène aussi à un affranchissement de la vérité unique du texte. Voilà pourquoi la poésie personnelle s’avérera une poésie de circonstance et que la fausse confiance prétendra être un aveu sur la vie du poète. L’incognito de l’individu, qui doit passer par une phase masquée afin de conquérir son identité, deviendra l’incognito du texte qui invite le lecteur à découvrir ses sens cachés.

⁶⁶ Ibid. , 28

⁶⁷ Ibid. , 91

⁶⁸ Les bouffons et les fous étaient « les véhicules permanents, consacrés du principe du carnaval dans la vie courante »; ils illustraient une « forme particulière de la vie, à la fois effective et idéale ». (Bakhtine, 16).

⁶⁹ Bakhtine, 49

⁷⁰ Ibid.

2. Signes, vêtements, voiles – le texte médiéval comme masque

Le Moyen Âge exprime ses valeurs par un réseau complexe de signes. Les témoignages ethnologiques apportent jusqu’à nous les vestiges d’une vie où les messages encodés appartenaient à un système faisant du secret la qualité paradoxale de toute communication. Messages transmis, perdus, détournés, manipulés¹, dons et gages d’amour qui scellent les liens entre les amants, ces signes souvent énigmatiques se rattachent, surtout à la fin du XIIIe siècle, à l’importance de l’écrit et à l’éveil d’une conscience créatrice.

Les sources d’une telle communication, fondée sur la dissimulation et le symbole, sont à chercher plus loin, au début de la chrétienté du Moyen Âge. À l’appui de cette affirmation on invoque la remarquable étude d’Yves Delègue, *La Perte des mots*, étude à laquelle se réfère une grande partie du présent chapitre. En effet, comme Delègue l’affirme, la chrétienté médiévale est régie par un système de signes très précis, tandis que les textes ou, plus précisément, les écritures saintes ont une signifiante généralisée qui demande un déchiffrement. Déchiffrement impossible parce que la Vérité désignée est à la fois proche et lointaine et que tout signe renvoie à d’autres signes, dans un mouvement de fuite indéfinie, vrai emblème christique du serpent se mordant la queue. Tout parle dans le texte, tout fait signe vers autre chose et, pourtant, la Vérité « se dérobe alors même qu’on la tient »².

¹ Arriès et Duby, 332

² Delègue, 17

Cette impossibilité d’acquérir une connaissance complète des choses se doit, dans la tradition chrétienne, à la Faute. Depuis lors, la Vérité a déserté l’homme qui, tout en gardant la nostalgie de la Vérité perdue, ne peut qu’avoir une vision superficielle du monde. Les images deviennent « d’autant plus trompeuses qu’elles sont plus fidèles à la réalité » et le monde apparaît comme renversé, le réel prenant figure de fantôme³. Tout ce qui reste de la plénitude d’une connaissance initiale ce sont des « traces » ou des « simulacres » de la Vérité absente⁴. « Traces » ou « signes naturels » qui, pareils à un doigt tendu vers le centre dérobé, indiquent un manque, « une parcelle de ce qui n’est plus là »⁵.

Signe et déchiffrement occupent ainsi une place essentielle dans le système de représentation chrétien où « tout étant signe, l’univers est le vrai livre de Dieu »⁶. La création divine est conçue comme la « prodigieuse écriture » de Dieu, qui est lui-même Verbe⁷. S’ajoutent à ce livre de l’univers deux autres, le Livre-Dieu, « engendré de lui-même étant Dieu »⁸ et le livre fait par l’homme à partir de quelque chose. L’harmonie entre ces trois livres constituait le bonheur d’avant la Faute, du temps d’Eden où la *parole-écriture* pouvait être comprise sans aucune traduction. Aussi *le regard, le signe et l’Être* coïncidaient-ils dans la vision de l’homme capable de comprendre le signe de la

³ Delègue, 19

⁴ Hugues de Saint-Victor, se rapportant à l’importance de la vision en tant que voie d’accès à une connaissance, fait la distinction entre *l’œil de chair*, *l’œil de la raison* et *l’œil de la contemplation*. Selon lui, l’œil charnel, depuis la Faute, « ne nous donne des choses que leur pellicule », tandis que l’œil de la contemplation, éteint, « ne peut aller outre », en ne montrant plus que sa perte. L’œil de la raison, hanté par la Vérité, mène son « enquête nébuleuse », accompagnée d’un « perpétuel regret ». (Delègue, 19-20).

⁵ Delègue, 20

⁶ Ibid.

⁷ Ibid., 21

⁸ « Dieu étant Verbe il est à lui-même son propre livre ». (Hugues de Saint-Victor, cité par Delègue, 21).

parole divine. Mais l'évidence de la présence contemplative s'évanouit une fois la Faute commise et le signe devient arbitraire, symbolisant l'écartement des choses. Rappel à distance⁹ d'une connaissance perdue, le signe ne reflète plus que l'aveuglement humain.

Afin de remédier à cet aveuglement, Dieu a dû créer un second livre, celui des Écritures, livre énigmatique s'inscrivant dans un système de la double écriture, comme il renvoie sans cesse au premier livre de Dieu, celui de l'univers¹⁰. De surcroît, ce jeu de renvois perpétuels a engendré un troisième registre d'écritures, notamment la glose et les commentaires des commentaires¹¹. L'harmonie des trois livres originels et l'évidence de la contemplation (à l'époque où « tout coïncidait dans l'instant du regard ») se changent en *parole parabole*, inaugurant l'ère de la lecture, par laquelle l'homme tente de franchir l'écart entre les textes¹². Lecture qui est aussi réécriture, car elle tient d'un réseau analogique, étant interprétation. C'est alors que l'allégorie s'érige en cadre de pensée de la doctrine chrétienne, concevant la réalité ontologiquement double, affirmant que « rien n'est pleinement, univoquement soi-même, refermé sur soi »¹³.

Savoir lire implique un effort d'intelligence qui exclut le repos de la contemplation simple. Le regard ne doit pas être celui de l'admiration, mais celui de l'intelligence s'évertuant à voir au-delà de *la lettre*, qui représente *l'élément structural de*

⁹ Ibid.

¹⁰ St. Augustin souligne parfois l'ironie de Dieu qui, offrant à l'homme un livre aux sens souvent obscurs, accentue les conséquences de la Faute plus qu'il n'en promet la fin. Néanmoins, St. Augustin justifie l'action divine par le fait qu'on « apprend plus volontiers toute chose à l'aide de comparaisons » et que « le sens s'éclaire par ces renvois », étant d'ailleurs énoncé quelque part sans ambiguïté. (Delègue, 21).

¹¹ Delègue

¹² Ibid., 24

¹³ Ibid., 25

l'univers. La lettre est donc la clé de voûte de cet « univers du signe généralisé »¹⁴, mais elle est aussi le fondement des Écritures¹⁵. La création et l'Écriture ont toutes deux une lettre, un aspect visible qu'il faut percer du regard pour voir la *lumière éternelle*¹⁶. La surface des Écritures, tout comme les formes sensibles du monde, est ainsi comparable à des voiles tamisant la lumière trop éclatante de la divinité. Les deux vêtements du Christ, ils « couvrent à nos yeux « les pieds du Verbe » et représentent des signes qui font entrevoir, à l'aide de la raison et de l'esprit, « la beauté de la Vérité »¹⁷.

Le but de l'effort humain d'atteindre la connaissance serait de trouver une méthode de lecture ne signifiant pas traduction d'un texte à l'autre. En ce sens, Saint Augustin, aussi bien que Hugues de Saint-Victor, exprime le désir profond de parvenir à une universalité de la lecture. Cette science qui permettrait de retrouver la Vérité repose sur deux principes, à savoir, la *lecture (lectio)* et la *méditation (meditatio)*. Tandis que la lectio est nécessaire à la compréhension des textes sacrés, la meditatio s'identifie à la lecture de l'univers en tant que signe, requérant l'intellection et non pas le plaisir¹⁸ de celui qui s'ingénie à déchiffrer les signes divins.

L'effort de lecture sera donc doublement orienté : vers le texte des Écritures et vers le texte de l'univers, bâtis tous deux sur les mêmes figures analogiques¹⁹. Révélation et science théologique se retrouvent ainsi dans l'Écriture, selon une persuasion longtemps

¹⁴ Ibid. , 22

¹⁵ Cela explique l'importance donnée par les théoriciens médiévaux des « artes » à l'enseignement des disciplines: grammaire, rhétorique, dialectique. Il s'agit en effet de tout un apprentissage de la lettre et des Lettres qui devait permettre à l'intelligence d'avoir accès à cet univers du signe généralisé et de lui donner les règles de sa lecture. (Delègue, 22).

¹⁶ Lubac, 122

¹⁷ Lubac, 122

¹⁸ Delègue, 23

¹⁹ Ibid.

chérie par l'Église²⁰. Se profile la conviction que l'intelligence de l'Écriture, grâce à une culture littéraire et scientifique²¹, donne accès « aux Profondeurs de Dieu »²² et, de là, cette intelligence est indéfinie, illimitée, tout comme le savoir divin et le « labyrinthe des Écritures »²³.

Caractère indéfini qui sera de même le propre de l'allégorie médiévale, figure éminemment vaste, réglant un *monde du relais généralisé*²⁴ où les signes-sens n'ont pas de valeur en tant que tels. Le renvoi de sens à sens est un *jeu* tautologique entre plusieurs ordres signifiants formant un immense réseau de traces qui se présentent les unes les autres comme autant de signes et qui tiennent par une cohésion interne. Cette cohésion s'avère apparente d'ailleurs, comme il y a un « déséquilibre de son essence allégorique », si bien que tout est « glissement » et « passage »²⁵.

²⁰ « [...] toute la révélation divine est contenue dans l'Écriture » ; « [...] dans l'explication de cette Écriture toute science théologique est contenue ». (Lubac, 56).

²¹ La pensée chrétienne emprunte à l'antiquité classique la doctrine du quadruple sens dont Macrobie offre le modèle. Godefroy de Saint-Victor, dans *Fons Philosophiae*, entendait par cela quatre manières de comprendre la Sainte Écriture, envisagée comme un fleuve aux quatre courants. Le premier sens, ou l'histoire, se rapporte à l'Ancien Testament. Les trois autres sens ont rapport au Nouveau Testament. Chez Sixte de Sienne, ces quatre sens sont représentés par les Pères de l'Église, tandis que chez Bède, ils sont symbolisés par les quatre évangélistes. La métaphore du fleuve se rattache à une autre, qui est celle des commentateurs de l'Écriture en tant que faiseurs de ponts aidant les humains à passer d'une rive à l'autre, c'est-à-dire de l'histoire au sens spirituel. La doctrine des quatre sens désignera ensuite les quatre méthodes d'interprétation de l'Écriture, notamment, l'*historia*, l'*allégoria*, l'*anagogia* et la *tropologia*. (Lubac, 24-37).

²² Ibid., 67

²³ Lubac, 67

²⁴ Delègue ajoute qu' une étrange contradiction travaille l'image allégorique. Si, pour être comprise l'image allégorique doit faire l'objet d'un acte de vision, il faut que dans le même temps cette visibilité soit refoulée et déniée par celui qui voudrait la déchiffrer. De cette manière, le sens « ne s'effectue que dans le passage et la mise à l'écart du signe-image ». (Delègue, 25-26).

²⁵ Delègue, 25

Le langage même devient allégorique et, ne reflétant plus l'essence des choses, il renvoie « à ce qui n'est jamais là où l'on parle »²⁶. Ce langage peut être source de tentation et de péché parce que, par l'image qu'il évoque, il séduit le regard et donne pour la vérité ce qui n'est que subterfuge et fiction. Le danger de s'arrêter au signe et de se complaire à l'image entraîne en conséquence la perte de soi et du sens dans des simulacres. Synonymes de la Beauté, ceux-ci plaisent par eux-mêmes²⁷.

Et qui se sert mieux de ce pouvoir magique de l'image en mots sinon les poètes ? De plus, du moment que le langage allégorique est employé par les Écritures aussi bien que par les poètes, quel serait le statut de ces derniers ? Enfin, comment distinguer entre ce qui est parole divine et les « délires simplement poétiques »²⁸? Voilà des questions qui hantent la pensée médiévale et qui intriguent sans apporter une solution.

Les poètes se placent donc en marge des sept arts libéraux dont le centre est occupé par la Philosophie. Une illustration de *Hortus Deliciarum* (XIIe siècle) représente les poètes comme des sorciers, étant poussés par « les esprits immondes » qui inspirent leur art, leur « commentir fabuleux ». De surcroît, puisqu'ils transgressent la limite du Bien et du Vrai, les poètes possèdent la Beauté du Diable²⁹, la parole fluctuante qui séduit par elle-même.

Plus surprenant encore, même alors que l'explication de la Faute ne sera plus acceptée, on se confrontera à l'impossibilité de justifier la « saute du sens » propre aux

²⁶ Delègue, en affirmant que « Tout parle toujours autre chose », donne la définition classique de l'allégorie. (Delègue, 24).

²⁷ Delègue, 26

²⁸ Delègue, 26

²⁹ Ibid. , 32

poètes et le « manque dans la signifiance »³⁰, source de l’expression inexacte.

Néanmoins, cette expression inexacte s’exprime dans la poétique médiévale par des *types*, par des *loci communes*³¹, en tant que marques sensibles d’une autre réalité³². Qui plus est, le texte médiéval fonde son expressivité sur le caractère conventionnel de la forme, étant essentiellement style³³. Par conséquent, la production de l’œuvre s’apparente à la fabrication d’un objet et le langage poétique empêche de voir derrière le langage³⁴. Le langage poétique est donc son propre masque. C’est pourquoi on peut parler de *figuration* quant au texte médiéval, dans le sens que celui-ci s’instaure en « figure globale »³⁵ qui est perçue comme expression en elle-même.

Rejetant toute *mimesis*, le texte transforme le mot en signe d’une vérité distincte du réel³⁶. Il ressemble par cela à la musique, lieu du pur imaginaire, ne faisant allusion qu’à soi³⁷. Le texte médiéval est pareil à un « fragment de durée immuable », figé dans une « conception monolithique du temps »³⁸, possible écho de la vision chrétienne allégorique de l’histoire, qui rendait celle-ci signe de « son passé accompli » et de son « au-delà à réaliser »³⁹. S’inscrivant dans une esthétique du général, la poésie médiévale

³⁰ Ibid. , 34-35

³¹ Zumthor, 1988, 18

³² Delègue, 25

³³ Zumthor, 1972, 108

³⁴ Ibid. , 107, 113

³⁵ Ibid. , 113

³⁶ Zumthor, 1972, 116

³⁷ Zumthor, faisant référence à Vico, affirme aussi que le chant, comme forme « opaque » et « masquante » du langage, fut peut-être l’état premier du langage, c’est-à-dire l’état poétique. (Zumthor, 1988, 17). On pourrait y ajouter que « Le discours poétique est davantage déterminé par son agencement verbal et rythmique que par sa substance conceptuelle et affective ». (Zumthor, 1972, 109).

³⁸ Zumthor, 1972, 107

³⁹ « L’histoire universelle est ce laps temporel, qui sépare le moment où l’homme au Paradis terrestre voyait Dieu, et celui où il le verra de nouveau face à face ». (Delègue, 17-18).

ignore les aspects particuliers du réel⁴⁰. Ce mépris de la particularité provient précisément de la tradition allégorique qui fournit à l’égard de ce qui est dit « un magasin de costumes et de masques »⁴¹. La poésie est donc *integumenta*, couverture, voile, masque, reflet de l’allégorie qui s’identifiait au déguisement d’une réalité ou, plutôt, au *masque de la Réalité*⁴².

Masque n’étant pas complètement opaque, mais ressemblant plutôt à un voile transparent, car la pluralité des sens est « un déguisement hautement raisonnable d’une *réalité* », ce qui répond à l’exigence de raison imposée par l’allégorie⁴³. Pourtant, ce masquage, comme toute dissimulation, sait jouer de ce qu’il faut exprimer et de ce qu’il faut cacher, en débouchant ainsi sur l’illusion de la *senifiance*. Il s’agit donc d’un jeu qui engendre la pluralité de discours simultanés, le glissement d’une instance à l’autre de l’énonciation, comme c’est un jeu témoignant d’un « besoin constant du discours médiéval de s’évader du littéral, d’inverser l’ordre mimétique des phrases, de rompre les tonalités, de faire contraster les registres », besoin de « discontinuité » et de « dérapage contrôlé »⁴⁴, qui est la source de l’*ironie* du discours médiéval. *Ironie* ou *parodie*, ce trait essentiel du discours médiéval représente au fond une partie de la *polyphonie*⁴⁵ de l’esthétique médiévale, vaste Carnaval aux masques inépuisables.

L’ironie du discours médiéval, pareillement au masque, mais aussi à l’ironie divine qui rend les Écritures obscures, signale une scission, car elle désigne une « rupture

⁴⁰ Zumthor, 1972, 113

⁴¹ Zumthor, 1988, 18

⁴² Ibid., 15, 18

⁴³ Ibid., 15

⁴⁴ Zumthor, 1988, 16

⁴⁵ Ibid.

intentionnelle d’isotopie », permettant l’échange ambigu entre l’être et le paraître⁴⁶. La parodie, à son tour, serait un « miroir fendu, où se brisent les figures ordonnées »⁴⁷, un « double détrônant » où la *tragedia* et la *comoedia* se confondent⁴⁸. La parodie évoque, par ce jeu de miroirs et par les « formes déformées », l’image carnavalesque de la mort enceinte⁴⁹, symbole de l’inachèvement et du perpétuel commencement.

Dans le cadre de cette *esthétique polyphonique du Moyen Âge*, manifestation du caractère naturel de toute langue poétique, la *littera* est « la mise en forme initiale » du langage « dans et par l’exercice de sa *fonction poétique* »⁵⁰. L’expérience et l’univers « banalement vécu » sont ainsi travestis par le mot, forme d’une « aspiration à une sensualité absolue », comme il s’offre en tant que tel à la perception des sens⁵¹.

Travestissement qui s’accompagne d’une certaine « violence », car l’écriture « agresse son objet » et, de plus, « s’agresse elle-même », ce qui fait que le discours apparent engendre un autre discours qui le dénie et le confirme en même temps⁵². Et cette « orchestration complexe de voix interférentes » est la *ruse* même du texte qui attire dans le leurre de la polyphonie la participation du lecteur et qui inverse les rapports entre le thème « réel » et celui de l’interprétation allégorique⁵³. Ayant tendance à se centrer sur soi, le texte médiéval exprime une expérience qui s’identifie souvent à lui-même⁵⁴.

⁴⁶ Zumthor, 1978, 133

⁴⁷ Ibid., 136

⁴⁸ Ibid., 135

⁴⁹ Ibid., 136

⁵⁰ Zumthor, 1988, 16-17

⁵¹ Ibid., 17

⁵² Zumthor, 1978, 146

⁵³ Cela permet à la glose de la *littera* de devenir *littera* à son tour, que glose la référence au réel. (Zumthor, 1978, 150).

⁵⁴ Zumthor, 1978, 150.

Et pourtant, le texte médiéval, comme tout déguisement bâti sur la comparaison, est un appel à la mémoire. Faculté de la raison, la mémoire constitue, pour la pensée médiévale, une qualité principale de l'esprit, permettant à l'être humain de voir au-delà du masque qui dissimule et révèle à la fois la présence de Dieu. De là, la mémoire devient nécessaire à toute interprétation et à tout « effet du sens »⁵⁵. Ôter le voile, atteindre donc la *révélation* divine, passe par la capacité de l'homme de reconnaître Dieu, capacité qui n'est que trop faible, si bien que l'homme garde seulement le désir ou la nostalgie de la divinité⁵⁶. Rappel de Dieu, la mémoire est aussi la mémoire du bien et du mal ; elle éveille le souvenir du péché et, par cela, elle s'inscrit dans le système de la représentation allégorique. Conscience du monde et de soi, la mémoire essaye de retrouver le sens à partir de l'image ou, plus précisément, à partir de *la peinture et de la parole*. L'expression littéraire apparaît ainsi « comme un déguisement et comme un excitant de la mémoire »⁵⁷. Seule cette dernière pourrait franchir le décalage temporel entre la réalité et son reflet présent⁵⁸, en résolvant dans l'instant l'énigme du masque allégorique⁵⁹. C'est grâce à la mémoire qu'un sens second s'avance masqué, comme pour affirmer que le sens de *l'écrit*⁶⁰ n'est pas celui de sa littéralité⁶¹. Par conséquent, « le sens procède sous le masque de la mémoire »⁶².

⁵⁵ Fondée sur la conception augustinienne, la mémoire se définit comme « la partie la plus élevée et la plus intellectualisée de l'âme, la *mens* ». Elle est un « reflet de l'esprit », « à la fois le lieu des connaissances intellectuelles et cette réminiscence confuse de Dieu, grâce à laquelle celui-ci se révèle aux hommes sous un masque, ou sous le couvert d'autre chose que lui-même ». (Zink, 1988, 251-252).

⁵⁶ Zink, 1988, 252

⁵⁷ Ibid. , 253

⁵⁸ « Cet écart n'est pas entre l'original-ou le réel-et son imitation par l'art-ou le fictif-, mais c'est un écart temporel entre le présent de la représentation et l'absent du représenté ». (Zink, 1988, 257).

⁵⁹ Zink, 1988, 255

⁶⁰ L'écrit est « supposé appeler à la mémoire son auteur, et non pas ce que son contenu désigne ou décrit ». (Zink, 1988, 256).

La poésie serait alors le « discours d’une mémoire » et le texte fonctionnerait comme *reflet*, signifiant en même temps une transformation⁶³. Car le texte, « surface miroitante »⁶⁴, représente le moyen de toucher à une vérité différente du réel dont la garantie est le mot assumé par la poésie⁶⁵. Le réel s’avère ainsi « une surface aux chatolements fugitifs » ayant des traits constants qui forment autant d’indices que le langage lit comme les traces d’une vérité hors du temps et de l’espace⁶⁶. Le sens déguisé dans l’événement est donc extrait par le texte pour être ensuite chiffré dans les mots. Afin d’aboutir à une vérité, il faut, une fois de plus, le secours de l’allégorie. C’est par le truchement de l’*analogie* qu’on accède, au-delà du « sens littéral », à un sens allégorique découvrant une vérité qui ne réside pas dans les choses, mais qui se projette ailleurs.

Analogie qui implique aussi le rappel de l’auteur, car l’écrit est supposé « appeler à la mémoire son auteur »⁶⁷. Et l’auteur, à son tour, obéit aux normes de la représentation allégorique. En effet, celle-ci est non seulement un *mode de lecture*, mais aussi un *mode d’écriture*⁶⁸ qui part d’une vérité pour engendrer une *littera*⁶⁹. L’auteur contemple cette vérité face à face, mais la voile afin de la communiquer, comme si, par prudence pour les yeux des lecteurs, il dissimulait le soleil à travers une nuée⁷⁰. Geste qui tient peut-être aussi du souvenir du péché, parce que la « passion de connaissances » s’avère

⁶¹ Zink, 1988, 256-257

⁶² Ibid. , 260

⁶³ Zumthor, 1972, 114-115

⁶⁴ Ibid. , 114

⁶⁵ Ibid. , 116

⁶⁶ Zumthor, 1978, 50

⁶⁷ Zink, 1988, 256

⁶⁸ Zumthor fait la distinction entre « allégorie », comme mode de lecture, et « allégorèse », comme mode d’écriture. (Zumthor, 1978, 79-80).

⁶⁹ Zumthor, 1978, 80

⁷⁰ Zumthor, 1978, 81

« honteuse » et « inavouable », en imposant donc la nécessité des couvertures et des voiles. Le langage qui ne peut plus parler « innocemment de Dieu et de ses œuvres » est hanté par la crainte insidieuse qu'éprouve l'être devant le vide et l'inconnu⁷¹.

Néanmoins, le sens n'est pas uniquement dans le langage, mais il s'identifie plutôt à « l'ensemble des fonctions du poème »⁷². Car le sens est en fait une *continuité du sens* au cours du texte et au cours du temps, un acte unificateur qui transforme la fermeture du texte en source de la richesse de la signification. C'est ainsi que le texte se dévoile comme « une vaste et unique métaphore »⁷³. La *signifiante* serait donc une signification complexe et insécable⁷⁴ provenant d'une totalité des signes et des indices. Transpercer ces indices donne accès à la signifiante du texte tout comme, pour l'homme médiéval, transpercer les indices du monde visible c'est retrouver la divinité.

Ôter le masque du texte médiéval s'avère d'autant plus difficile que le masque ne sort pas du texte même. Fourmillement des masques évoquant la Place du Marché au temps de la Fête des Fous, amalgame d'*error*, de *factio* et de *fascinus*⁷⁵, le texte médiéval révèle pourtant son sens à travers une *harmonie musicale* qui est celle d'un « mode d'existence différent, où les faits s'auréolent de valeurs secondes »⁷⁶, où le chant devient le rappel d'une tradition et le dédoublement d'une parole qui n'est jamais là.

⁷¹ Zumthor, 1988, 19

⁷² Zumthor, 1972, 110

⁷³ Ibid., 110-111

⁷⁴ Ibid., 111

⁷⁵ Ibid., 20

⁷⁶ Ibid., 117

II. Divers déguisements, dans les textes et par le texte

1. Tristan ou le masque de l'impossibilité

L'amour et la mort s'épousent dans l'infinie *tristesse* de celui qui, par son nom déjà, dévoile la condition de son existence. Dévoilement assez trompeur, parce que Tristan, le héros aux multiples visages, s'identifie à un signe changeant de forme au fur et à mesure que le récit se construit. Tristan symbolise donc à la fois le mariage entre la *littera* et la *métaphore*, en obéissant aux normes du discours médiéval qui s'articule autour des Noms¹, vrais masques de l'individu² et du texte déroband la réalité.

Lépreux, fou, jongleur, marchand et pèlerin, Tristan erre à travers les textes et exhibe ses travestis afin de mieux dissimuler ou, bien au contraire, afin de mieux affirmer son amour. Il fuit ainsi toute identité précise. Fuite qui est aussi celle du sens, dans un discours qui confond la passion avec la folie et la mort, et qui rattache souvent la détresse au rire et à l'ironie. Insaisissables comme la passion elle-même, les masques du héros déroutent ceux qui se fient aux apparences, mais surtout ceux qui se laissent piéger par l'univocité de l'interprétation. Car, si d'un côté, les nombreux masques assumés par Tristan sont des déguisements iconiques, de l'autre, ils représentent des déguisements par

¹ Zumthor, 1978, 80

² Zumthor, 1988, 18

le langage et, de plus, ils désignent, à travers la métaphore de la texture, le processus de la fabrication du texte³.

Et il y a là une dimension négative, comme la fiction fait souvent passer le mensonge pour la vérité. Comparables à l'invention poétique, les déguisements de Tristan jouent sur la frontière qui sépare la réalité de la mystification, et sont de cette manière, des déguisements infamants par rapport à l'éthique sociale et religieuse propre au Moyen Âge. Dans un monde qui déchiffrait dans l'apparence l'indice d'une vérité et qui envisageait le vêtement comme « un véritable uniforme », assumer une autre condition que la sienne représente un « péché majeur » rendant le porteur du masque coupable d'« ambition » ou de « déchéance »⁴. Le fait même de se déguiser est d'ailleurs condamné par l'Eglise, qui voit dans l'homme masqué une créature du démon, une *larva* rejetant l'œuvre divine par son « mensonge infernal »⁵. Le masque est donc, au premier abord, péché et oblitération de la réalité. Il est en fait un double péché, parce qu'il ment par *l'image* aussi bien que par *la parole*.

Le déguisement est *transgression*⁶. Il est aussi exil. Exil spatial et moral accablant Tristan n'ayant plus le droit de rester à la cour du roi Marc, car il a enfreint une loi sociale et éthique. En aimant la reine, qui est de surcroît la femme de son oncle, Tristan devient un marginal par rapport aux autres, mais son exclusion se transforme en une interrogation sur la hiérarchie établie et, bien plus, en un questionnement de l'ordre

³ Brusegan, 103

⁴ Zumthor, 1988, 12-13

⁵ Ibid., 20

⁶ Ibid., 13

de valeurs. C’est pourquoi l’*ambiguïté* constitue une dimension essentielle des masques de Tristan, brouillant la limite entre l’essence et l’apparence.

Lépreux, tel que Bérout le présente, Tristan assume ce masque dégradant à la demande d’Iseut qui doit faire preuve de sa fidélité devant les cours du roi Marc et du roi Arthur, symboles de l’ordre social. Le serment prêté par la reine sur des reliques est par excellence ambigu, parce que, impliquant l’image du lépreux, il part d’un mensonge pour affirmer une vérité aux yeux des autres aussi bien qu’aux yeux de la divinité⁷. Le serment d’Iseut trompe en fait le code de justice médiévale qui reconnaissait l’innocence ou la faute selon une évidence *visible* tenue pour une manifestation de la justesse divine. La vérité, *li voirs*, partait *de veoir*, de ce qu’on apercevait donc⁸. Mais plus que tout, la disculpation d’Iseut, sa *deresne*⁹, se bâtit sur l’astuce de la parole, sur son pouvoir d’illusion.

Cette corruption de la parole se reflète dans le déguisement extérieur de Tristan. En effet, Tristan frappe d’abord par son aspect repoussant : « Vestu se fu de mainte guise:/Il fu en legne, sanz chemise ; /De let burel furent les cotes /Et a quarreaus furent ses botes /Une chape de burel lee /Out fait tailler, tote enfumee. /Affublez se fu forement bien, /Malade senble plus que rien »¹⁰. La couleur noire des vêtements, le fait que Tristan

⁷ « Qu’entre mes cuises n’entra homme, / Fors le ladre qui fist soi some, / Qui me porta outre les gueuz, / Et li rois Marc mes esposez », « [...] jamais un homme n’est entré entre mes cuisses, sauf le lépreux qui se fit bête de somme pour me faire traverser le gué et le roi Marc mon époux », Bérout, *Le Roman de Tristan*, (v. 4205-4208), 214-215

⁸ Burns, 75

⁹ Bérout, *Le Roman de Tristan*, (v. 4153), 212

¹⁰ « Il avait revêtu de curieux vêtements. Il portait un habit de laine, sans chemise ; sa tunique était en bure grossière et ses bottes étaient rapiécées. Il s’était fait tailler un manteau de bure grossière, tout noirci de fumée. Il s’était fort bien déguisé et ressemblait parfarfaitement à un lépreux », Bérout, *Le Roman de Tristan*, (v. 3567-3573), 186-187

se rend au Mal Pas¹¹, endroit boueux où la reine avait naguère sali ses vêtements, qui plus est, la présence de la lèpre, le tout renvoie à l'idée de *souillure*.

Souillure qui signifierait à première vue la passion interdite et qui associerait Tristan au péché et à l'amour coupable¹². De plus, les vêtements grossiers de Tristan suggèrent une confusion entre l'humain et l'animal (ses vêtements seront d'ailleurs comparables à la peau velue des animaux, comme le démontrent les épisodes de Tristan hué par la foule qui le prend pour un loup). La confusion entre l'humain et l'animal débouche sur une dimension monstrueuse du portrait du héros, dimension relayée aussi par le visage boursoufflé de Tristan¹³.

Néanmoins, l'illusion optique s'accompagne de l'illusion de l'interprétation, puisque Tristan fonctionne en réalité comme un miroir reflétant le visage hideux de la société. Spéculation des apparences, son déguisement est en fait un *speculum* du monde se révélant étrange, monstrueux, hostile à l'amour. Le masque est ainsi une accusation indirecte dirigée contre la hiérarchie sociale et contre l'insensibilité des autres.

Tristan se tenant sur la butte qui domine le marécage revendique sa supériorité et le privilège de l'ironie. Il indique aux chevaliers du roi et aux trois barons félons l'endroit le plus boueux mais, plus que sa vengeance, Tristan accomplit par son déguisement un renversement des valeurs, en démontrant la relativité du pouvoir et des normes morales, tout comme la relativité de la vérité. Le mensonge et la vérité deviennent donc des

¹¹ Bérout, *Le Roman de Tristan*, (v. 3614), 188

¹² Le déguisement de Tristan en lépreux illustre la mentalité médiévale qui tenait la lèpre pour contagieuse surtout par des rapports sexuels. Elle était donc le signe du péché, de l'amour débridé. (Dufournet, 90).

¹³ « Molt ot bien bocelé son vis » / « Il avait très bien fait boursoufler son visage », Bérout, *Le Roman de Tristan*, (v. 3626), 188-189

notions ambiguës et il est suggestif que les chevaliers du cortège royal enlèvent leurs vêtements¹⁴ comme pour reconnaître la vulnérabilité de la soi-disant « vérité nue » par rapport au pouvoir des apparences trompeuses, par rapport au déguisement protecteur de Tristan¹⁵. Plus profondément peut-être, les gestes d’enlever les vêtements (les chevaliers) et de se vêtir (Tristan) suggèrent une *dévaluation des signes* et, implicitement, du langage, dans le sens que toute tentative de découvrir la vérité devient nécessairement un acte de la recouvrir et de la communiquer masquée¹⁶.

Le masque de la lèpre est, comme on l’a déjà mentionné, une dénonciation indirecte: Tristan accuse le roi d’être lépreux¹⁷ et se excuse ainsi, en dévoilant la présence du mal et de l’anormalité à la tête de la société. Il suscite la pitié de la part de Marc qui lui offre son aumusse¹⁸ et, sous prétexte d’avoir froid, il convainc Arthur de se déchausser et de lui donner ses guêtres¹⁹. Tristan raille donc le pouvoir social et humilie ceux qui sont la cause de sa souffrance. Plus encore, peut-être exprime-t-il la conscience de son exclusion, en laissant entendre qu’il « aura toujours froid » dans ce monde où il « ne sera jamais vêtu » comme les autres. Même si le geste de Tristan demandant de l’argent et des vêtements – « Aidiez a noveler mes dras »²⁰ - pourrait constituer une supplication d’être pardonné, d’être réaccepté là où il devrait appartenir,

¹⁴ «Voiant le peuple, se despollent, / Li dras laissent [...] », « Ils se déshabillent devant tout le monde, enlèvent leurs vêtements [...] », Bérout, *Le Roman de Tristan*, (v. 3863-3864), 198-199

¹⁵ Burns, 88

¹⁶ Ibid.

¹⁷ « Dans rois ses sires ert meseaus » / « Sire, son mari était lépreux », Bérout, *Le Roman de Tristan*, (v. 3771), 194-195

¹⁸ « S’aumuce trait, si li dit : ‘ Tien, / Frere, met la ja sus ton chief ‘ » / « Marc retire son aumusse et lui dit : ‘Tiens, frère, mets-la sur ta tête [...]’ », Bérout, *Le Roman de Tristan*, (v. 3750-3751), 194-195

¹⁹ « J’ai les granz froiz, qui qu’ait les chaux. / Por Deu me donne ces sorchaux. », Bérout, *Le Roman de Tristan*, (v. 3729-3730), 192

²⁰ « Aidez-moi à me procurer de nouveaux habits ! », Bérout, *Le Roman de Tristan*, (v. 3690), 190

c'est le rire moqueur qui prédomine en se détachant du jeu alternant la vérité et le mensonge, le sérieux et le comique, jeu qui donne le ton « farcesque »²¹ de la scène.

Le *jeu* et la *liberté* ressortissant à la scène du Tristan lépreux, aussi bien que l'aspect *grotesque* de ce dernier évoquent la fête carnavalesque, d'autant plus que les actes de Tristan se veulent un « détronement bouffon »²² et une « parodie de la vie ordinaire »²³. Le *rire* que Tristan provoque est un rire général (les deux rois qui s'amuse, le rire complice d'Iseut...), - rire apparenté à celui de la fête médiévale et, de surcroît, rire *ambivalent*, parce qu'il est joie, punition, mensonge et vérité à la fois.

Néanmoins, le rire s'avère surtout accusation et signifie une séparation du reste du monde. Malgré le « climat de joie », Tristan reste un malheureux, il est vrai, capable encore de plaisanter²⁴ et de transformer sa faiblesse en vengeance. De transformer le monde, aussi. Car, « arme suprême pour tromper » et, bien plus, « arme des faibles »²⁵, la parole délibérément dénaturée et pervertie, crée un monde quasi-irréel²⁶ dont l'homme masqué est en même temps le metteur en scène et le comédien. *L'aspect théâtral* s'impose ainsi comme une dimension essentielle de l'épisode du Mal Pas et révèle un Tristan comédien qui se laisse entraîner lui-même dans l'illusion de son jeu, jeu avec le feu, d'ailleurs, parce qu'il est provocation.

Le masque de la lèpre est par conséquent un masque dénonciateur. Mais, plus que le dérèglement social, la lèpre s'avère une image renversée de l'amour. Le « grant

²¹ Dufournet, 1982, 91

²² Bakhtine, 19

²³ Ibid., 9

²⁴ Dufournet, 1982, 91

²⁵ Ribard, 188

²⁶ Ibid., 193

arson »²⁷ de Tristan traduit sa passion démesurée qui, pareillement à la lèpre, est condamnée par la société. La métaphore de la soif et de la brûlure reprend l'identification de la lèpre à la passion et se veut un rappel de la naissance de l'amour. Le hanap que Tristan porte serait en ce sens un substitut du philtre, de la *boivre*²⁸ consommée en mer, et la soif de Tristan²⁹ exprimerait son désir d'assouvir sa passion³⁰. Un rappel de l'histoire d'amour serait aussi l'explication de Tristan décrivant la manière dont il a attrapé la lèpre : « Sire, trois anz i a, ne ment. / Tant con je fui en saine vie, / Molt avoie cortoise amie. / Por lié ai-je ces boces lees ; / Ces tartaries plain dolees / Me fait nuit et jor soner / Et o la noise estoner / Toz ceus qui je demant du lor / Por amor Deu le criator »³¹. De plus, les paroles de Tristan cachent une déclaration d'amour : « Mais plus bele ne fu que une. / Qui est-elle ?-La bele Yseut »³². Paroles une fois de plus ambiguës et provocatrices, comme, au-delà de l'ironie et de l'aveu d'amour, Tristan prend volontairement le risque de se découvrir, en tirant un vrai plaisir de son jeu poussé à l'extrême.

Pour s'en tenir à la vaste signification de la lèpre, on peut de même affirmer qu'elle est tout à la fois une « négation de la courtoisie » et un « signe imminent »³³ de celle-ci. Cela n'est pas seulement évident par le fait que la scène de Tristan lépreux,

²⁷ Bérout, *Le Roman de Tristan*, (v. 3657), 190

²⁸ Ibid., (v. 2218), 124

²⁹ « Il lor dit que il a toz boit, / Si grant arson a en son cors / A poine l'en puet geter fors », « Il leur dit qu'il boira à la santé de tous car une telle fournaise brûle dans son corps qu'il ne peut guère l'extirper », Bérout, *Le Roman de Tristan*, (v. 3656-3658), 190-191

³⁰ Blakeslee, 69

³¹ « Sire, cela fait trois ans, sans mentir. Tant que j'étais en bonne santé, j'avais une amie courtoise. C'est à cause d'elle que j'ai le visage tuméfié. C'est elle qui me fait nuit et jour agiter cette crécelle en bois poli et qui m'oblige à casser les oreilles des gens dont je sollicite l'aumône pour l'amour de Dieu, le Créateur. », Bérout, *Le Roman de Tristan*, (v. 3760-3768), 194-195

³² « Une seule femme est plus belle qu'elle.-Qui est-ce ?-La belle Yseut », Bérout, *Le Roman de Tristan*, (v. 3774-3775), 194-195

³³ Dufournet, 91

scène à « tonalité courtoise »³⁴ s'avère une contrepartie de l'épisode des lépreux requerrant Iseut³⁵. Cela est surtout évident par l'image et les paroles mêmes de Tristan qui démontre que la grandeur peut surgir de la dégradation et de la séparation face au monde. C'est ainsi que le masque de la lèpre laisse deviner la beauté de Tristan (« Qar il ert gros et corporuz / Il n'ert pas nains, contrez, bocuz ») et que Tristan reste malgré tout, un chevalier vertueux, n'ayant pas perdu sa grandeur morale. Si sa béquille devient « un instrument de vengeance »³⁶, Tristan ne renonce pas à son épée non plus³⁷ et ce n'est pas par hasard que le masque de la lèpre sera remplacé par le masque du Noir de la Montagne, chevalier triomphant de la Blanche Lande et exemple de prouesse.

Ce motif de *la beauté sous masque* témoigne, lui aussi, du caractère ambigu de tout déguisement. La duplicité du porteur du masque se retrouve dans la duplicité des autres qui semblent deviner sa réelle identité, mais qui se laissent prendre au piège, envoûtés par les apparences. Tout le monde est en fait séduit par le mensonge, et la vérité est rejetée pour céder la place au spectacle et au charme d'un univers ludique et irréel. La séquence de la Blanche Lande continuerait en ce sens le jeu théâtral³⁸ si évident avec un Tristan lépreux et, bien plus, elle traduirait le même pouvoir du masque d'engendrer

³⁴ Ibid.

³⁵ Tristan s'inscrirait par ailleurs dans une « série de lépreux », à côté d'Yvain, le chef des lépreux lubriques requerrant Iseut du roi Marc, et Marc lui-même, accusé par Tristan d'être lépreux. Cette « série » reprend les « figures du mal », telles Frocin, le forestier dénonciateur, les trois barons, voire Marc, comme pour signaler le fait que le mal est partout, aux frontières de l'humanité (les lépreux) aussi bien qu'à la tête de la société (Marc). (Dufournet, 90-92).

³⁶ Ibid. , 91

³⁷ « Et nequeden si ot s'espee / entor ses flans estroit noee », « Néanmoins, il avait gardé son épée, étroitement nouée à sa ceinture », Bérout, *Le Roman de Tristan*, (v.3575-3576), 186-187

³⁸ Il est suggestif que Tristan choisisse pour sa monture le nom de Bel Joeor (v. 3997), en soulignant, on pourrait dire, la présence du jeu. (Ribard, 192).

l’irréel : Tristan et Gouvernal passent pour des chevaliers *faés*³⁹, pour des êtres surnaturels créant une sorte d’« Autre Monde à l’aspect onirique »⁴⁰.

Une autre séquence ayant trait à l’irréel est aussi l’épisode où Tristan lépreux porte Iseut au-delà du marécage afin qu’elle ne salisse pas ses vêtements. Le masque de la lèpre se double d’un masque animalier, car, ainsi qu’Iseut le dit, Tristan se fera âne pour elle : « Asne seras de moi porter »⁴¹. La scène rappelle les fabliaux tout comme la *fête de l’âne*, et souligne la confusion entre l’humain et l’animal, en accentuant l’aspect grotesque, voire monstrueux du déguisement. Mais elle est en fait d’une grande ambiguïté : si l’âne symbolise d’une part une « monture infamante », se reliant à la luxure et à la sottise, il évoque d’autre part une imagerie sacrée⁴² envisageant l’humiliation comme une étape nécessaire pour aboutir à la grandeur morale. Par conséquent, la hiérarchie de valeurs est de nouveau renversée.

Néanmoins, le récit de Béroul ne serait pas frappant par le fait qu’il pose le problème du bien et du mal, qu’il questionne les normes éthiques, mais par cela qu’il efface la distinction entre la vérité et le mensonge⁴³. Et c’est précisément ce que le déguisement de Tristan démontre : au-delà de ses multiples connotations, le masque de la lèpre symbolise et crée à la fois un univers où on ne peut plus distinguer la vérité⁴⁴. Un univers où on ne peut ni *voir*, ni *entendre* la vérité, univers du monde extérieur mais, par-

³⁹ « Saciez que cil dui sont faé », « Sachez que ces deux-là sont fées », Béroul, *Le Roman de Tristan*, (v.4062), 208-209

⁴⁰ Ribard, 193

⁴¹ « Tu me serviras d’âne et tu me porteras... », Béroul, *Le Roman de Tristan*, (v. 3918), 202-203

⁴² L’épisode pourrait évoquer la représentation chrétienne de St. Christophe portant le Christ à travers un fleuve en crue. (Dufournet, 99).

⁴³ Rappelons que l’ermite Ogrin lui-même, en tant que représentant de la divinité, affirme: « Por honte oster et mal covrir / Doit on un poi par bel mentir », « Pour effacer la honte et dissimuler le mal, on doit mentir un peu à bon escient », Béroul, *Le Roman de Tristan*, (v. 2353-2354), 130-131

⁴⁴ Burns, 85

dessus tout, univers de la fiction. C’est pourquoi le masque de la lèpre est au fond le signe d’une *impossibilité*. L’impossibilité est concrète d’abord, parce que, malgré le succès de sa ruse, Tristan restera un exclu, incapable d’accomplir son amour. Mais cette impossibilité devient la métaphore du récit lui-même qui ne peut énoncer une vérité univoque. Les « pitreries verbales et gestuelles »⁴⁵ de Tristan sont reprises par les pitreries du texte qui se dissimule alors même quand il prétend dire la vérité. Les paroles du roi Arthur affirmant que la vérité a été vue et entendue - « Rois, la deraisne avon veüe / Et bien oïe et entendue »⁴⁶ - suggèrent un renvoi ironique du texte à lui-même. Le texte devient donc son propre référent et fait appel à la complicité du lecteur comme à une continuation de la complicité des amants s’amusant de l’*engin*⁴⁷ du masque. Tristan affirmera ailleurs en s’adressant au roi Marc, auquel il feint de dire la vérité : « Acroire t’a l’en fait mençonge »⁴⁸, mais ses paroles sont de même emblématiques pour le texte qui dénonce la fiction, qui *se* dénonce au fond, en tant que masque d’une coïncidence impossible et pourtant si réelle entre vérité et mensonge.

Cette confusion entre mensonge et vérité se reflète de même au niveau des registres. Le « réalisme âpre » s’appliquant à l’image de la lèpre, le comique mêlé au tragique, voire la parodie (serait-ce une simple coïncidence le fait que le chef des lépreux

⁴⁵ Dufournet, 91

⁴⁶ « Sire, nous avons vu, entendu et bien compris le serment », Bérout, *Le Roman de Tristan*, (v. 4235-4236), 216-217

⁴⁷ « Engin » s’avère un terme très important pour ce qui est du topos du masque. Provenant du latin « ingenium », « engin » désigne en ancien français une aptitude intellectuelle à inventer des procédés de toutes sortes pour atteindre des fins pratiques sans user de la force. « Engin » se rattache ainsi à l’art, à l’artifice, aussi bien qu’à la ruse et au mensonge. (Andrieux-Reix, 65-66). « Engin » est d’ailleurs un terme qui tient du vocabulaire de la tromperie, en s’associant également à d’autres mots renvoyant au mensonge, à la ruse de la parole, tels « barat » et « lobe » (qu’on retrouve dans *Le Roman de Renart* et dans *La Farce de Maître Pathelin*).

⁴⁸ « On vous a fait croire des mensonges », Bérout, *Le Roman de Tristan*, (v. 2859), 152-153

s'appelle Yvain^{49?}), tous ces registres s'entrelacent dans un « jeu généralisé des alternances »⁵⁰.

Dans le texte de Béroul, la vérité est donc une vérité qui s'évanouit sous des voiles d'ambiguïté. Le discours se tisse alors à partir du jeu élaboré entre une vérité partielle et un mensonge partiel⁵¹. De surcroît, le mensonge devient vérité à partir d'une *répétition* (Iseut ment lorsqu'elle renie son amour pour Tristan et, de nouveau, lorsqu'elle dit à son époux qu'elle ne ment pas)⁵². On pourrait affirmer que dans le roman de Béroul, le « langage est corrompu » et que son utilisation est frauduleuse. Si les personnages en usent et en abusent⁵³, ils sont à leur tour « abusés » par le langage. Marc a été « deceü »⁵⁴ par les propos des barons et des deux amants, tandis que Tristan se prend à son propre jeu et, peut-être finit-il par croire à ses paroles décevantes. Tromperie du langage qui est aussi tromperie de l'amour, car le philtre n'a fait que « decoivre »⁵⁵ les amants.

Par conséquent, le langage se trouve dans l'impossibilité de démêler la vérité et le mensonge. Le mensonge se définirait alors comme une « inadéquation de la vérité aux mots », inadéquation des *dictiones* aux *res*⁵⁶, mais, qui plus est, le mensonge s'avère être le mensonge du conteur et, encore, des « conteors »⁵⁷. D'entrée de jeu, l'auteur se

⁴⁹ Yvain est par excellence le nom du chevalier, exemple de courage et de vertu, tel qu'on le retrouve dans le roman de Chrétien de Troyes, *Yvain ou le chevalier au lion*

⁵⁰ Dufournet, 94

⁵¹ D'ailleurs, le texte de Béroul débute par un « déguisement du langage », par l'alternance de la vérité et du mensonge à travers le discours. Du haut du pin, Marc *voit* les amants, mais il est trompé par leurs *paroles*. Le dilemme de Marc serait ainsi son incapacité de comprendre la polyphonie du langage, qu'il interprète toujours d'une façon univoque, Burns, 84

⁵² Huchet, 102

⁵³ Ibid., 101

⁵⁴ Béroul, *Le Roman de Tristan*, (v. 134), 30

⁵⁵ Ibid., (v. 2220), 124

⁵⁶ Huchet, 102

⁵⁷ Ibid., 96

dissimule derrière le masque de son nom et répond ainsi à une demande essentielle du texte médiéval qui essaye de « protéger son anonymat »⁵⁸. En effet, Bérout semble dévoiler son nom – « Li conteors [...] / N'en sevent mie l'estoire / Berox l'a mex en sen memoire »⁵⁹. Pourtant, il ne fait que se séparer des autres conteurs et vanter son talent et la supériorité de la transmission orale du texte. Nouvelle ruse, car il soutiendra plus loin l'excellence de la source écrite et, bien plus, sa véracité⁶⁰ (par opposition au « mensonge » des conteurs) : « Ne, si comme l'estoire dit, / La ou Berox le vist escrit »⁶¹. Mais, cette source écrite, exista-t-elle en réalité ? L'affirmation du nom de l'auteur devient de cette manière un autre leurre du texte où la vérité et le mensonge se confondent dans le jeu de l'écriture. C'est ainsi que le récit tente d'accréditer la fiction par une « déviance », de faire passer « le mensonge de la fiction pour la vérité de la fiction »⁶².

Voilà donc, en peu de mots, comment le déguisement en lépreux de Tristan réussit à concentrer par ses multiples sens la structure même du texte de Bérout. L'impossibilité de Tristan d'accomplir son amour et de se forger une identité exprime par conséquent l'impossibilité du texte d'énoncer une vérité unique. L'errance de Tristan, son déguisement perpétuel, correspond à l'errance du texte, à son égarement par rapport à la réalité et, plus important, par rapport à lui-même. Ce n'est peut-être pas par hasard que l'ancien français réunit dans « errer » le sens concret d'« égarement » et l'« erreur », le

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ « Les conteurs disent [...] ; ils ne connaissent pas bien l'histoire. Bérout l'a parfaitement bien gardée en mémoire », Bérout, *Le Roman de Tristan*, (v. 1265-1268), 80-81

⁶⁰ Huchet, 96

⁶¹ « comme l'histoire le dit / là où Bérout le vit écrit », Bérout, *Le Roman de Tristan*, (v.1789-790), 104-105

⁶² Huchet, 97

mensonge, qui « met en errance »⁶³, qui trompe et dérouté. L'*error* de Tristan, son *désir ardent*⁶⁴, est la cause de son impossibilité de rester parmi les siens, de son éternel retour masqué et, peut-être, de son retour à *l'erreur*, dans le sens de mensonge. Éternel retour du texte aussi, parce que le discours se fonde sur la *répétition* d'une problématique qu'il laisse irrésolue. Le discours retourne donc sur lui-même et signale *l'erreur* du langage qui échoue à réconcilier la parole et l'image, la fiction et la réalité. Mais cet échec du langage et, en dernière instance, de l'écriture, représente au fond la réussite du texte colportant ses significations sur la route illimitée où la vérité et le mensonge s'entrecroisent. Pauvre comme les habits de Tristan pour celui qui se limite à une lecture de surface, le texte de Béroul dévoile sa richesse au lecteur qui sait déchiffrer les apparences. Pareillement à Iseut qui dépose sur l'autel un riche drap de soie tissé d'or⁶⁵, Béroul nous fait don de l'éblouissante texture de son roman.

Le motif de l'exil aussi bien que le masque de la lèpre seront également repris par Thomas. D'un troublant lyrisme, le roman de Thomas rattache l'errance à une complexe analyse intérieure. L'exil concret de Tristan se transforme en une aliénation face à lui-même, en un éloignement face à l'amour qui est non seulement impossible à accomplir, mais surtout impossible à définir. Exclu par la société, Tristan l'est aussi par sa propre volonté : « Tantes paines, tantes dolurs / Ai jo sufert pur ses amurs / Que retraire m'en puis bien »⁶⁶. Volonté qui s'inscrit à son tour dans une errance, dans l'oscillation déchirante entre raison et désir, où retentit l'écho de la contradiction de l'amour, à la fois

⁶³ Greimas, 211

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Béroul, *Le Roman de Tristan*, (v. 2990), 158

⁶⁶ « À cause de mon amour pour elle, j'ai enduré tant de peines et de douleurs que j'ai acquis le droit de m'éloigner », Thomas, *Le Roman de Tristan*, (v. 44-46), 342-343

joie et souffrance : « La nostre amur tant se desevre / Qu'ele n'est fors pur mei decevre. / Jo perc pur vos joie e deduit, [...] Jo main ma vie en grant dolur, [...] Jo ne faz fors vos desirer »⁶⁷.

L'éloignement spatial de Tristan traduit donc la perte d'identité et la duplicité de la nature humaine⁶⁸. « U me troverit ? »⁶⁹ est une question que Tristan adresse en réalité plus à lui-même qu'à Iseut. Tristan voudrait combattre son amour pour Iseut la Blonde en choisissant d'épouser Iseut aux Blanches Mains, dont le nom et la beauté rappellent constamment l'épouse de Marc. Il débute ainsi un conflit intérieur entre la volonté et le désir, entre le cœur et le corps, conflit qui renvoie d'ailleurs à la conception augustinienne de la fragilité de la volonté humaine, envisagée comme un perpétuel combat entre *velit* et *potest*⁷⁰. Tirailé entre le désir impossible d'assouvir sa passion pour Iseut la reine, et la faiblesse de sa volonté, Tristan ne fait qu'augmenter son malheur. Sa tristesse, *tristitia*, marque ainsi la séparation entre la volonté et le corps, s'opposant en cela à *laetitia* qui, dans la tradition augustinienne, représentait l'harmonie entre la volonté et le désir⁷¹.

D'une certaine manière, Tristan ne parvient pas à masquer son désir pour la reine Iseut et, en même temps, à le métamorphoser par sa volonté. Désir et volonté qui seront

⁶⁷ « Notre amour s'éloigne tellement de nous qu'il n'est que déception pour moi. À cause de vous, je perds joie et plaisir [...] Je passe ma vie à souffrir énormément [...] Je ne fais que vous désirer », Thomas, *Le Roman de Tristan*, (v. 9-15), 340-341

⁶⁸ « Dunt vient a hume volunté / De haïr ço qu'il ad amé, / U ire porter u haïr / Vers ço u ad mis s'amur ? », « D'où vient pour un être humain la volonté de haïr ce qu'il a aimé, de manifester sa colère ou sa haine envers quelqu'un en qui il a placé son amour ? », Thomas, *Le Roman de Tristan*, (v. 128-130), 346-347

⁶⁹ « Où me trouverait-elle ? », Thomas, *Le Roman de Tristan*, (v. 89), 344-345

⁷⁰ Adams, 278-279

⁷¹ Ibid., 285

en fait dédoublés, renversés⁷², comme l’amour pour Iseut, l’épouse de Marc, deviendra désir charnel envers Iseut aux Blanches Mains. À son tour, la volonté d’épouser cette dernière se changera en volonté de rester fidèle à la reine. La volonté, l’amour, la nature et le désir se dissipent dans l’ambiguïté du langage, tandis que le masque moral de Tristan n’apporte aucune solution : « Ne set [...] / Par quel engin covrir se deive »⁷³.

Tristan n’arrive donc pas à tromper sa passion, à la détourner. Par contre, il se prend à son propre piège et, incapable de discerner la vérité, il se découvre trompé lui-même : « Ne sai a la quele mentir, / Car l’une me convient traïr / E decevre e enginnier, / U anduis, ço crei, trichier ; / Car tant m’est ceste aprocée / Que Ysolt est ja enginée. / Tant ai amée la reïne / Qu’enginée est la meschine, Et jo forment enginné sui »⁷⁴. Cette incapacité de dominer la passion et de trouver une vérité se veut un reflet du caractère ambigu et contradictoire de l’amour mais, de plus, un reflet du discours qui, ne pouvant exprimer pleinement la réalité, confond les paroles dans sa musique : « Si vus ne fussez, ja ne fusse, / Ne de l’amer rien ne s’üsse. / Merveille est k’om la mer ne het / Que si amer mal en mer set, / E que l’anguisse est si amere ! »⁷⁵.

⁷² On pourrait même parler d’une confusion entre les notions, comme dans ce passage où la volonté signifie en fait le désir charnel pour Iseut aux Blanches Mains, tandis que le désir traduit la volonté de rester fidèle à la reine Iseut : « Le désir qu’il ad vers la reine / Tolt le voleir vers la meschine ; / Le desir lui tolt le voleir / Que nature n’i ad poeir », « Son amour pour la reine lui ôte toute concupiscence envers la jeune fille. Le désir lui ôte la concupiscence pour vaincre sa nature », Thomas, *Le Roman de Tristan*, (v. 598-601), 366-369

⁷³ « Il ne sait quelle ruse adopter pour se dérober », Thomas, *Le Roman de Tristan*, (v. 617, 619), 368-369

⁷⁴ « Je ne sais pas à laquelle mentir car il me faut ou bien trahir, tromper et mystifier l’une des deux ou alors, je crois, mystifier les deux. Je me suis tant approché de la seconde qu’Yseut est déjà trompée. J’ai tant aimé la reine que ma jeune épouse est déjà trompée. Et moi-même je suis trompé ! », Thomas, *Le Roman de Tristan*, (v. 462-470), 360-363

⁷⁵ « Si vous n’étiez pas là, je ne me trouverais pas ici, et je ne connaîtrais rien de l’amour (l’amertume, la mer). Il est étonnant que quelqu’un qui connaît un mal si amer en mer, et qui se sent si amèrement oppressé, ne haïsse pas la mer (l’amour). », Thomas, *Le Roman de Tristan*, (v. 39-43), 332-333

Le mensonge de Tristan, qui a partie liée avec la scène du lit, thème présent aussi à la fin du roman et véritable lieu de la fiction, est en fait révélateur pour ce qui est du discours. Celui-ci, se construisant autour d'un mensonge, se dénonce en tant que méprise ou leurre⁷⁶.

Dans ce discours polyphonique, le masque de la lèpre traduira de nouveau l'exacerbation de la passion. Poussé par l'accablant désir de revoir Iseut, Tristan revient à la cour du roi Marc déguisé en lépreux : « Ore s'aturne de povre atur, / De povre atur, de vil abit, / Que nuls ne que nule quit / Ne aparceive que Tristran seit. / Par un herbe tut le deceit, / Sun vis em fait tut eslever, / Cum se malade fust, emfler ; / Pur sei seürement covrir, / Ses pez e ses mains fait vertir ; / Tut se apareille cum fust lazre »⁷⁷. La déformation semble être la dimension la plus frappante du portrait de Tristan lépreux. D'où la dimension monstrueuse qui apparente Tristan aux forces néfastes, ce qui illustre en outre la mentalité médiévale représentant souvent le mal par la distorsion du corps. Néanmoins, cette image négative incarne plus que tout la duplicité de la nature humaine, sa profonde contradiction, son inconstance⁷⁸ et sa perpétuelle hésitation.

L'inconstance serait pourtant une conséquence de la violence de la passion. En effet, l'image de la lèpre créée par Thomas se projette dans une scène saisissante par sa violence. Tristan n'est plus le lépreux espiègle qui se moquait des autres, comme le décrit

⁷⁶ Foehr-Janssens, 415

⁷⁷ « Il revêt de pauvres habits, de pauvres atours et de minables loques afin que personne ne puisse penser ni remarquer qu'il est Tristan. Avec une herbe, il abuse tout le monde. Il fait gonfler son visage et se tuméfie, comme s'il était lépreux. Pour mieux passer incognito, il contorsionne ses pieds et ses mains. Il se donne l'apparence d'un lépreux. », Thomas, *Le Roman de Tristan*, (v.504-513), 418-419

⁷⁸ L'inconstance, la « novelerie », (v. 253), s'affirme comme un thème important du roman de Thomas. C'est par ailleurs un thème explicitement énoncé – « Oez merveilleuse aventure, / Cum genz sunt d'estrangle nature, / Que en nul lieu ne sunt estable ! », « Écoutez la merveilleuse aventure ! Écoutez comme les êtres sont étranges et inconstants ! », Thomas, *Le Roman de Tristan*, (v. 234-236), 350-351

Béroul, mais, au contraire, il est écarté et frappé par la foule. Iseut elle-même ne le reconnaît pas pendant un bon bout de temps⁷⁹. Métaphore du caractère sauvage du monde, la violence se voudrait de surcroît un symbole de la passion, qui est la cause d’une aliénation doublement orientée : envers les autres et envers soi-même. Le masque de la lèpre s’avère donc le signe d’un excès. Excès de l’amour qui devient tentation de la mort.

Si la passion anéantit la volonté⁸⁰, elle anéantit aussi le désir de vivre. Le masque de la lèpre, chez Thomas, ne marque pas tellement l’impossibilité de distinguer la vérité du mensonge, mais l’impossibilité de vivre ou de mourir. Oscillant dans son amour, Tristan oscille aussi entre la vie et la mort. Son exil hors du monde et de lui-même se transforme dans un exil hors de la vie. La joie de l’amour se change dans une grande lassitude⁸¹. Le désir pour Iseut se dissimule derrière le désir de mourir⁸².

Cette présence de la mort se superpose aussi à l’échec de la parole. Blessé, Tristan mourant attend Iseut pour qu’elle le guérisse par sa *parole*⁸³ : « S’ele ma salu ne m’apporte / E par buche ne me conforte / [...] jo murrai od ma grant peine »⁸⁴. L’absence de l’amour devient ainsi l’absence de la parole⁸⁵. Mais de cette impossibilité de la parole de mener au retour de l’amour naît la musique du texte qui enchâsse dans ses mots

⁷⁹ Thomas, *Le Roman de Tristan*, (v. 537-541), 420

⁸⁰ Il serait intéressant de se rapporter en ce sens à l’*Éthique* d’Abélard, qui oppose *volonté* et *passion*. Abélard affirme qu’il arrive parfois qu’on accomplisse certains actes sans notre volonté. On ressent alors ces actes comme des épreuves et on agit en réalité sous le coup de la passion. Le désir apparaît ainsi comme un « consentement à l’emprise d’une contrainte étrangère au vouloir propre », Foehr-Janssens, 404-405

⁸¹ « Suz le degré languist Tristrans », « Sous l’escalier, Tristan languit de ses grands tourments et de sa lassitude », Thomas, *Le Roman de Tristan*, (v. 606), 424-425

⁸² « Sa mort desire et het sa vie », « Il désire la mort et déteste sa vie », Thomas, *Le Roman de Tristan*, (v. 607), 424

⁸³ Fritz, 21

⁸⁴ « Si elle ne m’apporte pas mon salut et si elle ne vient pas me consoler de vive voix, [...] je mourrai avec mon immense désespoir », Thomas, *Le Roman de Tristan*, (v. 1207-1210), 450-451

⁸⁵ En ce sens, il est suggestif que Marc interdise aux amants de se parler et de s’aimer. (Fritz, 21).

l'hésitation douloureuse entre amour, vie et mort. Le dénouement du roman se fonde sur le décor sonore du *soupir* et le discours chante l'agonie des amants sur la rime *suspire-desire*⁸⁶, dans un renvoi des échos où on peut entendre la voix d'Iseut – « Ore pense forment e suspire / E Tristan sun ami desire »⁸⁷ - aussi bien que la voix de Tristan – « Sovent se plaint, sovent suspire / Pur Ysolt que tant desire »⁸⁸. L'exaltation de l'amour par le masque de la lèpre représente également « l'exaltation de la parole et de la voix »⁸⁹. Voix des amants, tout comme voix de l'écrivain, signalant sa présence discrètement, en sourdine, feignant souvent l'ignorance⁹⁰ à l'égard de la fiction qui semble avoir sa propre vie...ou sa propre mort.

La coïncidence des oppositions se reflète par conséquent dans un discours qui se place sous le signe du double. « Discours duel » tenant de la tradition lyrique et illustrant dans l'ordre narratif les tençons troubadouresques, le texte de Thomas se bâtit sur les scènes à deux personnages et, bien plus, sur la figure du double, du miroir⁹¹. Tristan est doublé par Tristan le Nain, tandis qu'Iseut se retrouve en Iseut aux Blanches Mains ou en Brangien ; qui plus est, l'image des amants eux-mêmes pourrait être considérée comme une métaphore du miroir, d'autant plus que la scène du philtre est un aveu fondé sur le

⁸⁶ Fritz, 23-24

⁸⁷ « Elle se met à penser intensément et à soupirer, elle désire son ami Tristan », Thomas, *Le Roman de Tristan*, (v. 1493-1494), 464-465

⁸⁸ « Souvent il se plaint, souvent il soupire après Yseut qu'il désire tant », Thomas, *Le Roman de Tristan*, (v. 1737-1738), 474-475

⁸⁹ Fritz, 28

⁹⁰ « Hici ne sai que dire puisse, / Quel d'aus quatre a greignor angoisse, / Ne la raison dire ne sai, / Por ce que esprové ne l'ai », « Je ne sais dire lequel des quatre souffre le plus et je me sens incapable d'expliquer cela parce que je ne suis pas dans leur situation », Thomas, *Le Roman de Tristan*, (v. 145-148), 386-389

⁹¹ Fritz, 18

dialogue⁹². À son tour, le discours s’organise selon une dialectique qui met en relation les thèmes du désir et de la volonté, de l’amour et de la mort, du souvenir et de l’oubli.

Souvenir et oubli qui frappent les amants (le déchirement intérieur de Tristan et, finalement, sa mort partent de la pensée qu’Iseut a oublié son amour), souvenir et oubli qui seront portés plus loin par la polyphonie du discours où se retrouveront peut-être les voix des autres amants, les voix des lecteurs amoureux de la fiction : «E diz e vers i ai retrait : / Pur essample issi ai fait / Pur l’estorie embelir, / Que as amanz deive plaisir, / E que par lieus poissent troveir / Choses u se puissent recorder »⁹³.

Le masque de la lèpre chez Thomas est un masque de l’agonie, de l’impossibilité du retour, du retour à l’amour, surtout⁹⁴. Si Béroul projetait l’impossibilité de trouver une vérité sur un temps de l’errance, Thomas fait déboucher ce dilemme sur un temps de la mort. L’éternel retour s’ouvre donc sur la mort, mais sur l’éternité de la fiction continuant à exister dans la mémoire des lecteurs.

Errance, désir, amour, mort... et folie. Autre masque de Tristan, la folie saura exprimer le même registre de l’indéfinition. Déjà, pour la mentalité médiévale, la figure du fou s’inscrit dans l’ambiguïté. Car, si d’un côté, *le fol* ou *le sot* désigne un être anormal, infirme ou déséquilibré, qui est étranger au monde chevaleresque⁹⁵, de l’autre,

⁹² Fritz, 26

⁹³ « J’ai agi ainsi pour offrir un modèle et pour embellir l’histoire afin qu’elle puisse plaire aux amants et afin qu’ils puissent, en certains endroits, se souvenir d’eux-mêmes », Thomas, *Le Roman de Tristan*, (v. 48-53), 480-481

⁹⁴ Iseut exprime de même ce désir de ne plus revivre l’amour, car il est cause de souffrance: « Si je une foiz fors en ere, / Ja n’enteroie, ce quit. », « Si jamais j’arrivais à m’en sortir, certes, je n’y retournerais plus jamais », Thomas, *Le Roman de Tristan*, (v. 44-45), 332-334

⁹⁵ Ménard, 178-179

le fou peut faire preuve de sagesse, ce qui illustre le caractère paradoxal de la folie, signe d'infamie et état privilégié à la fois.

Avec Tristan, le masque de la folie coïncide d'abord avec l'expression de l'amour, de la passion originant dans l'irrationnel et devenant exaspérante à cause de l'absence de l'être aimé. Mais la folie d'aimer engendre la folie de défier la mort – Tristan revient à la cour du roi tout en sachant qu'il est en grand danger - et, de plus, la folie de désirer la mort : « E melz volt une faiz murir / Ke tut tens en pleine languir »⁹⁶. Défi et désir de la mort qui se veulent de même une preuve de l'amour et sa redéfinition dans un univers idéal : « Murir desiret, murir volt, / Mais sul tant ke ele soüst / K'il pur la sue amur murrust. / Kar si Ysolt sa mort saveit, / Siveus plus suëf en murreit »⁹⁷.

Néanmoins, le masque du fou, tel qu'il est représenté dans *La Folie d'Oxford*, va être un masque bien réfléchi. Se méfiant de tout le monde, Tristan choisit de passer pour un pauvre homme⁹⁸ et de feindre la folie : « [...] haut se tundi : / Ben senble fol u esturdi. / Après se tundi en croiz. / Tristran sout ben müer sa voiz. / Od une herbete teinst sun vis, / K'il aporta de sun païs. / Il oinst sun vis de la licur, / Puis ennerci, muad culur »⁹⁹. Les vêtements de Tristan vont de nouveau suggérer la confusion entre l'humain et l'animal spécifique au masque de la lèpre, comme Tristan revêt la gonnelle en étoffe velue d'un

⁹⁶ « Il préfère mourir une bonne fois plutôt que de languir en permanence dans la souffrance », *Folie Tristan d'Oxford*, (v. 9-10), 230-231

⁹⁷ « Il désire mourir, mais pourvu seulement que son amie sache que c'est par amour pour elle qu'il meurt, car, si Yseut l'apprend, sa mort à lui sera plus douce », *Folie Tristan d'Oxford*, (v. 20-24), 230-231

⁹⁸ Tristan veut en effet être pris pour un « povre hom », *Folie Tristan d'Oxford*, (v. 37), 230, afin de passer inaperçu. Cette présence de la pauvreté comme une caractéristique du déguisement est de même saisissable dans le roman de Béroul et souligne l'exclusion du héros.

⁹⁹ « [...] il se tondit le haut du crâne : il avait bien l'allure d'un demeuré. Puis il se fit une tonsure en croix. Tristan savait bien déguiser sa voix. Avec une petite herbe apportée de son pays, il mâchura son visage. Quand il eut frotté sa figure avec le suc, son teint changea de couleur et noircit », *Folie Tristan d'Oxford*, (v. 209-216), 238-239

pêcheur¹⁰⁰. La couleur noire, qui définissait les déguisements antérieurs de Tristan, est maintenant un trait essentiel du visage et tient lieu de véritable masque¹⁰¹. Signalant l'exclusion, ce motif confère en même temps une dimension démoniaque à celui qui se déguise, la couleur noire étant par excellence un attribut du diable¹⁰². La dimension monstrueuse du portrait du héros va être reprise par l'association de Tristan à un géant, lorsqu'il est pris pour le fils d'Urgan le Velu¹⁰³. Signe du péché, car le géant, enfant monstrueux des démons et des filles des hommes, symbolisait dans l'imaginaire médiéval la faute sexuelle¹⁰⁴, cet attribut accentue le caractère infamant du masque de la folie.

Le côté démoniaque, sauvage, du déguisement en fou sera exprimé aussi par la violence. Accompagnant le masque du lépreux, la violence devient plus intense avec Tristan fou. Elle traduit d'ailleurs la fureur du fou qui frappe les gens lui jetant des bûches de bois¹⁰⁵, et se veut une expression de la dérision des autres.

Négatif à première vue, le masque de la folie ne reste pas moins énigmatique. L'ambiguïté marque le portrait de Tristan dans les moindres détails. La tonsure en croix représente un élément révélateur en ce sens : signe de la sottise, « stultiae indicium », la tonsure était de même un signe de l'infamie, elle était « tonsura adultera », « corona adulterina »¹⁰⁶. La culpabilité de Tristan serait donc rappelée par le déguisement extérieur.

Mais ce même élément de la tonsure peut signifier tout le contraire et devenir ainsi

¹⁰⁰ *Folie Tristan d'Oxford*, (v. 191-192), 238

¹⁰¹ Ce topos est de même présent dans *Aucassin et Nicolette* et se rattache à l'idée de l'étrange, de ce qui ne se conforme pas aux normes

¹⁰² Dans le roman de Thomas, Tristan passe effectivement pour le diable, lorsqu'il se cache sous l'escalier d'une bâtisse en ruine. (Thomas, *Le Roman de Tristan, Tristan et Iseut*, (v. 635), 424). L'épisode établit d'ailleurs un parallèle entre Tristan et St. Alexis, banni dans la maison familiale

¹⁰³ *Folie Tristan d'Oxford*, (v.244), 240

¹⁰⁴ Dubost, 640

¹⁰⁵ *Folie Tristan d'Oxford*, (v. 256-258), 240

¹⁰⁶ Gross et Thibault-Schaefer, 249

l'indice d'un état privilégié. Attribut du clerc, la tonsure caractérise aussi les « sages fous » ou les « fous de Dieu »¹⁰⁷, qui, par la mutilation volontaire, montrent leur dévouement et leur amour total.

Par conséquent, l'image de Tristan s'avère avilissement et sublimation. Dans *La Folie de Berne*, la passion altère l'aspect physique de Tristan à un tel degré que celui-ci n'a plus besoin de se déguiser : « Haut fu tonduz, lonc ot lo col, / A merveille sambla bien fol. / Maigres, ataint et noir et pale [...] »¹⁰⁸. Enragé, une massue à la main, il a la démarche d'un fou et sa fureur se dissout dans la violence des autres qui le huent et lui jettent des pierres¹⁰⁹.

Le masque du fou dénote l'exclusion et l'aliénation par rapport au monde et à soi-même, mais il est tout à la fois l'indice de l'amour. Si l'image de Tristan reflète la violence du monde, de ce *cortège en folie* insensible à la souffrance, elle donne aussi voix à la violence de la passion.

La voix de la passion se fera entendre par un discours aussi ambigu que l'apparence physique de Tristan fou. Apparemment absurdes, les paroles de Tristan suscitent d'abord le rire de la part des autres. Elles passent pour une « merveille »¹¹⁰ parce qu'elles semblent bizarres, incompréhensibles. Et pourtant, les propos du fou

¹⁰⁷ Ibid. , 260

¹⁰⁸ « Avec son crâne tondu très haut et son cou interminable, il est merveilleusement dans la peau d'un fou. Maigre, le visage mâchuré, noir et blafard [...] », *Folie Tristan de Berne*, (v. 152-154), 284-285

¹⁰⁹ *Folie Tristan de Berne*, (v. 134-136), 284-285

¹¹⁰ Marc s'adresse à Tristan en lui posant la question « Ke dit la merveille de mund? », ce qui traduit la curiosité provoquée par l'apparition de Tristan. Curiosité qui est par ailleurs mêlée au rire et à l'inquiétude, *Folie Tristan d'Oxford*, (v. 286), 242

encryptent dans leur incohérence l’histoire de la passion et font de celle-ci la plus grande valeur d’un nouvel ordre où l’amour remplace tout privilège social¹¹¹.

Tristan rappelle d’abord sa naissance, sa pénible enfance et la rencontre d’Iseut. « Ma mere fu une baleine, / En mer hantant cume sereine »¹¹² affirme le fou, mais il veut en fait dire à Iseut qu’il est Tristan, celui qui est né en mer. Néanmoins, Iseut ne va pas reconnaître Tristan, qui revendique d’ailleurs le nom de Tantris¹¹³, comme s’il suggérait la charade de son discours. Le fait de ne pas être reconnu indique, plus que l’inconstance de l’amour, le cas le plus complexe du déguisement, le cas où le masque devient identité. L’impossibilité de découvrir la vraie identité, d’ôter le masque, est de cette manière éprouvée par le porteur du masque aussi bien que par ceux qui le regardent¹¹⁴.

L’association de l’amour à la folie signale une impasse. Elle est en réalité la conscience douloureuse de l’impossibilité de vivre une passion, et non forcément à cause des interdits sociaux, mais, plus que tout, à cause de sa nature même, mélange paradoxal d’accomplissement et d’échec. Bérout l’avait déjà suggéré dans l’épisode du séjour des amants dans la forêt de Morois. Les *Folies* ne font que reprendre cette idée de la passion qui, lorsque totalement vécue, devient la source de sa propre mort. C’est peut-être de cette façon qu’il faut comprendre la description que Tristan fait de la salle sidérale où il emmènerait la reine : « - Reis, fet li fol, la sus en l’air / Ai une sale u je repair. / De veir est faite, bele e grant ; / Li solail vait par mi raiant. / En l’air est e par nues pent, / Ne

¹¹¹ Blakeslee, 64

¹¹² « Ma mère était une baleine. Comme une sirène, elle hante les mers », *Folie Tristan d’Oxford*, (v. 273-274), 242-243

¹¹³ « [...] Raïne Ysolt, / Tantris sui, ki amer vus solt », « Reine Yseut, je suis Tantris qui vous aime toujours », *Folie Tristan d’Oxford*, (v. 327-328), 244-245

¹¹⁴ Dembovski, 43

berce, ne crolle pur vent / Delez la sale ad une chambre, / Faite de cristal e de lambre. / Li solail, quant par main levrat, / Leenz mult grant clarté rendrat »¹¹⁵. Adoration de la bien aimée, rêve de lumière et aspiration à une autre existence¹¹⁶, cette image marque en fait l'échec de la passion et décèle la perspective de la mort. L'univers clos, l'espace hermétique, n'est autre chose qu'une métaphore de la mort, de l'amour idéal se projetant dans un au-delà inaccessible. L'amour n'est que le souvenir de l'amour, tout comme les propos de Tristan fou l'illustrent, mais appeler l'amour à la mémoire des autres devient chanter d'amour. Chanson qui masque le souvenir, étant allégorisation de la mémoire, et qui donne au spectacle du monde le sens du souvenir de l'amour¹¹⁷. Rendu fou par son amour, c'est toujours par l'amour que Tristan retrouve une partie de son identité, dans la représentation du monde se transformant en représentation du moi.

C'est donc dans la poésie que Tristan trouve un refuge. Fou de cour qui bouffonne, fou d'amour surtout, Tristan est de même un fou inspiré, figure du poète créant et recréant le monde par son langage¹¹⁸. La passion impossible se redéfinit par la fiction poétique, compensation de l'amour et seul espace accessible aux rencontres des amants. Espace entre le ciel et la terre, espace de la poésie qui définit le poète par son propre masque, espace d'une poésie de l'absence.

¹¹⁵ « Sire, répond le fou, là-haut dans les airs, j'ai une grande salle où je demeure ; elle est faite en verre, superbe et immense. Le soleil y envoie ses rayons. Elle flotte dans les airs et pend dans les nuages. Aucun vent ne la balance et ne la secoue. À côté de la salle, il y a une chambre de cristal pavée de marbre. Quand le soleil se lèvera demain, il l'inondera de sa lumière », *Folie Tristan d'Oxford*, (v. 301-310), 242-245

¹¹⁶ Payen, 111

¹¹⁷ Zink, 1988, 259

¹¹⁸ Le fait que Tristan mâchure son visage à l'aide d'une herbe connue seulement par lui pourrait être vu comme une métaphore du pouvoir créateur de la poésie, de sa « magie » qui transforme la réalité. D'autre part, on retrouve ce motif dans *Aucassin et Nicolette*, lorsque Nicolette, déguisée en jongleur, se teint le visage en noir afin de passer inaperçue et de pouvoir rejoindre Aucassin. Le geste du barbouillage rappelle en outre le carnaval.

L'image de la salle sidérale est aussi reprise par *La Folie de Berne*, bien que sous une forme plus succincte : « Entre les nues et lo ciel, / De flors et de roses, sanz giel, / Iluec ferai une maison / O moi et li nos deduiron »¹¹⁹. Plus dramatique que dans *La Folie d'Oxford*, le discours de Tristan est ainsi plus contrasté : tantôt lyrique, tantôt injonctif et ironique, c'est un discours qui place le masque entre les larmes et le rire. En ce sens, la description de la salle faite de roses est suivie par une énumération burlesque des qualités que Tristan prétend avoir¹²⁰. On pourrait voir dans cette alternance, à part l'expression dramatique de l'amour et l'allusion au passé, un jeu entre les attributs de Tristan, ceux de ménestrel et poète, et ceux de jongleur, d'homme qui plaisante et, de surcroît, qui est perpétuellement en route. En effet, les plaisanteries et la vantardise de Tristan ressemblent aux boniments des jongleurs¹²¹, de ces « fous » dont le rôle étaient d'amuser la cour. Ces propos sont en même temps un moyen de punir par l'ironie l'hostilité des autres et ils expriment peut-être aussi le désir de Tristan de trouver une maison, de mettre fin à son errance, d'être réaccepté par son seigneur auquel il offre ses services.

¹¹⁹ « Entre les nuages et le ciel, je bâtirai là-haut une demeure faite de roses et d'autres fleurs, à l'abri du gel, afin qu'elle et moi puissions goûter le plaisir », *Folie Tristan de Berne*, (v. 168-171), 286-287

¹²⁰ « Je ai sailli et lanciez jons / Et sostenu dolez bastons / Et en bois vescu de racine », « J'ai fait des bonds et lancé des joncs. J'ai jonglé avec des bâtons, j'ai survécu en mangeant des racines dans la forêt », *Folie Tristan de Berne*, (v. 188-190), 286-287 ; ces vers répondent à une description plus élaborée, plus obscure aussi, qui est présente dans *La Folie d'Oxford* : « [...] Reis, quant me plect / Chacer en bois u en forest, / Od mes levrers prendrai mes grues / Ki volent la sus par ces nues », « Sire, quand il me plaît de chasser dans les bois, avec mes lévriers je capture les grues qui volent près des nuages », *Folie Tristan d'Oxford*, (v. 491-494), 252-253 ; cette mention de la chasse serait vouée à évoquer les qualités de Tristan de chasseur, mais aussi à symboliser l'amour et le fait que Tristan s'est rendu à la cour pour « chasser » Iseut, pour la ravir dans l'espace illusoire de la salle près des nuages.

¹²¹ Blakeslee, 80-81

Jongleur itinérant, Tristan est aussi ménestrel¹²², poète qui chante son amour afin de reconquérir sa dame, poète qui sait jouer avec les mots. C’est d’ailleurs un masque que Tristan exhibe délibérément : « Ben sai temperrer harpe e rote / E chanter après a la note [...] Reis, ne sui je bon menestrel ? »¹²³. Dans les textes des *Folies*, la musique réunit une fois de plus la parole et l’amour : « Tristanz parole com il veut ; / Mout amoit la raïne Yseut »¹²⁴. Tristan représenterait alors le masque du poète, de celui qui fait un *lai* de l’histoire de sa vie et de sa passion. Ce masque définira de même Tristan rossignol¹²⁵, dans *Le Donnei des amants*¹²⁶, tout comme Tristan dans le *Lai du Chèvrefeuille*, où l’écriture s’avère le moyen de communiquer l’amour – Tristan grave sur le bâton d’un coudrier ses tendres propos : « Bele amie, si est de nus : / Ne vuz sanz mei, ne jeo sanz vus »¹²⁷.

¹²² Bien qu’assez floue, cette distinction entre le jongleur et le ménestrel se traduit d’abord en termes de rang social. Supérieur au jongleur, le ménestrel appartient à la cour d’un roi ou d’un seigneur. Le jongleur est au contraire, un homme de la route, qui cherche, il est vrai, la protection d’un seigneur. Le ménestrel serait plus près de l’image du poète, alors que le jongleur se rapprocherait plutôt de l’image du fou (le fou de cour était d’ailleurs un jongleur). (Blakeslee, 80).

¹²³ « Je sais jouer de la harpe et de la rote et je chante juste. [...] Ne suis-je pas un bon ménestrel ? », *Folie Tristan d’Oxford*, (v.521-522 ; 527), 252-253

¹²⁴ « Tristan parle comme il veut. Il aimait beaucoup la reine Yseut », *Folie Tristan de Berne*, (v. 202-203), 286-287

¹²⁵ Le rossignol est le double de l’amant et du poète dans la littérature du XIIe siècle. (Blakeslee, 88).

¹²⁶ Tristan déguise sa voix – « Humain language deguisa, / Cum cil que l’aprist de peça », « Il déguisa sa voix comme quelqu’un le lui avait appris il y a longtemps » - et imite le chant du rossignol pour faire comprendre à Iseut qu’il est revenu la voir. L’association du chant à l’amour représente aussi le pouvoir de la poésie de changer la réalité, de transformer les autres: « Tristrans feseit tel melodie / Od grant dousur ben loinz oïe. / N’est quer enteins de murdrisur, / Ke de cel chant n’eüst tendrur », « Tristan chantait de très belles mélodies avec une grande douceur mais on l’entendait de loin. Tous les cœurs épris de violence étaient attendris en écoutant son chant », *Tristan Rossignol, Le Donnei des amants*, (v. 11-12 ; 27-30), 316-317

¹²⁷ « Belle amie, il en est ainsi de nous : ni vous sans moi, ni moi sans vous », Marie de France, *Lai du Chèvrefeuille*, (v. 77-78), 310-311

La métaphore de la salle sidérale comme espace de la fiction protégeant l’amour se retrouve dans la salle aux images¹²⁸, métaphore par laquelle Thomas suggère l’adoration de Tristan pour Iseut. Adoration à la frontière de la folie et de la raison, adoration qui est un appel à la mémoire, cette expression de l’amour passe par la sublimation de l’image et de la parole. Bien plus, elle octroie le rôle essentiel à la parole : Tristan regarde, mais surtout s’adresse aux statues qu’il a créées¹²⁹ - « Quanqu’il pense a l’image dit [...] Por iço fist il ceste image / Que dire li volt son corage »¹³⁰.

Dans cet univers poétique d’un amour parfait reste néanmoins, à peine perceptible, mais d’autant plus forte, la menace de la mort. La lumière de la salle sidérale contraste avec l’ombre de la folie¹³¹ qui rapproche la passion des ténèbres et du rêve et qui annonce l’ombre de la mort. Le « mensonge » de la poésie est ainsi le mensonge de l’accomplissement de l’amour et le rêve de vivre l’amour dans un autre monde : « Et si lo tient or a mançonge, / Dont di je bien que ce fu songe, / Car jo lo songé tote la nuit »¹³². Mais affirmer ce multiple mensonge et le vivre dans l’amour et dans la poésie, c’est le transformer en vérité. Si la mort est le revers de l’amour, la vérité est l’autre face de

¹²⁸ « E les deliz des granz amors / E lor travaux et lor dolurs / E lor paignes et lor ahans / Recorde a l’image Tristrans. / Molt la baise quant est haitez, / Corrusce soi, quant est irez », « Les voluptés des grandes amours, les souffrances, les douleurs, les peines, les lassitudes, Tristan les rappelle à l’image d’Yseut. Il la couvre de baisers quand il est heureux. Il s’emporte quand il est triste », Thomas, *Le Roman de Tristan*, (v. 1-6), 380-381

¹²⁹ Fritz, 20-21

¹³⁰ « Il dit tout ce qu’il pense à l’image [...] C’est pourquoi il a fabriqué cette image. Il vient lui avouer ses sentiments », Thomas, *Le Roman de Tristan*, (v. 33 ; 45-46), 382-383

¹³¹ Dans *La Folie d’Oxford*, Tristan prétend avoir participé à une fête des fous où on dansait dans l’ombre: « En la lande, suz bel encumbre, / La sailent e juent en l’ombre », *Folie Tristan d’Oxford*, (v. 239-240), 240-241 ; *La Folie de Berne* décrit Tristan comme un « sombre fou », « O en abit de fol onbraje », *Folie Tristan de Berne*, (v. 105), 282

¹³² « Et si elle soutient que c’est un mensonge, alors je lui répondrai que ce fut un songe car j’ai rêvé toute la nuit », *Folie Tristan de Berne*, (v. 180-182), 286-287 ; dans *La Folie d’Oxford*, c’est Iseut qui affirme : « -N’est mie vair, einz est mensunge ; Mais vus recuntez vostre sunge », « -Non, ce n’est pas vrai, c’est un mensonge. Vous racontez vos propres rêves », *Folie Tristan d’Oxford*, (457-458), 250-251

l’illusion. Et entre ces quatre points de l’existence humaine se profile l’incessante errance.

« Ne finerai onques d’errer / Tant con porrai nes point aller »¹³³, voilà le sort de Tristan, voilà l’essence de la fiction qui se perd en elle-même en devenant son propre masque.

Les déguisements de Tristan mènent donc à une impossibilité. Impossibilité de l’amour, impossibilité de se trouver une identité, impossibilité de découvrir une vérité et de la fixer par le texte. Marques de l’être humain comme inconnaissable, ces divers masques sont de même la métaphore de la création poétique. Les masques de la lèpre et de la folie inaugurent une tradition qui placera le poète sous le signe de l’exclusion, de l’infirmité, de l’anomalie¹³⁴. Mais ce ne sera que pour mieux jouer sur les apparences et dénoncer les leurres de la fiction. Leurres faisant le plaisir du lecteur qui aimera s’égarer dans ses interprétations et qui pourra dire à propos des sens dissimulés par le texte :

« Tant ai erré par mer, par terre, / Que jo vos sui venuz requerre »¹³⁵.

¹³³ « Je ne cesserai pas d’errer et cela jusqu’à l’épuisement », *Folie Tristan de Berne*, (v. 112-113), 282-283

¹³⁴ Jean Bodel, Eustache Deschamps, Villon vont jouer sur cette image de l’exclusion qu’ils transformeront en un masque poétique

¹³⁵ « J’ai tant erré sur terre et sur mer pour venir vous chercher ! », *Folie Tristan de Berne*, (v. 252-253), 290-291

2. Renart, le « sale rouquin », « le médisant », « le traître » ... le séducteur!

Comment saisir Renart, cet être qui change si souvent de masques qu’il finit par n’en porter aucun ? Prenant toujours la fuite au moment même où on croit l’attraper, il est partout et nulle part, il intrigue par sa cupidité, son égoïsme, sa cruauté, il trompe surtout. « Décepteur », il ne le serait quand même pas, car il joue au personnage universel et bien défini. Rappelant le *trickster* anglais ou le *briccone* italien, Renart est par excellence l’image du fripon, du mystificateur. Mais la fourberie de Renart va plus loin, comme le goupil reste indéfinissable, en s’associant contradictoirement à des modèles hétéroclites. En effet, si Renart semble correspondre à la figure mythique du trompeur, de celui qui s’inscrit dans la même lignée que le Loki germanique ou le Syrdon caucasien, héros roublards des histoires indo-européennes, d’autre part, il imite tous ces modèles par jeu et établit plutôt une parenté illogique¹ entre ces nombreuses figures des « décepteurs ». Le terme même de « décepteur » est par ailleurs un terme qui échappe à toutes les définitions, puisqu’il n’existe pas dans le langage courant, étant un dérivé de « décevoir » dont le sens ancien signifiait « tromper ».

Les mots ne pourraient donc couler dans un moule la figure protéiforme du rusé goupil. Or Renart se sert justement des mots pour duper ses victimes, qui sont aussi ses

¹ Batany, 24-26

lecteurs. Le « barat »² de Renart, passant par la méchanceté, ignore toute morale et se constitue en un masque verbal, forme du discours et essence du *Roman*.

En conséquence, Renart échappe par la parole et très rarement par l'apparence physique. S'il arrive qu'il se retrouve teint en jaune, il accompagne sa parure due au hasard³ d'un langage mensonger prenant au piège l'interlocuteur. Tel est le Renart qu'introduit la branche Ib⁴ : changeant sa manière de parler, - « Lors se porpense en son corage / Que il changera son langaje »⁵ - le goupil se protège contre ses ennemis et se moque du loup Ysengrin, incarnation de la lourdeur et de la bêtise s'opposant à l'astuce de la parole. « Jaune » et « lumineux »⁶, Renart double la ruse de son image par la ruse de son discours. Discours déviant, celui-ci réunit la *rhétorique* et la *fiction*, comme si la couleur dont le goupil est teint rejoignait l'ornement de la rhétorique, les « colors de la rhetorique »⁷.

S'exprime de cette façon un des plus grands paradoxes du masque figuratif qui est notamment le jeu entre une identité dissimulée et une identité exhibée. Qui plus est, ce paradoxe se traduit par l'ambiguïté du langage, par le masque discursif. Grâce à la teinture jaune, Renart se cache aux yeux des autres personnages, mais il se met en

² « Barat » signifie en ancien français « ruse », « tromperie », tout comme « confusion », « tapage ». Le terme s'applique aussi pour désigner l'ostentation, l'élégance, le divertissement, Greimas, 58

³ Comme il est poussé par la faim, Renart entre dans la maison d'un teinturier. Espérant y trouver sa proie, il se glisse sur le rebord d'une fenêtre, mais il tombe en pleine obscurité, dans la cuve où le teinturier préparait ses couleurs.

⁴ Toutes les références renverront à l'édition établie par Dufournet et Méline, (Flammarion, 1985), fondée à son tour sur l'édition d'Ernst Martin

⁵ « Alors lui vient l'idée / de changer de langage », *Le Roman de Renart*, éd. Dufournet, Méline, 1985, branche Ib, (v. 2339-2340), 162-163

⁶ « Jaunez en sui et reluisanz. / Ja ne serai mes coneüz », « me voilà devenu jaune vif / Jamais on ne me reconnaîtra », *Le Roman de Renart*, branche Ib, (v. 2314-2315), 160-161

⁷ Reichler, 141

lumière pour les lecteurs. Il est donc essentiellement cette apparence qui le dérobe tout en le plaçant dans la clarté. Car Renart « parle son masque » et devient l’ornement d’un discours dévoyé procédant par le détournement burlesque des modèles littéraires⁸.

C’est ainsi que Renart se donne pour un jongleur breton égaré en France incapable d’exercer son métier, car on lui a volé sa vielle : « Mes je fot ier rober, batuz / Et mon viel fot moi toluz »⁹. Le langage de Renart, entrelardé de breton, d’anglais incorrect, de haut allemand et de flamand, n’est pas uniquement un moyen de se dissimuler et de railler son adversaire. Il représente par-dessus tout une réflexion sur les signes et, à travers la parodie, une figure de la littérature fondée sur l’intertextualité : « Ge fot savoir bon lai breton / Et de Merlin et de Noton, / Del roi Artu et de Tristan, / Del chevrefoil, de saint Brandan, / -Et ses tu le lai dam Iset ? / -Ya, ya : goditoët, / Ge fot saver, fet il, trestoz »¹⁰. La matière de Bretagne, entraînée dans le carnaval que suscite le rire de Renart, ressortit à la structure du *Roman* comme procédé intertextuel. Il y aurait alors deux registres, celui de la narration et celui des textes antérieurs, deux registres confondus dans le baragouin du goupil, qui se les approprie et les critique en même temps. Par conséquent, le masque verbal « se fait récitant » et crée une figure fascinante de la littérature, envisagée en tant qu’universelle circulation des textes¹¹. Mais cette figure est aussi dénonciation, comme on le verra, parce que le déguisement discursif de Renart détruit le prototype de la fiction que se veut la matière de Bretagne et dénonce sa

⁸ Scheidegger, 242

⁹ « Mais moi hier foutre avoir été volé, battu / et mon vielle foutre avoir été pris à moi », *Le Roman de Renart*, branche Ib, (v. 2371-2372), 164-165

¹⁰ « Moi foutre savoir bon lai breton / de Merlin et de Noton, / du roi Arthur, et de Tristan, / du chevrefeuille, de saint Brandan... / -Et tu connais le lai de dame Iseut ? / -Ya, ya, by god, / moi les savoir, absolument tous », *Le Roman de Renart*, branche Ib, (v. 2389-2395), 164-165

¹¹ Reichler, 142

caractéristique principale, le merveilleux, comme pure illusion. Renart dévoile de cette manière l’illusion du double statut du texte, comme art et symbole¹², en ravalant la légende arthurienne au burlesque et à l’obscénité. Les « fots » équivoques de Renart constituent donc en vérité un moyen de rabaisser l’idéal chevaleresque et courtois.

Contrefaisant Tristan, image du « bon harpeur », Renart prétend vanter l’excellence de son art et invente une *captatio benevolentiae* qui naît du dévoisement du signe¹³. Par ce détournement la victime est « captivée », tandis que Renart réussit à duper tout le monde. C’est alors que l’autre face de la tromperie s’avoue être la séduction. Bernées, les victimes de Renart sont d’abord séduites par un discours alléchant où se cache le leurre du désir. La séduction représente de la sorte un dévoisement du langage¹⁴. Celui-ci perd sa capacité transitive et, n’étant plus symbole, il devient simulacre, exalté pour ce qu’il représente en soi et non pour les choses qu’il pourrait signifier.

Le texte séducteur se bâtit sur le jeu entre *reproduction* et *dénonciation* : il inclut les termes d’un texte antérieur sans en assumer les valeurs et, de surcroît, il dénonce son propre énoncé comme duplice¹⁵. Le discours séducteur est par conséquent un type d’intertexte qui fait appel à la force de détournement dans le langage pour mieux la

¹² Ibid.

¹³ Reichler, 143

¹⁴ L’étymologie apparaît révélatrice en ce contexte, comme le signale Reichler. « Séduction » vient de « se-ducere », signifiant « conduire à côté », « détourner ». (Reichler, 11).

¹⁵ C’est ce que Reichler appelle la *double inclusion*. Reichler rattache ce type de discours à la *diabolie*, c’est-à-dire au discours qui repose sur le pouvoir du langage de séparer, d’engendrer le vide de sens et l’impossibilité d’atteindre une vérité autre que celle du langage. (Reichler, 16-17).

dénoncer¹⁶. Art de la parole, la *renardie* renverse les systèmes symboliques (la littérature) et voit dans leur fixité la ruse de la fiction dissimulant le désir¹⁷.

Le désir se multiplie par les variations du discours : désir d'Ysengrin d'écouter des lais bretons, étant à leur tour la projection d'un imaginaire où l'amour se transforme en pur désir sans objet, désir du loup de voir Renart mort, provoqué par le désir du goupil d'exercer le pouvoir de son langage et de tirer plaisir de son *engin* : « Comment fot il a non pelez ? / Dites nos. / - Comment il a non ? / - Fot il donques pelez Asnon ? [...] – Renart a non li desfaez. / Toz nos decoit, toz nos engigne, / Dex doinst que ge as poinz le tiegne ! / De lui seroit la terre quite »¹⁸. Par conséquent, Renart s'amuse à pousser plus loin l'ambiguïté de son identité ; il prend du plaisir à se désigner par des appellatifs cocasses (Asnon) qui provoquent le rire de son interlocuteur. Rire qui dissimule en fait celui du goupil, aimant entendre les imprécations qui lui sont destinées, aimant éveiller la colère et la stupéfaction de ses victimes, aimant surtout se faire raconter ses propres exploits.

De plus, la ruse des renvois du désir cache le désir de l'auteur de jouer avec les mots, de les déformer et de prouver son talent par le truchement des procédés qu'il déploie. Les aphérèses (« pelé » pour « appelé »), les infinitifs remplaçant les modes personnels (« moi vouloir retourner », « moi hier foutre avoir été volé »), l'emploi de la troisième personne au lieu de la première (« je mangera volontiers »), le masculin à la

¹⁶ Reichler, 16

¹⁷ Ibid., 12

¹⁸ « Comment foutre sa nom être pelé ? / dites-nous. – Comment il a nom ? / - Lui être donc pelé Anon ? [...] – Ce misérable s'appelle Renart. / Il nous berne tous, il nous roule tous. / Ah ! Dieu, si je pouvais le tenir entre mes mains ! / La terre serait débarrassée de lui », *Le Roman de Renart*, branche Ib, (v. 2420-2431), 166-167

place du féminin (« mon vielle »), l’introduction des mots étrangers (« Godehelpe »), tout reflète le plaisir d’invention et l’existence d’une conscience créatrice. De surcroît, la séquence de Renart jongleur tient de l’humour ethnique, parce que l’auteur plaisante à propos du « mauvais » français parlé par le prétendu anglais. Omniprésent dans l’œuvre, ce jeu de l’auteur s’exprime à un haut degré dans la branche Va (*Les plaintes d’Isengrin et de Brun*), où l’invention poétique l’emporte sur la satire. Voulant se prononcer quant au jugement de Renart, le chameau, légat du Pape, se sert d’un italien enchevêtré de latin dont le comique et l’incohérence présagent les fatrasies : « Primes le doiz examiner / Et s’il ne se puet espurgar, / Grevar le puez si con te place, / Que il a grand cose mesface. / Hec est en la mie sentence : / S’estar ne velt en amendance, / Dissique parmane commune / Uneverse soe pecune, / O lapidar le cors o ardere / De l’aversier de la Renarde ! »¹⁹.

Le plaisir de jouer avec le langage illustre l’ambiguïté de la position narrative. Décrit tantôt comme sympathique, tantôt comme antipathique, le goupil masque au fond la présence des auteurs qui assument leur rôle « sur le plan de la dérobade »²⁰, qui s’esquivent derrière Renart, le seule « coupable » de la création du récit. Ainsi les reproches destinés à Renart expriment-ils souvent l’affection inavouable que public et narrateur ont pour le personnage. Dans la branche Ib, Ysengrin couvre d’invectives son perpétuel ennemi le goupil, alors que Renart jouit du privilège de son déguisement et cligne de l’œil vers le lecteur s’amusant du comique de la situation : « Se tu veïs, se Dex

¹⁹ « primo, tu dois l’accusé examiner / et s’il ne peut se disculparé / grévaré tu le peux comme il plaise à toi, / car il a grand crime commise. / Hec est la mienne sentence : / s’il ne veut pagaré une amende / de sorte que tote sua fortuna / devenir commune, / alors, fais lapidaré ou ardéré le corps / de ce diable de Reinarde », *Le Roman de Renart*, branche Va, (v. 461- 470), 358-359

²⁰ Daussaint-Donaux, 81

te gart, / Un losenger, un traïtor / Qui envers nullui n’ot amor, / Qui tot deçoit et tot engine ? »²¹.

Mais plus que tout, l’invocation de Renart par la voix de l’auteur révèle la fiction comme masque, comme jeu pour le jeu, comme masquage figurant le masquage lui-même²². C’est toujours par la ruse de l’écriture que le narrateur feint la folie ou l’ignorance afin de vanter son talent et de permettre à Renart de tirer les ficelles du discours. La branche VII (*Renart mange son confesseur*) en offre de nombreux exemples : le masque de la folie – « Fous est qui croit sa fole pense / Molt remeint de ce que fous pense »²³ - est suivi d’un masque moralisateur dissimulant la sympathie pour le goupil – « Cest essample vos ai mostrez / Por Renart qui tant est devez / Et qui ovre contre nature »²⁴ - mais aussi d’une prétendue affirmation sur la véracité du texte vouée à éveiller l’intérêt du public – « Je vos dirai ja sans mentir / De Renart le goupil la vie »²⁵ ; « Tant home ont de Renart fablé, / Mes j’en dirai la verite / En ceste brance sanz esloigne : Or nel tenés pas a mençoigne ! »²⁶.

²¹ « n’aurais-tu pas vu – Dieu te garde ! - / un sale rouquin, une sacrée engeance, / un lécheur, un traître / au cœur de pierre, / un trompeur et un roublard de première ? », *Le Roman de Renart*, branche Ib, (v. 2399-2403), 164-167

²² Batany, 247

²³ « Il faut être fou pour suivre ses folles pensées : / il y a beaucoup de déchets dans les pensées d’un fou », *Le Roman de Renart*, branche VII, (v. 1-2), 8-9

²⁴ « Si j’ai développé ce discours moral, / c’est en songeant à Renart, ce monstre / de déraison et de perversité », *Le Roman de Renart*, branche VII, (v. 47-49), 10-11

²⁵ « je vais vous raconter exactement / la vie de Renart le goupil », *Le Roman de Renart*, branche VII, (v. 70-71), 10-11

²⁶ « L’on a beaucoup raconté d’histoires sur Renart, / moi, je m’en tiendrai à la vérité / dans cette branche, et sans plus attendre. / N’y voyez donc pas une fiction ! », *Le Roman de Renart*, branche VII, (v. 191-194), 18-19

La branche Ib, (*Renart teinturier – Renart jongleur*), représente à un haut degré la coïncidence de ces diverses ruses. Devenu autre, mais plus que jamais lui-même²⁷, Renart rayonnant de sa teinture jaune et trompant son adversaire, dissimule la voix du narrateur qui envoûte le public par la « brillance d'un discours »²⁸ séduisant. Néanmoins, le masque se place de nouveau dans l'ambiguïté, car est-ce l'auteur qui se dissimule derrière Renart ou bien, est-ce Renart qui se dérobe derrière la voix du narrateur ? Le « dédoublement de l'instance narratrice »²⁹ est donc une des astuces de l'écriture. Souvent, le narrateur ne fait que reprendre le récit de Renart, en engendrant un texte fragmentaire, fondé sur la répétition. La répétition se produit en fait à deux niveaux, comme il s'agit d'un intertexte renvoyant souvent à la littérature épique et courtoise, mais aussi d'un intertexte fondé sur la répétition des autres branches. Les aventures de Renart, sont ainsi incessamment rappelées au lecteur par les voix des auteurs, des autres personnages et, bien plus, par la voix du goupil lui-même. Le récit appelle alors le récit³¹ et le discours s'avère un discours miroir qui réfléchit un texte antérieur. La citation qui est presque toujours l'évocation des méfaits de Renart, s'inscrit dans une logique narrative et constitue la « trace de la réécriture »³². Les plaintes d'Ysengrin, dans la branche Ib et ailleurs, illustrent précisément la structure répétitive du *Roman* : « Avanter escapa lo roi / Par son engin, par son bofoi, / Qui pris l'avoit por la roïne / Que devant lui

²⁷ Reichler, 142

²⁸ Scheidegger, 418

²⁹ Ibid. , 238

³¹ Ibid. , 230

³² .Scheidegger, 60

tenoit sovine, / Et por autres forpez asez / Dont onc ne pot estre lassez »³³. Ces plaintes retentiront tant de fois dans la voix des autres personnages (l’ours Brun, dans le *Jugement de Renart* en fera une véritable diatribe contre le goupil), et témoigneront de la roublardise du *Roman* qui assure de cette manière la cohérence d’un récit dont la trame effilochée se tisse à partir de la répétition et du fragmentaire³⁴. La sérialité des récits d’animaux crée une fois de plus l’impression de jeu³⁵. Jeu des protagonistes qui interprètent un double rôle, d’animal et d’homme, débouchant sur un double masquage, mais surtout jeu de la fiction qui repose sur la réflexivité.

La réflexivité transparait aussi par la présence des auteurs qui renarrent un récit que le goupil a déjà narré. Conteur, Renart s’adonne au plaisir de « fabloyer »³⁶. La branche Ib se clôt avec les paroles de Renart racontant ses propres aventures à sa femme, Hermeline : « Trestot li dist et tot li conte / Comment il dut recevoir honte, / Qant en la cuve fu sailliz, / Con il dut estre malbailliz, / Et escharni le teinturier, / Dist qu’il estoit de son mestier ; / Comment il fist la coille perdre / A Ysengrin qui ne puet serdre. / Trestot li conte et tot li dit : / Cele ne fet mes que s’en rit »³⁷. Derrière le rire d’Hermeline, se dissimule en fait le rire du lecteur qui sait que le goupil raconte un discours fictivement

³³ « Avant-hier, il échappa au roi / jouant d’astuce et de boniments, / alors qu’il avait été pris / pour avoir mis la reine sur le dos / et pour milles autres méfaits / qu’il n’est jamais las de commettre », *Le Roman de Renart*, branche Ib, (v. 2405-2410), 166-167

³⁴ Scheidegger, 60

³⁵ Batany, 157

³⁶ Ibid., 229

³⁷ « Il lui a raconté de long en large / comment il avait failli se couvrir de honte / en sautant dans la cuve, / comment il avait failli être mis à mal, / comment il se railla du teinturier, / prétendant qu’il était de sa corporation. / Il lui raconta comment il fit perdre ses couilles / à Isengrin qui, depuis, ne peut plus faire l’amour. / Il lui raconte tout par le menu / et Hermeline ne fait qu’en rire », *Le Roman de Renart*, branche Ib, (v. 3199-3208), 206-207

originaire³⁸, brouillant la limite entre vérité et mensonge et se caractérisant par l’ambivalence. Pourtant, celle-ci n’est pas forcément une ambivalence morale, mais plutôt une ambivalence des retournements et des répétitions, structure du modèle sériel et fondement de la dualité du décepteur³⁹.

Renart « imagine » donc, il est « l’inventeur », « l’auteur »⁴⁰. Le narrateur de la branche apparaît comme le simple traducteur du discours renardien, tandis que le *Roman* prend forme à partir du redoublement du discours du héros⁴¹. En ce sens, le faux repentir et l’aveu des méfaits (pareillement à la vantardise de Renart jongleur), représentent dans les branches du *Roman* des procédés dont Renart se sert pour exhiber la matière de sa propre écriture, comme cela se détache de la branche VII (*Renart mange son confesseur*) : « Sire, g’ai esté sodomites, / Encore sui je fins herites, / Si ai esté popelicans / Et renaié les cristïens. / Je hax hom frans et debonaire. [...] Sire, je ai molt grant essoigne / Que je ne puis devenir moigne, [...] Sire, je ne puis jeüner, / Ne fiens espandre n’aouner / Ne fere les ovres qu’il font, / Que me dorroit trestot le mont. / Si ai la crope trop liegere / Et fol samblant et fole chere, / Qui trop sovent me feroit battre »⁴².

³⁸ Scheidegger, 229

³⁹ Batany, 30

⁴⁰ On pourrait rattacher l’image de Renart en tant qu’image de l’auteur à la multiple signification de l’« engin », qui signifiait « habileté », « artifice », « tricherie », mais aussi « invention », « séduction », « ruse », Greimas, 204

⁴¹ Scheidegger, 229

⁴² « Seigneur, j’ai été sodomite / et je suis encore un parfait hérétique. / J’ai été apostat, / j’ai renié la fois chrétienne, / je hais tout homme noble et loyal. [...] Seigneur, un obstacle bien plus sérieux / m’empêche de devenir moine : [...] Seigneur, je suis incapable de jeüner, / d’étendre ou d’entasser du fumier, / de me livrer à leurs travaux, / quand bien même on me donnerait tout l’or du monde. / De plus, j’ai la croupe trop légère, / l’air fripon et la mine frivole, / ce qui attirerait très souvent les coups sur moi », *Le Roman de Renart*, branche VII, (v. 349-353 ; 363-364 ; 367-373), 26-27

S'affirme de la sorte un masque essentiel de Renart, celui du faux dévot. En effet, Renart, le « traître d'inférieure engeance »⁴³, fait semblant de se repentir de ses fautes, mais il s'adonne en réalité au plaisir de raconter ses méfaits et de railler la religion. C'est toujours dans la branche VII que Renart, tout en prétendant vouloir se confesser, se vante de sa propre immoralité et se moque du clergé : « Ha, que ferai ? se prestre oüsse, / *Corpus domini* reçoüsse / Et a lui confes me feïsse, / Car se mes pechés rejeïsse, / Ne m'en poïst venir nus maus. / Se morusse, si fusse sax. / Il n'est mie tot or qui luist, / Et tex ne puet aidier qui nuist. / Por ce qu'il vestent capes noires, / Si les apele l'en provoires, / Mes il sont tuit con forsenez ; / Meuls les puis apeler maufez : / Maufé sont noir et cist aussi. / Bien les puis apeler einzi. »⁴⁴. Le vrai « maufé » est néanmoins Renart, parce qu'il crée un monde d'où Dieu est absent, un monde désacralisé. Voilà pour une part la valeur de ses prières à l'envers, par lesquelles Renart glorifie plus que jamais la tromperie : « Si se conmande as douze apostres, / Puis a dit douze patrenostres / Que Dex garisse toz larons, / Toz traïtors et toz felons »⁴⁵. Le blasphème tourne vite en satire du clergé et de la religion, satire qui, audace suprême, admet sa gratuité et se place du côté du jeu : « Mes as moignes et as abez / Et as provoires coronez, / Et as hermites des

⁴³ *Le Roman de Renart*, branche VII, (v. 272), 23

⁴⁴ « Ah ! que faire ? Si j'avais eu un prêtre, / J'aurais reçu la communion, / je me serais confessé à lui, car, si j'avouais mes péchés, / je serais à l'abri du mal. / Si je devais mourir, je serais sauvé. / Tout ce qui brille n'est pas or, / et il n'y a rien à attendre d'un ennemi. / Parce qu'ils portent des robes noires, / on les appelle prêtres, / mais ils sont comme fous furieux ; / aussi serait-il plus juste de les appeler démons : / les démons sont noirs, eux aussi », *Le Roman de Renart*, branche VII, (v. 153-165), 16-17

⁴⁵ « Il se recommande aux douze apôtres, / puis récite douze patenôtres / afin que Dieu protège tous les voleurs, / tous les traîtres, tous les félons », *Le Roman de Renart*, branche VII, (v. 245-248), 20-21

boscagez, / Dunt il ne seroit nuz damages, / Pri Deu qu’il doigne grant torment / Si qu’en le voie apertement »⁴⁶.

Mais Renart reste avant tout un redoutable séducteur. C’est ainsi que, dans la branche VII, en faisant appel à tout un stratagème captivant où le prétendu désir de se confesser s’accompagne de l’attendrissante vue d’un Renart pleurant sur ses péchés, le goupil réussit à duper le milan et à le transformer de confesseur en victime.

Manger son confesseur n’est quand même pas plus choquant que de lui faire adopter le discours dévoyé proféré par Renart. Et c’est précisément là le pouvoir séducteur du fourbe goupil qui trompe ses interlocuteurs par un langage où se reflètent leurs propres désirs, par un langage qui dévore, à l’instar de Renart dévorant ses victimes, le discours des autres personnages. De cette manière, les protagonistes assument le récit du goupil, comme l’illustre le milan qui se déchaîne dans une satire de la religion encore plus poussée que celle inaugurée par Renart : « Renart, ce dist sire Huberz, / Par le temple ou Dex fu oferz, / Clerc et provoire sont tuit fol. Ja Dex ne place que je vol / De sus cest fein a terre seche, / Se ome vaut rien qui ne peche, / Ne hons qui n’a fet asez mal. / Li pautonnier, li desloial, / Li traïtor, li foimentie, / Cil sont des peïnes d’enfer quite »⁴⁷. De plus, les rôles des personnages vont s’inverser et le goupil se verra obligé d’écouter, à

⁴⁶ « En revanche, les moines, les abbés, / les prêtres tonsurés, / les ermites des forêts, / qui ne causeraient jamais de mal à personne, / je prie Dieu de les tourmenter / de façon éclatante », *Le Roman de Renart*, branche VII, (v. 255-260), 20-21

⁴⁷ « Renart, dit sire Hubert, / par le Temple où Dieu fut présenté, / tous les clercs et les prêtres sont fous. / Que jamais Dieu ne me permette de voler / du haut de ce foin jusqu’à la terre sèche, / si l’on vaut quelque chose quand on ne pêche pas / ou que l’on ne commet pas de faute grave ! / Les scélérats, les fourbes, / les traîtres, eux, / sont quite des peïnes de l’enfer », *Le Roman de Renart*, branche VII, (v. 329-338), 24-25

sa grande joie, il faut le dire, les paroles dévergondées du pauvre oiseau qui, berné par le discours renardien, se révélera plus « pécheur » que Renart lui-même !

D'un intérêt particulier est la « confession » mise en scène dans la branche VIII, *Le Pèlerinage de Renart*. Dès le début, la mention des péchés est mise en relation avec la course effrénée du goupil, métaphore de la structure même du récit qui se fonde sur la reprise des épisodes : « Hé las ! dist il , n'ai mes mester / De mal fere ne de pechie. / Par la fiance de mes piez / Ai jei fait de molt granz pechiez. / Jei soloie core si tost / Que trestuit li cheval d'un host / Ne m'ateinsissent en en jor / Por quoi voussisse fere un tor »⁴⁸. Le récit renvoie donc de nouveau à lui-même, surtout par la mention du « chemin détourné » qui rappelle la stratégie discursive du goupil. Par surcroît, Renart ne se passera pas du plaisir de se poser à nouveau en dévot et d'affirmer, par antiphrase, le fait qu'il ne changera jamais : « Je me voil metre en mon retor, / Et si vivrai de mon labor / Et gaaignerai leelment, / Si ferai bien a povre gent »⁴⁹. Si Renart soutient qu'il veut prendre le chemin du retour, ce n'est que pour mieux signaler son errance hors de toute définition et pour suggérer que le seul retour possible est le retour cyclique des contes formant les branches du *Roman*. Partant, le masque verbal exhibe une fois de plus sa propre ruse.

La ruse de l'écriture est aussi la ruse des auteurs, parce que ceux-ci ne cessent pas de se dissimuler derrière la satire religieuse qui prend tout son sel si on pense que les auteurs sont supposés avoir été des clercs. S'agirait-il pourtant d'un autre jeu ? Car Pierre

⁴⁸ « Hélas ! dit-il, plus question pour moi / de faire le mal ni de pécher. / Comptant sur la rapidité de mes pattes, / j'ai commis de très graves péchés. / Je courais si vite d'habitude / que tous les chevaux d'une armée n'auraient pu me rattraper en une journée, / pour peu que j'emprunte un chemin détourné », *Le Roman de Renart*, branche VIII, (v. 17-24), 54-55

⁴⁹ « Je veux prendre le chemin du retour, / vivre du fruit de mon travail, / gagner honnêtement ma vie / et faire du bien aux pauvres gens », *Le Roman de Renart*, branche VIII, (v. 463-466), 76-79

de St. Cloud, Richard de Lison, le prêtre de la Croix-en-Brie et tant d'autres narrateurs créent en fait, au-delà de la satire, une écriture qui nie toute leçon et qui devient pur exercice de style. Les prétendus noms des auteurs sont d'ailleurs des pièges discursifs voués à attirer l'attention du public par l'illusion de la véracité de l'oeuvre qui s'identifie ainsi à elle-même. Dès lors, masquée sous « la livrée brillante des mots », la littérature rappelle l'image de Narcisse. Elle reflète sa parole déceptrice transformant le langage en un instrument qui tourne à vide, s'appuyant sur la tromperie⁵⁰ et séduisant le lecteur par sa « débauche verbale »⁵¹.

Séduction, narcissisme, vide et désir seront réunis dans la branche IV (*Renart et Ysengrin dans le puits*). La séduction s'avance par le prologue du narrateur qui fait semblant de dire la vérité, mais qui dévoile en réalité le simulacre, l'illusion réflexive de son récit, et qui gagne l'attention de son public, toujours curieux d'apprendre ou de réapprendre les aventures de Renart. L'auteur dénonce de la sorte le désir du public de se divertir ; il commence donc un récit qui est le reflet de l'attente des auditeurs et des lecteurs : « Or me convient tel chose dire / Dont je vos puisse fere rire ; / Qar je sai bien, ce est la pure, / Que de sarmon n'avés vos cure / Ne de cors seint oïr la vie. / De ce ne vos prent nule envie, / Mes de tel chose qui vos plese »⁵². De son côté, Renart est dénoncé comme rusé et séducteur. Nouvelle astuce, car l'auteur décline toute responsabilité du texte et rend le discours encore plus attrayant étant placé sous le signe de l'interdiction :

⁵⁰.Scheidegger, 333, 337

⁵¹ Reichler, 149

⁵² « Maintenant, il faut que je vous raconte / une histoire qui vous divertisse, / car, je le sais bien, la vérité / c'est que vous n'avez aucune envie d'entendre un sermon / ou la vie d'un saint martyr ; / ce que vous préférez, / c'est quelque chose de plaisant », *Le Roman de Renart*, branche IV, (v. 1-7), 308-309

« Renars fet tot le monde pestre ; / Renars atret, Renars acole, / Renars est molt de male escole »⁵³.

L'univocité se voit ébranlée, l'*unité d'intention* détruite. Cela apporte par ailleurs un déséquilibre entre le public et l'auteur, qui ne sont plus inclus dans le même cercle des valeurs partagées. Mais de cette oscillation resurgissent le plaisir et la séduction de la narration⁵⁵.

La duplicité du discours du récit se retrouvera dans la duplicité du discours des personnages. L'« homologie secrète » de ces deux discours va se concentrer dans l'image du puits, lieu emblématique de la fiction⁵⁶ où l'illusion visuelle se double de l'illusion auditive. Renart tombe dans l'eau d'un puits parce qu'il prend le reflet de son image pour sa propre femme : « Dedens commence a regarder / Et son ombre a aboeter : / Cuida que ce fust Hermeline, / Sa famme qu'aime d'amor fine »⁵⁷. De plus, le simulacre de l'image s'accompagne d'une déception auditive, puisque Renart croit que l'écho de ses paroles est la voix de sa femme.

La méprise de Renart a trait à la *fine amor* et, plus qu'une explication burlesque de l'erreur du goupil, elle décèle une critique de l'amour courtois envisagé en tant que « rapport spéculaire »⁵⁸. Désir de l'autre, désir sans objet, la *fine amor* n'est que le miroir du *fin amant*, vrai Narcisse qui ne s'avoue pas. S'introduit ainsi la parodie non seulement

⁵³ « Renart dore la pilule à tout le monde, / Renart enjôle, Renart cajole, / Renart n'est pas un modèle à suivre », *Le Roman de Renart*, branche IV, (v. 24-26), 308-309

⁵⁵ Simpson, 106

⁵⁶ Reichler, 122

⁵⁷ « Soudain, s'avisant de regarder dans le puits / et de contempler son reflet, / il croit que c'était Hermeline, / son épouse bien-aimée », *Le Roman de Renart*, branche IV, (v. 57-161), 316-317

⁵⁸ Reichler, 123

de l’amour courtois, mais surtout de son fondement poétique : l’amant qui s’enchant de l’écho de sa voix représente en réalité l’amant-poète qui transforme son chant en émoi solitaire⁵⁹ et qui s’émerveille de sa propre création. La soif de Renart s’avère une parodie de l’image stéréotypée du désir⁶⁰ (Renart contreferait-il de nouveau Tristan ?), tandis que la déception constate l’absence de l’objet de désir.

La tromperie se prolonge avec l’apparition d’Ysengrin. Se reflétant dans l’eau du puits, le loup est persuadé qu’il y voit sa femme, Hersent, à côté de Renart. Dans le « tissu de relations imaginaires » qu’est la *fine amor* se love donc aussi le caractère imaginaire de la jalousie du mari⁶¹. Par la suite, la littérature s’avère le masque d’un désir « leurré par ses propres effets »⁶², masque révélé néanmoins grâce au miroir, à la réflexivité du texte qui découvre sa ruse.

La littérature serait par conséquent vacance du désir⁶³, leurre et mensonge de l’image et de la parole. Mais Renart fait de ce vide la matière de sa propre écriture, comme pour suggérer qu’« il n’y a de signe littéraire que sous forme de détournement d’autres signes littéraires »⁶⁴. Écho, par l’intertextualité, de la littérature de son temps, Renart dévoile ce que les autres récits refoulent, mais cette révélation ne se fait qu’au seul profit du simulacre⁶⁵. Voix de l’air, Renart renvoie à l’impossibilité de la représentation. Pourtant, la dénonciation de l’illusion réflexive se veut la substance même de la littérature qui, tout en se servant du détournement, finit par le nier. De là les échos

⁵⁹ Ibid. , 125

⁶⁰ Ibid. , 123

⁶¹ Reichler, 126

⁶² Scheidegger, 323

⁶³ Ibid. , 333

⁶⁴ Ibid. , 365

⁶⁵ Ibid. , 337-338

« évidés » et « bestournés » des genres littéraires qui donnent la littérature pour une négation, car la fiction décline la substance de ce qu'elle représente⁶⁶.

La négation se relie le plus souvent au rire, expression d'une pure liberté, parce que l'univers décepteur de Renart est un univers d'où tout modèle est absent, un univers fondamentalement dérisoire⁶⁷. Engendré par un rire loin d'être innocent, ce monde ambigu tourne autour du plaisir de la transgression. Par la suite, l'ironie, la satire et le grotesque apparaissent comme autant de formes de la négativité.

L'épisode du puits recèle en ce sens la parodie des pratiques religieuses officielles. Ce n'est pas par hasard que le puits se trouve dans la cour d'une abbaye dont on souligne la prospérité matérielle, et que le discours de Renart, obéissant à une logique du renversement, raille le langage des ordres monastiques. Mais par-dessus tout, Renart renverse les valeurs par un langage qui invente les significations, en séparant la parole et l'objet de désir. Le discours de Renart s'apparente ainsi à la *diabolie* médiévale dont le propre est l'*inversion*⁶⁹. Car le paradis et l'enfer sont inversés par une parole permutant le haut et le bas. Ysengrin va donc « descendre » au « paradis », convaincu par Renart que le mal doit monter en haut. Certes, Renart s'échappe du puits en faisant appel à la ruse des mots, mais il ne pourrait se dispenser du plaisir d'affirmer cyniquement sa transgression et de renverser les données une fois de plus : « Je vois en paradis la sus, / Et tu vas en enfer la jus. / Du diable sui eschapez / Et tu t'en revas as maufez »⁷⁰. La

⁶⁶ Ibid. , 337, 338, 365

⁶⁷ Boutet, 263

⁶⁹ Reichler, 130

⁷⁰ « Je vais là-haut au paradis / tandis que toi, tu vas en enfer en bas. / Me voici sorti des griffes du diable / et tu rejoins le monde des démons », *Le Roman de Renart*, branche IV, (v. 355-358), 326-327

séquence tient d'un comique absolu, tiré d'une négativité radicale : le discours de Renart nie les concepts de toute loi et transgresse en même temps la loi qu'il impose⁷¹. Le rire renardien subvertit donc et la loi et sa transgression. Néanmoins, la négativité « fait œuvre » en constituant le *Roman* qui naît de la dérision⁷². Le discours remplace toute réalité, il se superpose à une liberté totale où prime le paraître et où l'écriture pervertie par le rire oublie l'éthique pour laisser la place à l'esthétique⁷³.

La parodie est justement un moyen d'aboutir à cette esthétisation de la vie et de l'écriture. Sous-jacente à l'épisode du puits, la parodie est en fait indissoluble de toutes les branches du *Roman*. Dans la branche Ib, Renart jongleur inscrit sa « gesta » dans la littérature de son temps⁷⁴, tandis que les lamentations d'Hersent⁷⁵ feront l'écho « bestourné » des plaintes d'amour spécifiques à la poésie lyrique courtoise. La branche I (*Le Jugement de Renart*), transforme le serment d'Hersent, qui veut se disculper par « l'eau bouillante ou le fer chaud »⁷⁶, en un reflet parodique de l'*escondit* ambigu d'Iseut, mais aussi en une critique de l'impudeur des certaines religieuses : « Ne se Damledex me secore, / C'onques Renart de moi ne fist / Que de sa mere ne feist [...] Onc, foi que doi sainte Marie, / Ne fis de mon cors puterie / Ne mesfet ne maveis afere / Q'une none ne

⁷¹ Reichler, 1979, 364

⁷² Ibid.

⁷³ Boutet, 264, 266, 267

⁷⁴ Scheidegger, 238

⁷⁵ Hersent est malheureuse parce que, à la suite de la castration d'Ysengrin, elle se voit privée de sa « joie » : « Que ferai mes, lasse chative ! / Molt me poise que je suis vive, / Q'or ai perdu tote ma joie / Et la rien que je plus amoie », « Que faire désormais, pauvre malheureuse que je suis ! / Je n'ai plus le cœur à vivre / puisque je suis maintenant privée de toute ma joie / et de la chose que j'aimais le plus », *Le Roman de Renart*, branche Ib, (v. 2707-2710), 180-181

⁷⁶ *Le Roman de Renart*, branche I, (v. 143), 48-49

poïst fere »⁷⁷. D’ailleurs, toute l’histoire du « viol d’Hersent » sera presque une lecture à rebours de *Tristan*, représentant, pareillement aux autres occurrences parodiques, un dévoiement systématique des genres nobles de la production médiévale⁷⁸.

La parodie s’avère de cette manière un discours déviant. Elle masque alors la séduction renardienne qui « décolle le signe de l’objet », en détournant l’objet de sa fonction première d’usage. En effet, Renart suscite le désir non pas par l’objet lui-même, mais par le *dire* de l’objet⁷⁹. Les épisodes de Renart jongleur et du puits l’ont déjà démontré. C’est néanmoins la branche I (*Le Jugement de Renart*) qui se fonde à un haut degré sur cette stratégie de la séduction. L’ours Brun est « détourné » de sa mission d’emmener Renart à la cour de Noble par les propos du goupil miroitant le désir. Si Renart laisse échapper : « Et s’ai bien mangié set denrees / De novel miel en fresces rees »⁸⁰, ce n’est que pour leurrer Brun qui se fait piéger par les mots, succombant à son propre désir : « - *Nomini Dame, Cristum file*, / [...] por le cors saint Gile, / Cel meuls, Renart, dont vos abonde ? / Ce est la chose en tote le monde / Que mes las ventres plus desire »⁸¹. Le miel serait ainsi une métaphore du discours séducteur, métaphore renversée par ailleurs, comme le miel désigne d’habitude le cœur du discours et, par extension, la

⁷⁷ « aussi vrai que je souhaite le secours de Notre-Seigneur Dieu, / je jure que jamais Renart n’a fait de moi / rien qu’il n’eût fait à sa mère. [...] jamais, par la foi que je dois à sainte Marie / je n’ai livré mon corps à la débauche / ni au dévergondage, ni à rien / qu’une nonne n’aurait pu faire », *Le Roman de Renart*, branche I, (v. 148-150 ; 175-178), 48-51

⁷⁸ Reichler, 127

⁷⁹ Scheidegger, 390

⁸⁰ « [...] j’ai bien mangé pour sept deniers / de gâteaux frais de miel nouveau », *Le Roman de Renart*, branche I, (v. 535-536), 68-69

⁸¹ « *Nomini Dame, Cristum file*, / [...] par saint Gilles, / ce miel, Renart, d’où vient-il ? / Il n’est rien au monde / que mon pauvre ventre désire davantage », *Le Roman de Renart*, branche I, (v. 537-541), 68-69

parole divine⁸². Les paroles de Renart font alors du miel un piège infernal qui éveille dans les autres le désir d'un objet absent⁸³ et qui les confronte ensuite à la seule réalité du manque.

La renardie se fera également entendre lorsqu'il s'agira de flatter les adversaires par l'évocation de leurs soi-disant qualités ou par celle de leur parenté, fictivement illustre. La branche II (*Renart et Chantecler le Coq*) met en évidence un Renart flagorneur qui trompe sa victime : « Membre te mes de Chanteclin, / Ton bon pere qui t'engendra ? / Onques nus cos si ne chanta : / D'une grant lieue l'ooit on / Molt bien chantoit en haut un son / Et molt par avoit longe aleine »⁸⁴ - dit le goupil au crédule Chantecler qui, essayant d'égalier son père, va se faire attraper.

La séduction touche parfois à la peur, comme dans la branche VII (*Renart mange son confesseur*). Renart attire le milan Hubert par des propos effrayants qui déroutent l'oiseau en le poussant à s'abandonner au gré du goupil : « J'estoie ouan en un essart, / Si trovai qatre huaniax / [...] Sire, si les mangai tos quatre »⁸⁵. Qui plus est, l'écriture du *Roman* se dénonce de nouveau parce que l'auteur prend du plaisir à révéler le simulacre : « Oez del lere con l'ateint / Et con il l'attrait de parole »⁸⁶. En fin de compte, c'est donc le lecteur qui est distrait et égaré par le récit⁸⁷.

⁸² Reichler, 89-90

⁸³ Ibid., 90

⁸⁴ « Te souviens-tu de Chanteclin, / ton bon père qui t'engendra ? / aucun coq ne put jamais égalier son chant / qui s'entendait à plus d'une lieue. / Il atteignait des notes très aigues / -avec quel souffle !- », *Le Roman de Renart*, branche II, (v. 310-315), 224-225

⁸⁵ « Un jour, je me trouvai dans un essart / où je découvris quatre jeunes milans, [...] Seigneur, je les ai mangés tous les quatre », *Le Roman de Renart*, branche VII, (v. 800-801 ; 809), 50-51

⁸⁶ « Voyez comme le coquin le touche / et l'attire par ses paroles », *Le Roman de Renart*, branche I, (v. 740-741), 46-47

⁸⁷ Reichler, 83

Fruit de la complicité entre le narrateur et Renart, l'écriture du *Roman* donne l'impression qu'elle se fait seule, qu'elle répond au désir de chaque auteur de reprendre le récit interrompu. Tout contrat narratif reste par conséquent illusoire et l'histoire n'est que pure fiction⁸⁸, n'ayant pas de rapport à la réalité, mais à un réel naissant en même temps qu'elle⁸⁹. Là encore, s'exerce la séduction renardienne qui est une représentation ludique et gratuite⁹⁰ émergeant d'un langage décepteur. Ce jeu crée une « référentialité pervertie »⁹¹ associant la croyance et le discours. Réalité et parole coïncident de la sorte et abolissent toute évidence, même celle de la mort.

La *Mort Renart* met à l'œuvre un discours qui est celui d'une croyance, fondée pour sa part sur une interprétation déficiente du réel. En effet, la nouvelle de la mort de Renart se repend à partir des dires des personnages qui ont vu le cadavre du goupil, alors que celui-ci n'en a que l'apparence. La mort est alors un « effet de lecture », de « mauvaise lecture des symptômes »⁹². Elle est une mise en scène, une mort « jouée »⁹³ témoignant d'un réel du semblant. De plus, la mort côtoie la séduction, parce que elle se projette en désir. Désir multiple, certes, pareillement aux masques du *Roman*. Ainsi les personnages souhaitent-ils voir Renart mort, mais leur désir sera renvoyé par Renart sous forme de « semblance de la mort »⁹⁴ dissimulant la ruse du récit, puisque la fiction de la mort est en même temps la condition de l'existence du *Roman*. Celui-ci renaît avec chaque mort mise en scène, le fil du récit étant repris à la suite de chaque simulacre de la

⁸⁸ Scheidegger, 237

⁸⁹ Ibid., 399

⁹⁰ Ibid., 390

⁹¹ Ibid., 287

⁹² Scheidegger, 278

⁹³ Ibid., 281, 288

⁹⁴ Ibid., 274

disparition du héros. La mort représente de cette manière l'enjeu de toute aventure se subordonnant au thème de la fuite, du « glissement perpétuel »⁹⁵ sur lequel se bâtit le récit. Par sa persistance diabolique, la *maîtrise de la mort* rend Renart éternel et dévoie l'intégrité du langage⁹⁶. Le jeu de Renart et, bien entendu, de l'écriture, est ainsi le jeu de la langue et de la mort assurant la sauvegarde du goupil et du *Roman*. Par la proximité de la mort, Renart devient autre, il devient « Galopin »⁹⁷ qui chante la littérature sur sa vieille⁹⁸. La mort comme fiction, comme masque, serait alors la vie même de la littérature⁹⁹.

La mort fictive découvre la littérature comme un « espace de la fuite ». La course de Renart fuyant la mort suscite une autre fuite, celle de l'auteur qui, la plupart du temps reste inconnu, mais aussi la fuite du sens et du récit insaisissable¹⁰⁰. S'associe également au thème de la fuite le thème de la capture, de la peau (de Renart ou des autres personnages), en tant qu'objet de convoitise. Dans la branche IX (*Renart et le vilain Liétard*), la femme du vilain Liétard conseille à celui-ci d'attraper le goupil afin de s'emparer de sa fourrure : « Quand Renart sera aprociés / Les chiens maintenant li huiés, / Et cil les laist aler après : / S'il le poent tenir de près, / Il li depeceront la pel »¹⁰¹. Mais, plus que tout, perdre ou sauver sa peau représente une métaphore du texte qui se tisse grâce à l'enchaînement des séquences. Fréquemment déchirée, la peau figure en fait le

⁹⁵ Reichler, 134

⁹⁶ Ibid., 136

⁹⁷ *Le Roman de Renart*, branche Ib, (v. 2380), 164

⁹⁸ Scheidegger, 276-277

⁹⁹ Reichler, 140

¹⁰⁰ Daussaint-Doneux, 80

¹⁰¹ « Aussitôt que Renart se sera approché / excitez vos chiens par des cris, / et que votre valet les lâche à sa poursuite : / s'ils peuvent le serrer de près, ils lui déchireront la peau », *Le Roman de Renart*, branche IX, (v. 1165-1169), 138-139

Roman lui-même dont les diverses parties sont cousues au travers des répétitions¹⁰².

L'association entre le corps et la parole, entre la peau et le texte signale en conséquence les reprises à l'intérieur du récit qui constituent la véritable structure du *Roman*. La branche VII semble illustrative en ce sens, comme Renart raconte (une fois de plus !) ses exploits, tout en faisant mention de l'endommagement de la « pelisse » d'Ysengrin :
« Puis li fis je en un vivier / Tote une nuit poissons pechier / Dusq'au matin que uns vileins / I vint sa maçe en ses meins. / Cil li fist maveis peliçon, / Qar avoc lui ot un gaignon / Qui molt li peleïça la pel : / Sachés que il m'en fu molt bel. »¹⁰³.

La peau est ailleurs métaphorisée comme vêtement, ce qui renvoie aux métaphores textiles de la reprise, du tissage du texte qui s'accomplit par le travail de la « réécriture ». Bien plus, la dérobade de Renart dont le but est de sauver sa peau suggère la dérobade des narrateurs qui se dissimulent derrière les nombreuses branches d'un roman « déchiré », d'un roman dont l'essence ultime demeure impossible à capturer.

Le retournement du texte implique ainsi un nécessaire retour de la fuite¹⁰⁴. Mais ce retour est en même temps une situation de déséquilibre parce que la fuite fait basculer le récit dans une autre narration¹⁰⁵. D'où la mise en abyme et les reprises qui enferment le signe dévoyé dans une inscription circulaire s'ouvrant sur le narcissisme textuel, sur le plaisir de faire renaître le langage¹⁰⁶. Qui plus est, la course est un trajet fantasmatique

¹⁰² Bureau, 144

¹⁰³ « Et puis, dans un vivier, je le fis / pêcher toute une nuit / jusqu'au matin où un paysan / s'y rendit, sa massue à la main, / endommageant sa pelisse, / car le mâtin qui l'accompagnait / lui arracha tous les poils de la peau, / pour ma plus grande joie, je dois l'avouer », *Le Roman de Renart*, branche VII, (v. 135-142), 60-61

¹⁰⁴ Reichler, 134

¹⁰⁵ Bureau, 139

¹⁰⁶ Reichler, 149

assurant le triomphe du discours séducteur, le triomphe de Renart, qui « a conquis le pouvoir d’être son propre narrateur »¹⁰⁷.

Renart fuit donc par la parole. Apparentée à celle du diable¹⁰⁸, la parole de Renart est par excellence séductrice. Le langage perverti crée un univers de fantaisie et de liberté. Un univers de violence et de ruse¹⁰⁹ dans lequel Dieu est absent et où règne la dérision générale. Néanmoins, la dérision n’est pas vouée à corriger, mais elle tient du plaisir du jeu et de la dénonciation de toute représentation comme déguisement. La branche XII (*Les Vêpres de Tibert*) fait de la satire du discours religieux l’instrument d’une métamorphose qui est notamment le plaisir des animaux de jouer aux hommes, de porter un masque. C’est un plaisir de l’ambiguïté¹¹⁰ et des mots substituant toute réalité.

Dans la branche VIII (*Le Pèlerinage de Renart*), la satire de la religion obéit à un comique destructeur, à une écriture équivoque, jouant des êtres et du langage. Renart déguisé en pèlerin - « Escrepe et bordon prent, si muet ; / Si est entrés en son chemin. / Molt ressemble bien pelerin / Et bien li sist l’escrepe au col »¹¹¹ - attire en fait le lecteur par sa familiarité et désinvolture, par son discours narcissiste qui est avant tout un exercice de style : « Pelerins sui je voirement, / Mes tu n’en crois ores neant / Por le mal cri que j’ai oü. / Mes je m’en sui or repentu. / [...] Cist siecles ne vaut pas un oef : / A

¹⁰⁷ Ibid. , 148

¹⁰⁸ Daussaint-Donoux, 85

¹⁰⁹ Boutet, 259

¹¹⁰ Ibid. , 264

¹¹¹ « Prenant besace et bâton, il part, / et le voici en chemin. / Il a tout l’air d’un pèlerin, / sa besace en bandoulière lui va bien », *Le Roman de Renart*, branche VIII, (v. 166-169), 62-63

l’apostoile voil aller / Por conseil querre et demander / Comment je me doi
meintener »¹¹².

Le caractère blasphématoire des paroles de Renart coïncidera de nouveau avec la parodie des genres nobles, comme dans la branche Ib, où Renart adresse sa prière renversée en démontant un topos propre à la chanson de geste : « Vers Orient torne sa teste. / Lors dist Renart une proiere/ Qui molt fut pressïouse et chiere. / Hé Dex, qui meins en trinité, / Qui de tans perilz m’as jeté / Et m’as soufert tans malz a fere / Que je ne doüsse pas fere, / Garde mon cors d’ore en avant / Par le tien seint commandement ! / Et si m’atorne en itel guisse, / En tel maniere me devise / Qu’il ne soit beste qui me voie, / Qui sache a dire que je soie »¹¹³. La séquence est de même représentative en ce qui concerne le déguisement parce que, au-delà de la parodie, la prière de Renart exprime le vœu profond du goupil de se dissimuler. Au contraire du héros épique, qui, le moment de sa mort, retrouvait son identité en priant Dieu, Renart invoque la divinité afin de se cacher aux yeux des autres. Mais on assistera en réalité à la renaissance de Renart et, avec lui, du *Roman* qui s’avère un « travestissement du texte épique »¹¹⁴.

Renart apparaît donc de nouveau comme le détenteur d’un « logos à efficacité magique »¹¹⁵ qui est précisément l’art de la parole manipulatrice, séductrice et

¹¹² « -Il est vrai que je suis pèlerin, / mais pour l’heure tu n’en crois rien : / j’ai si mauvaise réputation ! / Mais, maintenant, je me suis repenti de mes péchés. / [...] Ce monde ne vaut pas tripette. / Je veux aller auprès du pape / pour lui demander conseil / sur la façon dont je dois me conduire », *Le Roman de Renart*, branche VIII, (v. 211-214 ; 229-231), 64-65

¹¹³ « Au sommet d’un grand tertre il s’arrête / et tourne sa tête vers l’Orient. / Alors, il prononça une prière / qui était excellente : O Dieu de Trinité, / Toi qui m’as délivré de tant de périls, / et qui m’as laissé faire tant de mauvaises actions, / protège-moi désormais / par ta sainte volonté ! Arrange-moi de telle manière, / déguise-moi de telle façon / qu’aucune bête, en me voyant, ne puisse me reconnaître », *Le Roman de Renart*, branche Ib, (v. 2218-2230), 156-157

¹¹⁴ Reichler, 140

¹¹⁵ Batany, 157

décéptrice¹¹⁶. « Mené par son mauvais génie »¹¹⁷, Renart attire surtout par un langage qu’il entraîne dans le plaisir, dans la folie heureuse et l’orgie burlesque¹¹⁸. L’alchimie trouble qui place Renart du côté de l’art, du composite et du déguisement¹¹⁹, travestit le discours et se veut à la fois une métaphore du *Roman* se révélant comme genre protéiforme, comme jeu de la lettre, comme *translatio*¹²⁰. Jeu « traduisant » aussi le désir du lecteur de se laisser envoûter et de se prendre au piège d’une écriture qui pérennise l’illusion¹²¹. Car au-delà du bien et du mal, au-delà de la vie et de la mort, se projette à jamais la figure de Renart, le fourbe, le maudit, l’éternel séducteur !

¹¹⁶ Bellon, 49

¹¹⁷ *Le Roman de Renart*, branche VII, (v. 55), 10-11

¹¹⁸ Reichler, 1979, 104

¹¹⁹ *Ibid.*, 141

¹²⁰ *Ibid.*, 129

¹²¹ Boutet, 1993, 268

3. Pathelin et Villon: maîtres de la ruse, maîtres de l'amertume

« Chascun me paist des lobes¹ » exprime à un haut degré le caractère du XVe siècle qui est, plus que tout, un siècle des apparences et de la tromperie. Un siècle aussi de la peur : peur de l'extérieur, suscitée par les invasions anglaises, tout comme peur de l'intérieur, causée par les troubles sociaux et les épidémies. S'y ajoute, insidieusement, la peur de l'enfer qu'éprouve une société déchirée par ses croyances. Dans cet univers dangereux et incertain, il faut savoir, comme Philippe de Comynes l'affirme dans ses *Mémoires*, tourner les apparences à son propre profit. *Paraître autre qu'on est* s'avère un moyen de défense à cette époque où le spectacle de la mort effraie et fascine un monde confronté à son déclin².

L'image inquiétante de la souffrance transparaît même dans le divertissement, accordant une place importante aux *Passions* et aux *mystères*, lieux de rencontre des bourreaux et des diables, qui sont les bouffons³ de ce cruel théâtre dans lequel le réel et le cauchemar ourdissent le fil de l'agonie. La création littéraire avance une parole qui donne voix à une « prise de conscience étonnée de l'absurde de la condition humaine et des fondements discriminatoires de la société »⁴. La création littéraire devient, plus que jamais peut-être, le masque de l'incertitude. Une amère déception devant la société et le

¹ « Chacun m'abreuve de tromperies », *La Farce de Maître Pierre Pathelin*, (v. 1007), 138-139

² Dufournet, 13

³ Ibid.

⁴ Dufournet et Rousse, 64

monde se glisse furtivement derrière l’espièglerie des travestis des personnages et du discours.

Par conséquent, la dimension sombre d’une littérature puisant ses sources dans une réalité loin d’être rassurante, accompagnera paradoxalement la dimension ludique inséparable de tout acte créateur. Émerge ainsi, au crépuscule du Moyen Âge, une littérature profondément originale qui, bien que réceptacle des traditions, apporte la nouveauté d’une vision angoissante du monde se reflétant dans le jeu d’un langage équivoque. Car, face à un univers duplice, l’individu devenu à son tour contradictoire, essaie de réorganiser le monde, en se servant d’un langage mensonger, qui inverse les valeurs fondant la société humaine⁵. Imprégnée d’un rire trouble, la « puissance du trucage »⁶ de la parole transpose le mélange du bouffon et du grave, marque de l’*incertitude universelle*. Le sens et le non-sens se superposent dans un langage qui, par son ambiguïté, se fait question et se réduit souvent à la jouissance phonétique où retentit non plus la joie du chant mais, dans une douloureuse sourdine, la faillite de la parole.

D’une manière frappante, la confusion entre le vrai et le faux, entre la réalité et l’illusion s’opère donc à travers le jeu. Plus d’une fois, la ruse de l’écriture réunira le rire et la grimace, le jeu et le malaise. Cette association des contraires semble être le propre de deux œuvres majeures du XVe siècle, *La Farce de Maistre Pierre Pathelin* et le *Testament* de Villon. Appartenant à des genres différents, ces deux œuvres se ressemblent néanmoins par le motif du masque qui, appliqué aux personnages, aussi bien qu’au discours, se révèle foncièrement ambigu et témoigne, comme on le verra, de l’*opacité* du

⁵ Dufournet et Rousse, 65

monde et de la parole. Opacité qui est aussi celle de l’individu, parce que le juste et l’injuste seront surtout confondus dans la psychologie des protagonistes ébranlant l’idéal et l’exemplaire et se pliant à une nouvelle catégorie esthétique, celle du *rire en pleurs*⁷, qui synthétise l’expression de l’incertitude.

Comédie des dupes, La Farce de Maître Pierre Pathelin est tout d’abord un jeu théâtral qui fait coïncider le masque avec le « brouillage d’identités »⁸. Le thème du manque et de la pauvreté par lequel s’ouvre la *Farce* (Pathelin constate que lui et sa femme, Guillemette, n’ont pas d’argent pour remplacer leurs vêtements usés), débouche sur la question de l’identité du personnage principal et, au long de la *Farce*, sur l’impossibilité de définir l’identité des autres personnages.

En effet, qui est Pathelin? Décidé à employer sa ruse afin de s’emparer du drap nécessaire à la fabrication des nouvelles robes, Pathelin, est-il vraiment un véritable avocat, comme ses propos le suggèrent dès le début de la pièce? « Or vis je que j’avocassoye »⁹, dit-il à Guillemette qui, de son côté, fait référence à la pratique d’avocat dans son invocation : « Par Nostre Dame, je y pensoye, / dont on chante en advocassaige »¹⁰. Beau parleur, Pathelin va d’ailleurs se vanter lui-même de ses talents : « Donc auras tu ta cause bonne, / et fust elle la moitié pire ; / tant mieulx vault et plus tost

⁶ Ibid. , 59

⁷ Dufournet et Rousse, 35

⁸ Dragonetti, 267

⁹ « j’ai pourtant connu un temps où je plaidais », *La Farce de Maître Pierre Pathelin*, (v. 5), 48-49

¹⁰ « Par Notre Dame, qu’on invoque / chez les avocats, j’y pensais », *La Farce de Maître Pierre Pathelin*, (v. 6-7), 48-49

l’empire, / quand je veulx mon sens applicquer. / Que tu me orras bien desclicquer / quant il aura fait sa demande... »¹¹.

D’autre part, il semble que les aptitudes professionnelles de Pathelin soient douteuses, pour dire le moins, puisque Guillemette traite son mari d’ « advocat dessoubz l’orme »¹², d’ « advocat sans clergise / et sans sens naturel »¹³, tandis que le drapier, qui sera quand même berné par Pathelin, l’appelle « advocat d’eau douce »¹⁴.

La mention de « clergise », aussi bien que l’affirmation de Pathelin au vers 26 (« [...] se j’eusse(s) esté a maistre »¹⁵) définirait Pathelin comme un clerc, mais un clerc en marge de sa profession qui, à l’exemple de l’avocat, serait prêt à vendre ses services pour peu d’argent¹⁶. Néanmoins, devrait-on prendre « clerc » plutôt dans le sens de « prêtre », voire de « chantre »¹⁷?

L’ombre de l’ambiguïté obscurcit la nature des attributs de Pathelin, dont on ne sait pas au fond s’il est capable de débrouiller une cause ou de la mettre en pièces, comme au vers 20, où les deux sens du verbe « despecier »¹⁸ pourraient être également

¹¹ « Par conséquent, ta cause sera bonne, / même si elle était deux fois pire : / mieux elle vaut, plus vite je l’affaiblis, / quand je veux m’en donner la peine. / comme tu entendras mon cliquetis, / dès qu’il aura déposé sa plainte ! », *La Farce de Maître Pierre Pathelin*, (v. 1127-1132), 148-149

¹² « avocat sans cause », *La Farce de Maître Pierre Pathelin*, (v. 13), 48-49

¹³ « sans instruction / et sans bon sens », *La Farce de Maître Pierre Pathelin*, (v. 50-51), 52-53

¹⁴ *La Farce de Maître Pierre Pathelin*, (v. 756), 118

¹⁵ « [...] si j’avais été à l’école », *La Farce de Maître Pierre Pathelin*, (v. 26), 50-51

¹⁶ Dufournet et Rousse, 1986, 54

¹⁷ « Et si n’aprins oncques a lettre / que ung peu ; mais je m’ose vanter / que je say aussi bien chanter / ou livre avecques nostre prestre / que se j’eusse(s) esté a maistre / autant que Charles en Espagne », « Et pourtant je n’ai jamais appris à lire / que fort peu ; / mais j’ose me vanter que je sais aussi bien chanter / au lutrin avec notre prêtre / que si j’avais été à l’école / aussi longtemps que Charlemagne en Espagne », *La Farce de Maître Pierre Pathelin*, (v. 22-27), 50-51

¹⁸ L’auteur de la *Farce* joue sur cette ambiguïté quand il fait dire à Pathelin : « A qui veez vous que ne despeche / sa cause, se je m’y vueil mettre ? », « À qui croyez-vous que je n’expédie / sa cause, si je veux m’y mettre ? », *La Farce de Maître Pierre Pathelin*, (v. 20-21), 50-51

valables¹⁹. Quelle serait alors la réputation de Pathelin? Avocat renommé, comme Guillemette l’affirme au début de la pièce : « Je vis que chascun vous vouloit / avoir pour gagner sa querelle »²⁰, ou bien avocat poursuivi par la justice et mis au pilori²¹? L’incertitude sur l’identité de Pathelin sera poussée encore plus loin par une parole fluctuante et, plus précisément, par les variations de la prononciation qui jouaient un grand rôle dans la farce, genre destiné à être dit. C’est ainsi que l’«avocat potatif» du vers 770²² peut désigner à la fois un avocat «aviné», si on considère que «potatif» dérive du verbe latin «potare» («boire»), mais aussi un avocat «putatif», «supposé» donc, ou bien encore un avocat «portatif», de «modèle réduit», c’est-à-dire, «raté»²³. Ces multiples connotations seront à nouveau brouillées par la référence au métier de marchand («marchant») qui, tel qu’on l’exprime au vers 96, peut désigner le vendeur qui bonimente, aussi bien que le client qui marchande. De surcroît, «marchant» pourrait être un dérivé du verbe «marcher» et il dénoterait alors le «coquin qui rode en quête d’un mauvais coup, un coureur d’aventures et souvent d’aventures amoureuses»²⁴. L’identité de Pathelin échappe donc à nos prises, en se changeant dans un masque opaque.

S’établit de la sorte un lien subtil entre la tromperie et le langage qui dit et ne dit pas, qui dévoile de nombreux sens possibles au public, mais les cache aux personnages²⁵.

¹⁹ Dufournet et Rouse, 20

²⁰ « J’ai connu un temps où chacun voulait / vous avoir pour gagner son procès », *La Farce de Maître Pierre Pathelin*, (v. 10-11), 48-49

²¹ C’est toujours Guillemette qui le dit: « Souviengne vous du samedi, / pour Dieu, qu’on vous pillorfa / vous sçavez que chascun cria / sur vous pour vostre tromperie », « Souvenez-vous du samedi, / par Dieu, où l’on vous mit au pilori : / vous savez que vous fûtes hué / de tous pour votre fourberie », *La Farce de Maître Pierre Pathelin*, (v. 486-489), 90-93

²² Ibid. , 120

²³ Dufournet et Rouse, 1986, 35

²⁴ Ibid. , 47

²⁵ Ibid. , 60

Lien dont la métaphore serait représentée dans le texte par le parallèle entre *tromper* et *plaider* : Pathelin : « Il n’y a nul qui se congnoisee / si hault en advocacion. » /

Guillemette : « M’aist Dieu ! mais en trompacion, / au mains en avez-vous le los »²⁶.

Véritable ou faux avocat, s’y connaissant ou non en son métier, Pathelin se définit,

malgré toutes ces ambiguïtés, comme l’ *homme de la parole*, comme le *trompeur en paroles*²⁷. Son nom n’est pas ainsi choisi au hasard et il suit en cela la tradition du texte

médiéval transformant les noms propres en indices ou masques des protagonistes. Par conséquent, « Pathelin » s’inscrit dans une série de mots ayant trait au langage :

« pateliner » signifie « tromper par des paroles, par l’usage de divers langages », tandis

que « patelin » a le sens de « jargon » ou de « façon étrange de parler ». De même,

« patelineux » dénote quelqu’un de « finaud », mais fait aussi référence à quelqu’un qui

« répond en Normand », et on verra l’importance de cette signification pour ce qui est de

la relation existant entre notre personnage et l’emploi des dialectes. Finalement,

« patelinois », en tant que dérivé de « pateler » (« gazouiller ») a le sens de « jargon », de

« baragouin ». Cette famille de mots sera d’ailleurs enrichie par les oeuvres postérieures à

la *Farce*, comme le démontre « patelinage », invention de Rabelais²⁸.

Le jeu entre les noms communs et les noms propres s’applique également aux autres personnages, dont l’identité est questionnée. Guillaume, le nom du drapier, est en ce sens sujet aux équivoques, parce qu’il s’attache à « guile » (« ruse ») et à « guiler » (« tromper »). Si d’une part, on a vu dans le nom du drapier une allusion à un moine

²⁶ « Pathelin : Il n’y a personne qui s’y connaisse / aussi bien dans l’art de plaider. » / Guillemette : « Grand Dieu ! Plutôt dans l’art de tromper ; / du moins vous en avez la réputation », *La Farce de Maître Pierre Pathelin*, (v. 54-57), 52-53

²⁷ Dufournet et Rousse, 22

franciscain, auteur de prédications subversives et antipapistes, fait qui soulignerait le rapport étroit entre la *Farce* et les réalités de son époque, d'autre part, on ne peut ignorer la tradition littéraire conformément à laquelle le champ sémantique du mot « guile » se construit sur l'oscillation entre le sens de « ruse » et celui de « niaiserie »²⁹. Nom de poètes (Guillaume IX de Poitiers, Guillaume de Lorris), nom de personnages rusés (Guillaume d'Orange, Guillaume de Dole), le nom du drapier met ensemble la tromperie (rattachée aussi à l'idée de création artistique), la malice, l'hypocrisie, mais aussi la niaiserie, la bouffonnerie, la sottise³⁰. Ces significations apparemment opposées sont révélatrices dans le cas du drapier, parce que, tout en se croyant maître de la ruse, il sera « engeigné » par Pathelin. Dès lors, plus qu'une association contradictoire, le nom de « Guillaume » signale l'ambiguïté. Ambiguïté d'un monde où ceux qui veulent tromper se font à leur tour piéger, comme il en sera du drapier³¹ et, en fin de compte, de Pathelin lui-même, ambiguïté d'une identité qui repose sur la contradiction, ambiguïté d'un langage dissimulant une parole à multiples facettes.

Le nom de « Guillemette » s'encadre dans le même registre ambigu et devient un masque d'autant plus difficile à déchiffrer qu'il s'accompagne de la présence du mot « marchande » (v. 65). Là encore, faut-il prendre le nom dans son sens concret ou bien y entendre une allusion aux femmes de mœurs légères? Si on se tient au second sens, la

²⁸ Ibid. , 22, 25

²⁹ Ibid. , 42

³⁰ Ibid. , 42-43

³¹ Le drapier qui a cru avoir trompé Pathelin en lui vendant une marchandise qui ne valait pas son prix, reconnaît d'ailleurs lui-même sa sottise quand, par un détour ironique du texte, il affirme à propos de Pathelin: « et tient il les gens pour Guillaumes ? », « prend-il donc les gens pour des jobards ? », *La Farce de Maître Pierre Pathelin*, (v. 772), 120-121 ; de son côté, Pathelin joue sur le sens du nom commun

situation comique est plus émoustillante, comme si Guillemette jouait à la femme offensée devant le drapier venu réclamer son argent, alors qu’elle serait en réalité une femme peu farouche³².

Dernier personnage de la *Farce*, mais non le moins important, Thibaud l’Agnelet, le berger qui triomphera de tous, résume dans son nom le paradoxe de son identité. Si « Thibaud » désigne, tout comme « Jean », « Arnoul », « Arnolphe », le mari trompé ou le niais, c’est pourtant le berger qui, par sa ruse, l’emportera sur tous les autres personnages, en se tirant le mieux d’affaire. Le texte aime donc parfois donner de faux indices et sa ruse s’affine, dans le cas du berger, par l’emploi du nom « l’Agnelet », renvoyant à l’idée de naïveté, d’innocence. Or, le berger est tout autre qu’un naïf et un innocent : chargé de garder les moutons du drapier, Thibaud prétend que ceux-ci sont malades afin de pouvoir les assommer et les manger. Bien plus, tout en demandant le secours de Pathelin, maître de la parole, le berger va tromper celui-ci toujours par la parole, dans un chassé-croisé astucieux sur lequel se clôt la *Farce*. En effet, Thibaud veut que Pathelin soit son avocat et qu’il le représente devant la cour de justice. Pathelin accepte, à condition d’être payé, bien sûr, et conseille à Thibaud de faire le fou et de répondre toujours par « bée » aux questions qu’on lui posera. Une fois la cause gagnée, Thibaud continue à jouer au fou, alors que Pathelin réclame son argent. Mais, tout ce qu’il aura sera le « bée » du berger qui, rusé comme il est, paie Pathelin « à ses mots ».

lorsqu’il dit à Guillemette que le drapier est « un Guillaume », *La Farce de Maître Pierre Pathelin.*, (v. 84), 85

³² Bien plus, cette connotation du mot « marchande » prend tout son sel si on pense que Guillemette, dans la scène du délire, peut appeler tous les dialectes et les jargons employés par Pathelin parce qu’elle a vendu ses faveurs à des « clients » provenant un peu de partout, Dufournet et Rousse, 47, 52

La *Farce* se dévoile ainsi comme une « comédie du langage et de sa puissance », comme une pièce de la fausse apparence et de l’ambiguïté³³. Par le biais des renvois rusés entre la parole et l’identité, Pathelin apparaît comme le masque de la *Farce* elle-même, qui fait du langage « le moteur de l’action et de la tromperie »³⁴. Car c’est par la puissance de la parole que Pathelin réussira à duper le drapier et à emporter les étoffes pour les nouveaux vêtements. Possible avatar de Renart, Pathelin déploie toute une stratégie du langage séducteur, du langage de la tromperie. La vanité de la victime se verra de cette manière piégée par une parole de la flatterie. Voilà pourquoi, une fois devant l’étal du drapier, Pathelin se met à louer la marchandise, mais, plus important, à faire l’éloge du père du drapier : « Ha ! qu’estoit ung homme sçavant / - je requier Dieu qu’il en ait l’ame - / de vostre pere ! Douce dame, / il m’est advis tout clerement / que c’est il de vous, proprement. / Qu’estoit ce ung bon marchand et saige ! / Vous luy ressemblez de visaige, / par Dieu, comme droite paincture »³⁵. Écho de la stratégie renardienne qui leurrerait l’interlocuteur par la louange de sa généalogie, les paroles de Pathelin fonctionnent comme un miroir qui séduit le fils grâce modèle paternel³⁶. De surcroît, tout en faisant l’éloge du père du drapier, Pathelin détourne l’intérêt de son discours vers l’idée de « presterie », de vendre à crédit, afin de persuader le drapier de lui céder les étoffes sur la promesse d’être payé plus tard : « oncq enfant ne resemblast mieulx / a son pere ! Quel menton forché ! / Vrayement c’estes vous tout poché, [...] le

³³ Dufournet et Rousse, 58-59

³⁴ Ibid. , 59

³⁵ « Ah ! que c’était un homme savant / que votre père ! Dieu ait son âme ! / Douce Mère de Dieu, / à mon avis, c’est bien clair, / c’est vous, tout à fait vous. / Que c’était un bon marchand et avisé ! / Vous lui ressemblez de visage, / parbleu, comme un vrai portrait », *La Farce de Maître Pierre Pathelin*, (v. 118-125), 58-59

bon preudomme, et si prestoit / ses denrees a qui les vouloit ! »³⁷. Qui plus est, Pathelin, à l’instar de Renart, prend du plaisir non seulement à duper la victime par une parole piège, mais aussi à laisser paraître sa ruse en communiquant ses réelles pensées sous la protection du masque verbal. C’est ainsi que Pathelin entremêle l’éloge du père de Guillaume d’invocations ambiguës qui détournent le sens du discours jusqu’à lui faire signifier le contraire : « Quel vaillant bachelier c’estoit / le bon preudomme, et si prestoit / [...] Pleust a Jhesucrist que le pire / de ce monde luy resemblast ! »³⁸. Par suite, le mot « marchand » du vers 123 est de nouveau équivoque, parce que, se rapportant au père du drapier, il peut le désigner soit comme un homme honnête exerçant son métier, soit comme un fripon qui, pareillement à Guillaume, voulait berner ses clients.

La ruse de Pathelin se retrouve au demeurant dans l’espèglerie du texte qui dévoile parfois ses mécanismes. En ce sens, la mention de Renart par Guillemette n’est sans doute pas fortuite. La *Farce* signale de cette manière son appartenance à une tradition littéraire et révèle en même temps le procédé de l’intertextualité³⁹ qui fonde son récit. L’intertextualité rapproche donc les deux héros, Pathelin et Renart, tout comme la comédie et le roman. De surcroît, l’astuce de la séquence dans laquelle Guillemette raconte la fable du goupil et du corbeau (v. 438-453) est encore plus recherchée, parce

³⁶ Dragonetti, 265

³⁷ « jamais enfant n’a ressemblait davantage / à son père. La fossette au menton, / vraiment c’est tout à fait votre portrait, [...] le brave homme, et il vendait à crédit / ses marchandises à qui les voulait ! », *La Farce de Maître Pierre Pathelin*, (v. 144-146 ; 172-173), 60-63

³⁸ « le brave homme, et il vendait à crédit / ses marchandises à qui les voulait ! / [...] Plût à Jésus-Christ que la pire canaille / de ce monde lui ressemblât », *La Farce de Maître Pierre Pathelin*, (v. 172-173 ; 176-177), 62-63

³⁹ On pourrait affirmer que l’intertextualité de la *Farce* se fait signaler dès le début. En ce sens, le thème de la pauvreté se rattache aux poèmes de l’infortune et, plus spécifiquement, à *La Griesche d’hiver* de Rutebeuf. De plus, l’intertextualité est saisissable aussi au niveau des mots, comme « lobe », mot qui se

qu'elle repose sur un réseau de renvois d'un texte à l'autre requerrant la mémoire du lecteur afin de pouvoir déchiffrer les rapports existant entre les différents discours. Ainsi Guillemette racontant la fable souligne-t-elle le langage de la flatterie comme une caractéristique commune à Pathelin et à Renart, mais elle ne parle pas de l'éloge du père en tant que stratégie discursive vouée à leurrer l'interlocuteur. Or, ce trait est présent dans toutes les sources de l'apologue de Guillemette (dans *Le Roman de Renart*, branche XV, branche II, *L'Ysopet I* et *L'Ysopet de Lyon*, le goupil commence par louer le père de Tiécelin, le corbeau, ou de Chantecler, le coq) et il sera le procédé essentiel de Pathelin lorsqu'il dupera le drapier⁴⁰. Le lecteur est alors incité à découvrir dans la trame du texte les reflets rusés spécifiques à la littérature médiévale qui est par excellence une littérature en réseau, une littérature dans laquelle le texte s'articule par rapport à d'autres textes.

Les dialogues en abyme, dont la fable représente l'exemple le plus élaboré, constituent une dimension importante de la *Farce*. Les allusions littéraires, comme celle qui renvoie à Charlemagne⁴¹, mais surtout comme celles ayant trait aux thèmes lyriques introduits par le cercle de Charles d'Orléans⁴² associent l'univers de la *Farce* à un univers extérieur, mais toujours fictif⁴³. Partant, la *Farce* serait un masque dans le masque, permettant au lecteur de sortir d'un monde imaginaire pour en entrer dans un autre,

retrouve dans la *Farce*, correspond à « robe », présent dans le poème de Rutebeuf et associé au thème du vol du drap. « Lobe » est en outre un mot cher au *Roman de Renart*, Dufournet et Rousse, 12-13

⁴⁰ Benett, 422

⁴¹ « [...] se j'eusse(s) esté a maistre / autant que Charles en Espagne », « [...] si j'avais été à l'école / aussi longtemps que Charlemagne en Espagne », *La Farce de Maître Pierre Pathelin*, (v. 26-27), 50-51

⁴² Il s'agit surtout du thème du rire en pleurs, sur lequel on reviendra

⁴³ Benett, 431

également inexistant. De cette manière, le jeu remplace le jeu, tandis que la réalité devient floue, incertaine.

Les échos d'un texte à l'autre s'entendent par le truchement des voix des personnages. Ainsi en est-il du discours séducteur, inauguré par Renart et repris par Pathelin. Captivé d'abord par l'éloge de son père, le drapier succombera ensuite à son désir de s'enrichir, comme Pathelin fera résonner dans ses mots l'or des écus qu'il feint d'avoir : « Souffist il se je vous estraine / d'escus d'or, non pas de monnoye ? »⁴⁴. Les mots et l'argent s'équivalent dans l'imagination enflammée du drapier, qui transforme les paroles en écus d'or. Naît en conséquence la *métaphore monétaire du langage*⁴⁵ qui illustre l'étroite relation entre la parole et le pouvoir. Mais au-delà de l'effet comique dû à l'exaltation de Guillaume, il y a un aspect dramatique du récit, parce que la ruse de la parole est en fait une aliénation de la parole. Aliénation par l'argent⁴⁶ et sur laquelle se bâtit le pouvoir du langage dans la *Farce*. De ce fait, le masque de Pathelin ressortit à une dimension sombre sous-jacente à l'œuvre, à travers laquelle se dévoilent l'âpreté des relations sociales et, surtout, l'illusion du pouvoir de la parole.

La maîtrise de la parole représente d'entrée de jeu une aliénation par rapport au monde, car elle part d'un conflit entre le monde et l'individu. En effet, Pathelin tente d'inverser les données de sa situation sociale réelle et de les modifier par « l'appropriation rhétorique d'un pouvoir économique »⁴⁷. Moyen de lutte et divorce d'un réel inacceptable, l'appropriation de la parole engendre l'espoir, en donnant des mots

⁴⁴ « Êtes-vous satisfait si je vous paie cet achat / avec des écus d'or, et non avec de la monnaie ? », *La Farce de Maître Pierre Pathelin*, (v. 298-299), 76-77

⁴⁵ Dragonetti, 265

⁴⁶ Dufournet et Rousse, 68

pour argent comptant. La ruse de la parole présuppose donc le renoncement au réel et la revendication de l’irrationnel d’un langage désocialisé. Le traitement pathelinesque du langage implique dès lors une parole qui n’est pas destinée à communiquer, mais à agir sur l’interlocuteur et à le dominer. Le masque de l’individu et du discours décèle la tromperie généralisée régnant sur l’ensemble de la société⁴⁸ et, par surcroît, la lutte impitoyable pour s’assurer le contrôle d’autrui et s’imposer au monde⁴⁹. Le masque traduit alors un malaise.

C’est assurément le malaise qui instaure le lien entre le pouvoir et la parole, comme les relations humaines s’exercent dans un monde fictif créé par un langage truqué et révélant le décalage entre l’individu et le monde⁵⁰. Mais, plus que tout, le malaise dissimulé par cet univers fictif conduit à la *déshumanisation du langage* dans un jeu de plus en plus poussé qui désacralise le verbe. L’astuce de Pathelin part ainsi d’un « déni » de Dieu qu’on sous-entend dans le « denier » offert à la divinité lors du marchandage des étoffes⁵¹. Dénier qui sera présent partout dans la *Farce*, dans les noms de saints (rappelons Saint Gilles dont le nom renvoie à la ruse), qui seront invoqués en tant que témoins au marchandage du drap et, au fond, en tant que témoins au marchandage de Dieu⁵² et de la parole. Néanmoins, le sacrilège s’accompagne toujours de la dimension ludique par laquelle la *Farce* renvoie à elle-même et fait appel à la complicité des lecteurs. Ce faisant,

⁴⁷ Dufournet et Rousse, 62

⁴⁸ Ibid. , 12

⁴⁹ Ibid. , 60

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ « vecy ung denier, ne faisons / rien qui soit ou Dieu ne se nomme », « voici un denier, ne faisons rien / sans y associer le nom de Dieu », *La Farce de Maître Pierre Pathelin*, (v. 232-233), 68-69

⁵² Guillaume, de son côté, affirme: « Je (ne) puisse Dieu desavouer / se je n’ay neuf frans ! », « Je veux bien renier Dieu / si je n’ai neuf frans ! », *La Farce de Maître Pierre Pathelin*, (v. 536-537), 98-99

les noms de saints sont autant d’indices de la ruse de l’écriture. Saint Mathelin, le patron des fous (vers 501), ne représente qu’un des nombreux exemples qu’on peut mentionner en ce sens : son nom suggère qu’il faut être fou pour avoir confiance dans les promesses de Pathelin, mais il anticipe aussi la colère du drapier qui « devient fou » lorsque Pathelin, feignant la maladie, refuse de le payer⁵³.

La désacralisation du verbe, entraînant la désacralisation de la mort, se retrouve dans la scène du faux délire qui révèle le grotesque inquiétant de la *Farce*. Rentré chez lui, Pathelin feint d’être malade et ne reconnaît pas devant Guillaume, venu réclamer son dû, d’avoir emporté les draps. Le masque traduira de cette manière le drame de l’identité et l’échec de s’approprier la parole. Car la tentative d’identifier Pathelin amorcée au début de la *Farce* reflètera dans la scène du délire la perte d’identité. Le masque de l’individu touche ainsi à la folie et à la maladie, tandis que la parole du désir se transforme en parole du délire⁵⁴. Délire de Pathelin qui s’esquive devant le drapier demandant son compte, mais qui finira par ne plus maîtriser la parole : « Oste ses gens noirs ! Marmara, / carimari, carimara ! / Amenez les moy, amenez ! »⁵⁵, délire de Guillemette qui pleure et rit à la fois : « Pathelin : Or ne riez point ! / Guillemette : Rien quiconques, / mais pleureray a chaudes larmes »⁵⁶, « Par ceste ame, je ris et pleure / ensemble »⁵⁷, délire du drapier qui ne peut plus distinguer le réel du fantasme : « [...] Le

⁵³ Dufournet et Rousse, 46

⁵⁴ Ibid. , 66

⁵⁵ « Chasse ces gens noirs ! Marmara, / carimari, carimara ! / Emmenez-les loin de moi, emmenez-les ! », *La Farce de Maître Pierre Pathelin*, (v. 613-615), 106-107

⁵⁶ « Pathelin : Mais ne riez pas ! / Guillemette : Sûrement pas. / Je vais pleurer à chaudes larmes », *La Farce de Maître Pierre Pathelin*, (v. 494-495), 92-93

⁵⁷ « Par mon âme, je ris et pleure / à la fois », *La Farce de Maître Pierre Pathelin*, (v. 792-793), 122-123

dyable, en lieu de ly, / a prins mon drap pour moy tenter / *Benedicte*, atenter / ne puist il ja a ma personne ! »⁵⁸.

La parole rend le monde comparable à un vaste théâtre où la recherche de l'identité frôle l'anxiété et l'aliénation⁵⁹ et où l'instabilité du masque acquiert une dimension démoniaque⁶⁰. La séduction du langage pathelinesque se dévoile comme sorcellerie⁶¹, et le texte devient à son tour démoniaque en raison des métamorphoses de Pathelin, qui, tel le diable⁶², prend de multiples formes aux yeux du drapier. Métamorphoses qui s'accomplissent, évidemment, dans et par le langage, si bien que celui-ci passe par une « rhétorique noire » et par une logique de la transgression⁶³. L'inversion du juste et de l'injuste crée un univers carnavalesque⁶⁴ dans lequel la parole contient une violence latente, qui va se dissoudre dans la scatologie. « Dont viens tu, caresme prenant ? »⁶⁵, dit Pathelin à Guillaume, comme pour exprimer la confusion semée par une parole qui échappe au contrôle de l'homme et qui opacifie la réalité. Le *délire ludique* et *l'invention verbale* rendent donc le monde opaque, chaotique, monde absurde dans lequel l'individu est réduit à une absence par l'échec de s'approprier la

⁵⁸ « C'est le diable qui, à sa place, /a pris mon drap pour me tenter. / *Benedicte* ! puisse-t-il / ne jamais s'en prendre à mes jours ! », *La Farce de Maître Pierre Pathelin*, (v. 989-992), 136-137

⁵⁹ Dubruck, 469, 477

⁶⁰ Leupin, 190

⁶¹ L'ambiguïté des mots annonce l'idée d'un langage « ensorcelé » dès le début de la *Farce*. Tel « grimaire » (v. 18) qui peut signifier la « grammaire » du trivium, tout comme la « grimoire » de la sorcellerie, Dufournet et Rousse, 35

⁶² Le drapier, dérouté par le soi-disant délire de Pathelin, qui confond les dialectes, affirmera à propos de Pathelin: « Il ne parle pas crestien », *La Farce de Maître Pierre Pathelin*, (v. 937), 134

⁶³ Dufournet et Rousse, 65-66

⁶⁴ On mentionne en ce sens les références que Pathelin fait au moine qui vole et au chat, éléments qui rappellent l'atmosphère de carnaval : « Vela ung moisne noir qui vole ! », « Voilà un moine noir qui vole ! », (v. 619), « Au chat, au chat ! Comment il monte ! », *La Farce de Maître Pierre Pathelin*, (v.621)

⁶⁵ « D'où viens-tu, face de carnaval ? », *La Farce de Maître Pierre Pathelin*, (v. 862), 128-129

parole⁶⁶. Invention du pouvoir, la parole est aussi illusion du pouvoir, ce qui fait que Pathelin retrouve à la fin de la *Farce* sa nullité sociale dans l'univers absurde engendré par une parole dérisoire. La *Farce* se termine d'ailleurs par la mort symbolique du langage, car le bée final du berger⁶⁷ concentre l'ultime faillite de la parole. Onomatopée qui dit tout et rien, le bée représente le triomphe du mot, mais du mot qui écarte l'individu et le monde. L'amertume se profile alors derrière le masque de la ruse, comme le suggèrent les paroles de Pathelin délirant : « Ilz ont fait tout rendre. / Ha ! il n'est chose plus amère »⁶⁸.

L'échec de maîtriser la ruse et, peut-être aussi, l'échec de maîtriser l'amertume⁶⁹, n'acquiert pourtant pas une dimension tragique. Filtrée par le rythme des vers, la déception s'apaise dans la musique du texte, dans le jeu phonétique qui résout la tension entre l'amertume et la ruse. L'opacité du monde et de la parole, l'incertitude du rire en pleurs qu'affiche Guillemette, l'illusion de changer le monde par le pouvoir du langage, le tout est atténué par le jeu du discours et de la rime. La tromperie rejoint la langue rythmique de la *Farce*, qui transforme la flatterie en plaisir d'entendre l'agencement des

⁶⁶ Dufournet et Rousse, 65, 67

⁶⁷ Thibaud l'Agnelet demande à Pathelin de le défendre devant la justice, en lui promettant de le payer ensuite. Mais Thibaud se sert du stratagème suggéré par Pathelin (de feindre la folie et de répondre par « bée » à toutes les accusations) afin de bernier Pathelin et de le payer, comme il le dit, à ses mots, c'est-à-dire, en répondant « bée »

⁶⁸ « Ils m'ont tout fait rendre. / Ah ! il n'y a rien de plus amer ! », *La Farce de Maître Pierre Pathelin*, (v. 646-647), 110-111

⁶⁹ Malgré le comique de la *Farce*, on peut distinguer dans les paroles de Pathelin trompé par le berger l'expression du dépit devant le monde et la société : « Maugré bieu, ay je tant vescu / que ung bergier, ung mouton vestu, / ung villain paillard me rigolle ? », « Dieu me maudisse ! Ai-je tant vécu / pour qu'un berger, un mouton en habit, / un sale gueux me rie au nez ? », *La Farce de Maître Pierre Pathelin*, (v. 1577-1580), 194-195

vers, comme l’illustre la rime entre « monnoye » et « oye »⁷⁰. L’argent promis et, implicitement, la tromperie (« manger de l’oie » est une expression qui scande la pièce, en oscillant entre le sens concret et le sens de « tromper par d’alléchantes promesses »), sont de cette manière enrobés dans le charme d’«oir », d’écouter le récit des multiples masques de la *Farce*. Chantre, Pathelin saura exprimer la musique des diverses langues dans le « vacarme incantatoire »⁷¹ de son délire réunissant les jargons. Car, si le langage patelinesque enfante le chaos, il engendre d’autre part la musique du discours, à l’instar de la Reine des guitares qui, dans le délire de Pathelin, a accouché des « vingt-quatre guiterneaux »⁷².

En conséquence, la lettre, par sa sonorité interne, fait sens à partir d’elle-même⁷³, et, libérée des lois du texte, lance un défi au lecteur qui va s’égarer dans ses interprétations. « Inventeur d’une machination verbale »⁷⁴, Pathelin dupera donc aussi le lecteur qui sera incapable, dans l’univers incertain de la fiction, de distinguer le vrai et le faux, le juste et l’injuste, la ruse et l’amertume. Néanmoins, « abreuvé de tromperies », le lecteur sera séduit par le « bruit »⁷⁵ du substrat musical de cette langue opaque qu’est la *Farce*, de cette langue du désir où le leurre et la déception se rencontrent.

⁷⁰ Pathelin s’adressant au drapier, affirme: « Souffist il se je vous estraine / d’escus d’or, non pas de monnoye ? / Et si mangerez de mon oye, / par Dieu, que ma femme rotist », « Êtes-vous satisfait si je vous paie cet achat / avec des écus d’or et non avec de la monnaie ? / Et aussi vous mangerez de mon oie, / par Dieu, que ma femme fait rôtir », *La Farce de Maître Pierre Pathelin*, (v. 298-301), 76-77

⁷¹ Dragonetti, 268

⁷² « Sus, tost ! la royne des guiternes, / a coup, qu’el(le) me soit apouchee ! / Je sçay bien qu’elle est acouchee / de vingt et quatre guiterneaux, / enfans a l’abbé d’Iverneaux », « Debout, vite ! La reine des guitares, / que, de suite, on l’approche de moi ! / Je sais bien qu’elle a accouché / de vingt-quatre petites guitares, / enfans de l’abbé d’Iverneaux », *La Farce de Maître Pierre Pathelin*, (v. 802-806), 122-123

⁷³ Dragonetti, 275

⁷⁴ Ibid., 268

⁷⁵ Dragonetti, 269

Jeu musical et tromperie se dégagent également de l’univers poétique de Villon, qui éprouve l’échec du langage, sa fausseté, son impossibilité d’offrir le recours à des idéaux rassurants, tels la courtoisie, l’amitié, la chevalerie⁷⁶. Mais cet échec signifie d’autre part *l’élargissement des possibilités du langage, la libération du vocabulaire et des mœurs*⁷⁷, à travers lesquels le monde est recréé et transformé en un univers de l’incertitude et de la métamorphose, de la fête et de la détresse.

La légende et la vérité s’entrelacent dans l’œuvre de Villon qui, roublard poète assoiffé de liberté, ridiculise et accuse à l’abri de ses masques, en atténuant ainsi sa douleur. Et quelle serait cette douleur enchâssée dans un « langage travaillé par la négativité »⁷⁸, intégrée au rythme des vers, étouffée souvent dans le double de la parole? Multiple, comme les masques du poète, c’est la douleur d’une existence de marginal, d’une existence tourmentée par la pauvreté, par les méfaits et le crime, par la menace de la mort⁷⁹, c’est la douleur d’une existence où les plaisirs se payent au prix des regrets et

⁷⁶ Dufournet, 133

⁷⁷ Ibid., 116

⁷⁸ Dragonetti, 602

⁷⁹ Il nous semble important de rappeler les faits biographiques qu’on ne pourrait dissocier de l’œuvre de Villon, quoique cette-ci dépasse bien évidemment, la simple évocation des événements de la vie du poète. Villon (François de Montcorbier) naît à Paris en 1431 ou 1432, dans une famille pauvre. Orphelin de père, il est présenté à Guillaume Villon, chapelain de Saint-Benoit-le-Betourné, celui que le poète va appeler dans le *Testament* son « plus que père ». Maître ès arts en 1452, il devient ensuite poète de la Coquille - les Coquillards étaient des brigands (dont certains étaient issus des étudiants pauvres), des voleurs organisés en bandes et qui, au milieu du XVe siècle, sévirent en Bourgogne. Entre 1453 et 1455, Villon prend part à des bagarres avec la police, à des chahuts d’étudiants. En 1455, au cours d’une rixe, Villon blesse mortellement un prêtre, Philippe Sermoise. Il se fait panser sous le nom de Michel Mouton et s’enfuit. Après avoir obtenu des lettres de rémission, Villon participe avec Colin de Cayeux, Gui Tabarie, Damp Nicolas et Petit Jehan, au cambriolage du Collège de Navarre, la nuit de Noël, 1456. Il prétend avoir composé cette nuit-là le *Lais*, dans l’intention de s’excuser pour un méfait qu’il aurait commis dans un état de demi inconscience. Villon quitte Paris et mène une vie errante, probablement passant par la cours de Charles d’Orléans, à Blois. Pendant l’été de 1461, il éprouve à Meung-sur-Loire une dure captivité, étant torturé par les suppôts de Thibaut d’Aussigny, l’évêque d’Orléans. On ne connaît pas la cause précise de cet emprisonnement. Villon va être libéré la même année en octobre, lors du passage dans la ville de Louis XI. Villon commence la composition du *Testament*. Arrêté en 1462 pour le cambriolage du Collège de

où tout n'est que vanité et illusion. C'est la douleur rusée de pouvoir métamorphoser son propre échec et la brutalité du monde dans des vers astucieux, de jeu et d'amertume.

C'est aussi la douleur de ne pas avoir un nom. Ou de ne pas vouloir en avoir un. François Montcorbier, François des Loges, Michel Mouton... François Villon. Qui est celui qui, dans une poésie du rire et de l'horreur, se présente tour à tour comme testateur, « escolier », amant martyr, orphelin, vieillard, débauché, proxénète de la grosse Margot, faux Christ apportant la rédemption dérisoire du masque, seul moyen de vaincre la terreur devant la mort, devant un monde hostile et désacralisé ? Qui est celui qui est tantôt homme, tantôt animal, tantôt chevalier généreusement faisant don de son armure, tantôt vieux singe et « usé roquart »⁸⁰? Enfin, qui est celui qui lègue tout et rien, celui qui, « poète renommé », cherche à conquérir son anonymat et qui, par son *Testament*, laisse à l'éternité l'énigme de son être ?

L'ambiguïté des jeux phoniques, syntaxiques, sémantiques et symboliques⁸¹ fondant l'œuvre de Villon se reflète donc dans le poète lui-même. « Premier travesti de son carnaval »⁸², dans la vie et dans la poésie, Villon aime ainsi jouer avec ses noms. Est-ce par hasard qu'il prend le nom de François des Loges, lui, qui « déloge » si vite après un forfait? Ou le nom de Michel Mouton, alors que le « mouton » ne chancelle pas quand

Navarre, il sera pourtant de nouveau libre et participera à une rixe au cours de laquelle le notaire pontifical François Ferrebouc recevra un coup d'épée. Villon est condamné à la pendaison. Il fait appel et, le jugement cassé, il est banni pour dix ans loin de Paris. Il disparaît à jamais et sa vie cède la place à la légende qui transforme le poète en buveur, en trompeur, perpétuellement jouant des farces. Pierre Levet va publier en 1489 la première édition imprimée des œuvres de Villon. (Dufournet, 17 ; 20-23).

⁸⁰ Il s'agit d'un oiseau de proie bâtard, impropre à la chasse. (Dufournet, 42)

⁸¹ Ibid. , 41

⁸² Ibid.

il s’agit de frapper et de blesser à mort⁸³? Le nom de Mouton se retrouve d’ailleurs dans le *Lais*⁸⁴, étant attribué à l’un des légataires avec lequel le poète a peut-être eu l’intention de se confondre. Quant à Montcorbier, on pourrait le déchiffrer dans l’image du « corbeau noir », dans la fascination du noir dans le blanc⁸⁵ présente dans le jeu des antithèses⁸⁶ qui structure la *Ballade du concours de Blois* et qui rappelle le *Testament*.⁸⁷ C’est néanmoins le nom de François Villon qui sera pour l’essentiel la métaphore d’une écriture « brisée en deux voix discordantes » et n’existant que par le jeu du *contredit*⁸⁸. Le poète révèle son nom au début du *Lais* : « L’an quatre cens cinquante six / Je, François Villon escollier, / Considerant de sens rassis, / Le frain aux dens, franc au collier, / Qu’on doit ses œuvres conseiller »⁸⁹, et c’est toujours par la mention du nom de « Villon » que le *Lais* s’achève : « Fait au temps de ladite date / Par le bien renommé Villon / Qui ne menjue figue ne date / Sec et noir comme escouvillon »⁹⁰. Dans le

⁸³ Ibid. , 43

⁸⁴ Écrit en 1456, le *Lais* (appelé aussi le « *Petit Testament* »), tient du genre du dit et se présente sous la forme d’un testament rusé, s’inspirant du modèle du *Testament par esbatement* d’Eustache Deschamps. (Dufournet, 17).

⁸⁵ Dragonetti, 609

⁸⁶ « Mon amy est, qui me fait entendre / D’ung cigne blanc que c’est un corbeau noir », « Il est mon ami celui qui me fait croire / d’un cygne blanc que c’est un corbeau noir », *Ballade du concours de Blois*, (v. 25-26), 262-263

⁸⁷ Composé entre 1461 et 1462, le *Testament* est la plus complexe oeuvre de Villon, pouvant être divisée en ce que la critique a appelé les *regrets* Villon, où le poète se montre repentant pour ses erreurs de jeunesse (mais ne joue-t-il pas?), et en des legs (dons) pour la plupart cocasses, par lesquels Villon se venge de ses ennemis en les ridiculisant. S’insère dans la structure complexe du *Testament* une série de ballades, traitant des thèmes abordés par le cercle de Charles d’Orléans, mais qui sont aussi marquées d’une profonde originalité (Villon y intègre des thèmes comme la déchéance, la honte, l’imminence de la mort, éléments qui ne figuraient pas dans le genre de la ballade); la prolifération des masques et la diversité des voix font du *Testament* une oeuvre foncièrement ambiguë, susceptible à de multiples interprétations

⁸⁸ Dragonetti, 608-609

⁸⁹ «L’an quatre cent cinquante-six, / je, François Villon, ‘escolier’, / considérant après mûre réflexion, / le mors aux dents, franc du collier / qu’on doit soumettre ses actes à la réflexion », *Le Lais*, (v. 2-5) ; il faut préciser que « escolier » / « ecolier » doit être pris dans le sens médiéval, c’est-à-dire d’« étudiant » ; « franc du collier » se rapporte aux chevaux qui « tirent franchement au collier »

⁹⁰ « Fait au temps de la dite date / par le bien renommé Villon, / qui sec et noir comme un escouvillon, / ne mange ni figue ni datte », *Le Lais*, (v. 313-316), 78-79

Testament, le nom de « François Villon » apparaît fragmenté en acrostiche (François dans *La Ballade à sa mie*, (v. 941-949), Villon dans *La Ballade de la Grosse Margot*, (v.1621-1626)), ou il est précisé ailleurs : « un povre escolier / qui fut nommé Francois Villon » (v. 1886-1887), pour réapparaître à la fin du *Testament* : « Icy se clost le testament / Et finist du pauvre Villon » (v. 1996-1997).

Masque du poète, le nom de « François Villon » peut être lu de plusieurs manières et s'avère un nom du même genre qu'Alcofrybas Nasier, l'un des nombreux jeux de Rabelais. Aussi, en considérant les premières syllabes, peut-on constater l'opposition entre Franc, dans l'acception de « généreux », « noble », « bon », « plein de zèle », « franc au collier », on pourrait ajouter, et Vil, se rattachant au corps, au péché, à la « ville dégradante »⁹¹. Encore, le nom de « François » se donne à lire comme un indice du royaume de France, de la « franchise » en tant que pureté et courtoisie des mœurs et, qui plus est, comme un indice de l'intégrité du langage, de sa beauté mesurée par rapport à sa « francité »⁹². Par contre, « Villon » suggère le « vil pécheur », celui au corps « vil », comme le poète le dit dans la *Louange à la Cour du Parlement* : « Et vous, mon corps, ou vil estes et pire / Qu'ours ne pourceau qui fait son nyt es fanges »⁹³. Cette opposition entre les noms du poète ou, plutôt, ce dédoublement, s'avère un élément clé de l'œuvre qui se bâtit sur une tension permanente et sur la théâtralisation constante des motifs de la perte et du rachat⁹⁴. Deux pôles contradictoires de la personnalité du poète, les noms de « François » et de « Villon » sont aussi deux pôles de son écriture, où le poète joue

⁹¹ Dufournet, 37

⁹² Dragonetti, 607-608

⁹³ « Et vous, mon corps – ou vous êtes vil et pire / qu'un ours ou qu'un pourceau qui fait son nid / dans la fange », *Louange à la Cour du Parlement*, (v. 26-28), 298-299

tantôt à l’amant martyr, tantôt au débauché dont le cynisme goguenard⁹⁵ se plaît à décrire la déchéance et la mort.

Le nom de « Villon » s’inscrit pourtant avant tout dans la légende créée autour de la vie et de l’œuvre du poète, qui est transformé en trompeur, en fripon jouant la comédie de sa propre existence et de sa propre poésie. Le nom de « Villon » rappelle de la sorte le nom de Pathelin, parce qu’il désigne celui qui trompe. Bien plus, de lui dérivent « villonner » et « villonerie » qui, à l’instar de « pateliner » et « patelinage », renvoient à l’idée de ruse. Mais cette légende est en fait plus ancienne et elle est à rechercher dans l’étymologie même du nom. Car « Villon » réunit en lui autant la « vilenie » (« vilis ») que la ruse (« guille »), ce qui fait que les noms de « Villon » et de « Guillaume » apparaissent comme des doublets dérivés de « guille », provenant de la racine germanique « Wigila », qui signifiait « ruse »⁹⁶. Nouveau prétexte du poète pour jouer cette fois-ci sur le nom de son père, Guillaume Villon, mentionné dans le *Testament* : « Item, et a mon plus que père, / Maistre Guillaume de Villon, / Qui esté m’a plus doux que mere, / Enfant eslevé de maillon »⁹⁷. Père adoptif et, pourtant, père fictif, puisque, bien que l’existence de Guillaume Villon, chanoine du cloître Saint-Benoit-le-Bestourné, soit attestée, l’adoption du poète ne figure dans aucun document historique⁹⁸. Le nom du père se veut par conséquent un simulacre joué d’une généalogie verbale⁹⁹ et, de là, le

⁹⁴ Dragonetti, 615

⁹⁵ Dufournet, 43-44

⁹⁶ Dragonetti, 603-604

⁹⁷ « Item, [je fais un don] à mon plus que père, / maître Guillaume de Villon / qui a été pour moi, enfant libéré du maillot, / plus doux que n’est une mère », *Testament*, (v. 849-852), 144-145

⁹⁸ Dragonetti, 602

⁹⁹ Ibid. , 604

poète devient « Villon, fils de la guille », c’est-à-dire « fils de son œuvre »¹⁰⁰. Villon ruse donc avec le langage et dissimule son identité en effaçant son nom. Se débarrassant du renom du prétendu père, et, par surcroît, de son « bruit » (plaisanterie du poète par laquelle il veut en fait dire qu’il fait don à son père de sa « mauvaise réputation »¹⁰¹), Villon peut désormais se légitimer par le « bruit » de la langue, par sa sonorité, par son rythme¹⁰², comme l’illustre le *Lais* : « Je laisse, de par Dieu, mon bruit / A maistre Guillaume Villon, / Qui en l’onneur de son nom bruit, / Mes tentes et mon pavillon »¹⁰³. Dès lors, le verbe « laisser », organisant l’œuvre de Villon, rapproche le « legs » et la « laisse » assonancée, mais il renvoie d’autre part à la « laisse » qu’on serre autour du cou du lecteur, aux lacs et filets tendus par la ruse de l’écriture¹⁰⁴.

Pur signifiant, le nom de « Villon » peut revêtir de nombreuses possibilités sémantiques partant des ressources de la lettre¹⁰⁵. Les derniers vers du *Lais* se chargent alors d’un sens plus complexe, obvié par l’antiphrase : « le bien renommé Villon » dénote de la sorte tout le contraire, car « Villon » est lié à la dégradation physique et morale, étant « noir comme escouvillon », comme un balai noirci par la suie enlevée dans un four à pain. Plus loin, la rime avec « billon » (v. 319) – « billon » désignait une monnaie dépréciée - fait à nouveau du nom du poète une marque de dévaluation. Dévaluation progressive qui est par ailleurs sous-jacente à la chronologie de l’œuvre et qui s’accomplit à travers l’ambiguïté des mots. C’est pourquoi la « date » (« Fait au temps de

¹⁰⁰ Ibid. , 605

¹⁰¹ Dufournet, 34

¹⁰² Dragonetti, 605

¹⁰³ « je lègue, de par Dieu, mon renom / à maître Guillaume [de] Villon / (il fait du bruit pour l’honneur de son nom) / ainsi que mes tentes et mon pavillon », *Testament*, (v. 69-72), 58-59

¹⁰⁴ Dragonetti, 605-607

ladite date / Par le bien renommé Villon / qui ne menjue figue ne date », (v. 313-315)), renvoyant à la date mentionnée au début du *Lais* (« L’an quatre cens cinquante six », (v. 1)) aussi bien qu’au pauvre repas refusé au poète, arrive à dénoter, par un détour de la parole, une écriture qui n’est pas datable : « [...] Villon / qui ne menjue figue ne date » peut se lire comme « Villon, qui ne mange figue et ne date pas »¹⁰⁶. De cette manière, le ton solennel annoncé au début par la précision de la date s’écroule par le jeu de mots, tandis que le *Lais*, qui apparaissait comme un document authentique, se place sous des ratures successives, tournant en dérision le référent réel du poète et, implicitement, son attestation par le nom¹⁰⁷. De là, le « renom » que le poète aurait à refaire par son oeuvre se superpose à la conquête de l’anonymat, parce que Villon ne cesse pas de se retirer, de s’en aller, de disparaître dans une écriture qui se dissimule, qui échappe à la vérité. Cela pourrait constituer une mise en garde pour la lecture du *Testament*, qui se voudrait un acte chronologiquement authentique par la précision de la date (« En l’an de ma trentiesme aage », « Escript l’ay l’an soixante et ung »¹⁰⁸), mais qui se caractérise en fait par la recherche assidue de l’ambiguïté et de la difficulté, se dévoilant comme un approfondissement de l’univers poétique de Villon et séduisant par l’alternance des tons, dans la forme du huitain. Partant, la variété des registres (satirique, lyrique, tragique, réaliste) se retrouve dans la diversité des masques assumés par le poète.

C’est en effet par un masque que débute le *Testament*, comme Villon cherche à se présenter sous des traits favorables et à se justifier pour ses erreurs de jeunesse : « En l’an

¹⁰⁵ Ibid. , 606

¹⁰⁶ Dragonetti, 606

¹⁰⁷ Ibid.

de mon trentiesme aage, / Que toutes mes hontes j’eus beues, / Ne du tout fol, ne du tout sage »¹⁰⁹. *Ne du tout fol, ne du tout sage*, dit le poète, mais n’est-ce pas là une sorte d’avertissement adressé au lecteur afin que celui-ci ne se laisse piéger par une interprétation univoque ? De surcroît, n’est-ce pas là une manière de découvrir la ruse de sa propre écriture qui, illustration de cette formule, est une écriture oscillant entre le rire et les larmes, entre l’ironie et le pathétique ? Plus profondément peut-être, *ne du tout fol, ne du tout sage* traduit l’incertitude du monde et la contradiction de la nature humaine, thèmes fondamentaux de l’œuvre de Villon.

Humble, Villon regrette sa folle jeunesse qui, elle, ne lui a laissé aucun don : « Je plains le temps de ma jeunesse, / (Ouquel j’ay plus qu’autre gallé / Jusques a l’entree de vieillesse), / Qui sont partement m’a celé. / Il ne s’en est a pié allé / N’a cheval : hélas ! comment don ? / Soudainement s’en est volé / Et ne m’a lassé quelque don »¹¹⁰. Plus loin, il s’accuse pour son insouciance qui le poussait à « fuir l’école comme un mauvais enfant », (v.205-206), et, en reprenant une phrase de l’*Ecclésiaste*, il affirme que « jeunesse et adolescence ne sont qu’erreur et ignorance » (v. 214-216). Villon reconnaît donc ses fautes. Serait-il sincère ? En tout cas, il se dit un pécheur : « Je suis pecheur, je le sçay bien » (v. 105). Il admet d’avoir vécu dans le plaisir, de s’être adonné à l’amour: « Bien est verté que j’ay amé », (v. 193). Il se repent de ses fautes et se recommande à

¹⁰⁸ « En l’an de ma trentième année », « Je l’ai écrit en l’an soixante et un », *Testament*, (v. 1), (v. 81), 82-83, 88-89

¹⁰⁹ « En l’an de ma trentième année, / après avoir bu toutes mes hontes, / ni tout à fait fou ni tout à fait sage », *Testament*, (v. 1-3), 82-83

¹¹⁰ « Je regrette le temps de ma jeunesse / durant lequel j’ai plus qu’un autre mené joyeuse vie / jusqu’à l’entrée de la vieillesse ; / il m’a caché son départ ; / il ne s’en est point allé à pied / ni à cheval, hélas ! Comment donc ? / Soudainement il s’est envolé / et ne m’a laissé aucun don. », *Testament*, (v. 169-176), 94-95

Dieu (huitain XIV). Mais il affirme qu'on doit lui pardonner les erreurs de jeunesse, car il a changé, il est « plus sage en vieillesse », (v. 117-118). De surcroît, il est prêt à se sacrifier pour le bien public (v. 122), si cela était de quelque profit – Villon, bouffonne-t-il de nouveau ? Pourtant, il ne se tient pas pour complètement responsable de ses erreurs. C'est la malchance, la Fortune¹¹¹, qui a voulu de la sorte, car il n'a pas rencontré, à l'exemple du pirate Diomédès (dont le poète assume la voix) un protecteur généreux comme Alexandre, (huitains XVII-XXI). La pauvreté est aussi à blâmer, parce que la nécessité « fait mal tourner les gens », (v. 167). Ainsi s'avance-t-il le masque de la pauvreté. « Le cœur triste », « le ventre affamé », (v. 195), « de pauvre et de petite extraction », (v. 274), n'ayant « ni couronnes, ni sceptres » sur les tombeaux de ses ancêtres, (v. 278-280), Villon justifie ses méfaits par la pauvreté. Bien plus, les tourments de l'amour et la trahison des autres ont eu leur part à jouer dans l'infortune de sa destinée : Catherine de Vausselles¹¹² s'est montrée cruelle envers lui ; elle a dédaigné son amour et l'a dépouillé ; Thibaud d'Aussigny, l'évêque d'Orléans, lui a fait subir « maintes peines » (v. 4) ; Pernet de la Barre, policier que Villon accuse d'être un débauché, l'a sans doute pris à partie pour quelque méfait ; Moreau, Provins, Robin de Turgis, des vendeurs de victuailles, se sont approprié ses biens.

¹¹¹ Villon reprend ce thème, présent dans le huitain XIX, dans la *Ballade au nom de la Fortune*, tout comme dans *Le débat du Cœur et du corps de Villon*, où le poète se place sous le signe de Saturne, symbolisant le mauvais sort: « Dont vient ce mal ? – Il vient de mon maleur. / Quant Saturne me feist mon fardelet, / Ces maux y meist, je le crois. », « [Le cœur] : D'où viennent ces mauvaises dispositions ? / [Le corps] : Elles viennent de mon mauvais destin. / Quand Saturne me fit mon 'fardelet', / il y mit ces maux, je crois », *Le débat du cœur et du corps de Villon*, (v. 30-32), 286-284

¹¹² Ailleurs, elle s'appelle Rose, Marthe (en acrostiche), Denise, Margot, Ambroise de Loré... Villon aime changer les masques de sa bien-aimée, tout comme il aime insister sur le caractère éphémère de l'amour

Mais cette amertume voilée par les masques du poète, qui se met en scène comme triste, déchu (« Triste, failly, plus noir que meure »¹¹³), comme « pauvre de sens et de savoir », s’ouvre sur une perspective plus profonde. Transformé par sa douleur, Villon a acquis la conscience de l’instabilité des choses humaines, de l’éphémérité de la vie, de l’implacabilité de la mort (huitain XXXIX), du caractère périssable de l’amour, de la fragilité de la beauté et de la jeunesse, qui finissent dans le vieillissement et l’agonie (huitains XL-XLI). C’est là le sens des trois ballades fondées sur le thème *Ubi sunt* et dont les refrains se répondent en écho : « Mais ou sont les neiges d’antan ? »¹¹⁴, « Autant en emporte ly vens »¹¹⁵. Le poète lui-même se présente maintenant comme vieux, agonisant, au seuil de la mort (n’était-il pas pourtant jeune, « escolier » dans le *Lais*, environ la trentaine, au début du *Testament*¹¹⁶) : « Je congnois approcher ma suef ; / Je crache, blanc comme coton, / Jacoppin gros comme ung esteuf. / Qu’esse a dire ? que Jehanneton / Plus ne me tient pour valeton, / Mais pour ung viel usé roquart : / De viel porte voix et le ton, / Et ne suys qu’ung jeune coquart »¹¹⁷. Le huitain se place sous le signe de l’ambiguïté, du contredit qui s’insinue constamment dans la poésie de Villon. Car le masque de la vieillesse est subverti par un demi-tour inattendu du dernier vers, par la présence de l’adjectif « jeune ». Mais Villon va toujours plus loin, il approfondit

¹¹³ « Triste, déchu, plus noir que mure », *Le Testament*, (v. 179), 94-95

¹¹⁴ *Ballade des dames du temps jadis*, 106-108

¹¹⁵ *Ballade en vieux langage français*, 110-112

¹¹⁶ Cette ambiguïté rappelle le vers « Puissant je suis sans force et sans pouvoir » de la *Ballade du concours de Blois*, 260

¹¹⁷ « Je sens approcher la soif [de mon agonie] ; / je crache blanc comme coton / des ‘ jacobins ‘ gros comme une balle. / Qu’est-ce à dire ? / Que Jeanneton ne me tient plus pour un jeune homme, / mais pour un vieux ‘roquart’ ; / d’un vieux j’ai la voix et le ton / et je ne suis pourtant qu’un jeune ‘ coquart ‘ » ; « jacobins » a le sens de « crachats », peut-être parce que les Jacobins portaient des capuchons blancs ; « roquart », selon Dufournet, désignerait un faucon bâtard, impropre à la chasse ; « coquart » désigne pour une part un jeune coq, un « béjaune », un « benêt », *Testament*, (huitain LXXII), 136-137

l’ambiguïté, il « cambriole » incessamment le sens. En effet, quelle est la signification qu’il faut attribuer à « coquart » ? « Jeune coq » et, de là, quelqu’un de prétentieux, de naïf, de vantard, bref, un « benêt », ce nom peut d’autre part désigner un « vieux coq impuissant ». Ce dernier sens illustrerait le masque de la vieillesse, en accentuant, bien évidemment, la dimension dépréciative du portrait, mais il s’opposerait à l’adjectif « jeune ». D’où l’impossibilité de saisir l’image et le caractère du poète s’évanouissant dans une écriture qui « produit sa propre disparition »¹¹⁸.

Les deux masques animaliers, du « viel usé roquart » et du « jeune coquart » ressortissent au bestiaire, omniprésent chez Villon. Le bestiaire apparaissait déjà dans le *Lais*, où le poète assumait le masque du loup : « Sur le Noel, morte saison, / Que les loups se vivent de vent »¹¹⁹. Villon reprendra ce masque dans le *Testament*, en l’articulant sur le thème de la pauvreté : «Nécessité fait gens mesprendre / Et faim saillir le loup du bois »¹²⁰. Symbole bivalent, le loup est le carnassier sauvage, dévorateur et pourvoyeur de l’enfer, mais il représente aussi l’initiateur, parce que, étant capable de voir la nuit, il détient une connaissance privilégiée et souvent dangereuse¹²¹. Villon emploie l’image du loup pour suggérer le péril du monde extérieur, qui « dévore » cruellement les êtres et les désirs, monde hostile qui n’apporte que misère et pauvreté, tout comme l’hiver poussant le loup à sortir de son antre. Plus que tout, Villon se sert de l’image du loup pour en faire son propre masque à travers lequel le poète exprime sa souffrance causée par les tourments d’amour, prétend-il. Les masques se confondent ainsi, ils se répondent et se

¹¹⁸ Dragonetti, 606

¹¹⁹ « à la Noël, morte saison, / où les loups vivent de vent », *Lais*, (v. 10-11), 54-55

¹²⁰ « C’est la nécessité qui fait mal tourner les gens / et la faim qui fait sortir le loup du bois », *Testament*, (v. 167-168), 94-95

reprennent, pareillement à l’image du loup qui, associé d’abord à la pauvreté, se dissout ensuite dans la persona ficta de l’amant martyr. Cela serait d’ailleurs suggestif pour l’œuvre tout entière de Villon, dont l’écriture s’avère un labyrinthe de masques détournant le lecteur d’une interprétation univoque. Voilà pourquoi on pourrait rattacher le symbole du loup à l’acte d’écrire et, de plus, à l’évolution de la poésie de Villon, car l’apparition du loup dans le *Lais* coïncide avec une écriture se repliant sur elle-même, à l’instar de Villon s’apitoyant sur sa douleur, alors que dans le *Testament*, l’image du loup marque la décision de Villon d’exprimer sa détresse, de sortir de lui-même et de dénoncer l’injustice du monde.

Par conséquent, le *Testament* dévoile un Villon qui ne cache plus son désespoir, mais qui l’exprime. Par le truchement du bestiaire, Villon se venge de ses ennemis (ou peut-être amis, comme il les appelle parfois?) : Saint-Amand, le receveur des finances, s’identifie aux « dons » offerts par Villon, c’est-à-dire au Cheval Blanc, à la Mule¹²² et à l’âne rouge (v. 1011-1013) ; Merebeuf, Louviers, de riches marchands, se superposent aux animaux recelés dans leurs noms, tout comme Jean le Lou, personnage peu recommandable (devenu ensuite policier !) et que Villon traite de paillard (v. 1111-1112). Plus loin, Robinet Troussecaille¹²³, affublé d’une jatte, se voit juché sur un roussin (huitain CXIV), tandis que « les trois pauvres orphelins » (huitain CXXVII), trois riches

¹²¹ Dufournet, 121

¹²² « Dons » déjà légués dans le *Lais* et qui sont partiellement « corrigés » dans le *Testament*. Le Cheval Blanc et la Mule (que Villon donnait dans le *Lais* à la femme de Saint-Amand), à part la connotation érotique liée à tout nom de monture, sont aussi des noms d’enseignes ; les objets s’animent de la sorte, la réalité s’« animalise », la confusion règne dans un monde où les hommes s’identifient à des animaux, pour se figer ensuite dans des enseignes de tavernes ou de rues ; cela fait que la présence des animaux retourne, dans un amphigouri indéchiffrable, à sa destination initiale, celle de désigner des objets

vieillards, en réalité, qui « ont grandi » (du *Lais* au *Testament*), n’ont pas de « têtes de moutons » (comprenons, par antiphrase, qu’ils ont la tête dure). La frénésie des images et du langage continue avec François de la Vacquerie se réveillant au milieu d’un troupeau de vaches, avec Michel Culdoe qui devient « Michault Cul d’Oie », (v. 1338), avec Jacques James qui, possesseur d’une maison de mauvaise réputation, se transforme en pourceau (v. 1819), symbole de la saleté, de la luxure et de la paresse. Des chiens grondants surgissent dans ce décor de cauchemar, soit sous la forme des dons finissant par s’identifier aux légataires, comme il en est de Merebeuf, de Louviers, de Cholet, du seigneur de Grigny (qui recevait dans le *Lais* six chiens de plus que Montigny), soit comme les incarnations mêmes des séides de Thibaud d’Aussigny, que Villon appelle des « traîtres chiens mâtins », (v. 1983). Culmination de cette image du chien qui hante la poésie de Villon, Cerbère se détache d’un monde où il n’y a pas d’amour¹²⁴, Cerbère qui se métamorphose et s’agrandit, ayant quatre têtes au lieu de trois ! (v. 636). Par surcroît, le chien se veut une image du poète lui-même, toujours errant, en marge de toute vie normale¹²⁵, « repoussé par chacun »¹²⁶, comme il le dira dans la *Ballade du concours de Blois*.

À travers l’animalisation et la métamorphose, le monde acquiert un aspect carnavalesque qui désacralise, qui rabaisse l’orgueil de l’homme, en lui dévoilant sa

¹²³ Villon joue sur le nom du personnage, qui s’appelait en réalité Trascaille; Troussescalille désigne ainsi celui qui poursuit la caille, dans la double acception de volatiles et de filles de petite vertu

¹²⁴ « Bien est euren qui riens n’y a », « Bienheureux qui n’y a point part », affirme Villon, en se rapportant aux infortunes causées par l’amour, *Testament*, (v. 636), 130-131

¹²⁵ Dufournet, 118

¹²⁶ *Ballade de concours de Blois*, 260-261

profonde nature, la bestialité¹²⁷. Le réel se décompose, le monde devient « ambivalent, brisé, éclaté en parties contradictoires »¹²⁸, tandis que, derrière le rire, se projette un sentiment d’incertitude, témoignant de l’*opacité universelle*¹²⁹. « Villonnant », le poète dénonce en fait la « vilenie » du monde, un monde pervers devant lequel on ne peut que rire et s’horrorifier. Mais, plus que tout, le poète s’inclut dans le carnaval effréné qu’il a engendré et, par là, il assume la dégradation de son être¹³⁰. Il ressent la déchéance au fond de son cœur : « Je suis paillard, la paillarde me suit. », « Ordures amons, ordure nous assuit ; / Nous deffuyons onneur, il nous deffuit »¹³¹, affirme Villon dans la *Ballade de la Grosse Margot* et, en mélangeant le bouffon et le grave, il transforme à nouveau le monde en une image dégradante, en un « bordeau ou tenons nostre estat »¹³².

Dégradation qui est d’autre part doute sur sa propre écriture, comme Villon se présente sous le masque d’un vieux singe qui « déplaît » : « Car s’en jeunesse il fut plaisant, / Ores plus riens ne dit qui plaise : / Tousjours viel cinge est desplaisant, / Moue ne fait qui ne desplaise ; / S’il se taist, affin qu’il complaise, / Il est tenu pour fol recreu ; / S’il parle, on luy dit qu’il se taise / Et qu’en son prunier n’a pas creu »¹³³. La même opposition, ambiguë, on l’a vu, entre jeunesse et vieillesse, est révélée par le masque du singe, symbole complexe, ayant trait au diable et au mensonge dans les bestiaires du

¹²⁷ Dufournet, 118 ; 121

¹²⁸ Ibid. , 130

¹²⁹ Ibid. , 131

¹³⁰ Ibid. , 125

¹³¹ « Je suis paillard, la paillarde me suit. [...] Nous aimons l’ordure, l’ordure nous accompagne. / Nous fuyons l’honneur ; il nous fuit », *Ballade de la Grosse Margot*, (v. 1622 ; 1624-1625), 208-209

¹³² « dans ce bordel où nous menons grand train de vie », *Ballade de la Grosse Margot*, 206-207

¹³³ « Car si dans sa jeunesse il était plaisant, / maintenant il ne dit plus rien qui plaise ; / un vieux singe est toujours déplaisant, / il ne fait moue qui ne déplaie. / S’il se tait, afin qu’il complaise, / on le tient pour fou fieffé ; / s’il parle, on lui dit qu’il se taise / et que ‘son prunier ne produit plus rien », *Testament*, (huitain XLIV), 114-115

Moyen Âge, parce que le singe trahit, se moque, salit, déçoit¹³⁴. Symbole aussi de la luxure, le singe qui se regarde dans le miroir représente l’homme englué dans la sensualité, et, partant, le singe illustre la vanité de la nature humaine. De plus, le singe désigne la folie et la paresse. Mais, avant tout, le singe s’inscrit dans l’ambiguïté, il est la figure du poète, « ne du tout fol, ne du tout sage », du poète qui se représente comme parasite des autres, du poète qui bafoue et ricane, du poète qui déçoit. En effet, Villon prend du plaisir à se dépeindre comme déchu, dépourvu de talent, rejeté par tout le monde alors que, totalement conscient de son génie, il est maître des rimes, il manipule la parole à son gré, en menant le lecteur sur de fausses routes et en l’aveuglant par ses inépuisables travestis. En assumant ce nouveau masque dégradant, Villon voudrait donc suggérer tout le contraire, il voudrait prouver qu’il n’est pas inférieur au poète qui a composé le *Lais*.

Néanmoins, le masque du vieux singe ressortit à une dimension plus profonde, parce qu’il se superpose au visage du jongleur dont l’attitude caractéristique est le rire en pleurs, catégorie esthétique sous-jacente à l’œuvre de Villon et qui traduit une fois de plus le sentiment d’incertitude. « Je ris en pleurs et attens sans espoir » (v. 6), dira Villon dans la *Ballade du concours de Blois*, comme pour donner voix à la faillite de l’exemplaire, à la perte de l’unité du monde, qui apparaît ainsi en tant que bizarre mélange de vérité et de mensonge, de sérieux et de comique. Mélange qui rend le monde étranger à l’individu, à son tour inconstant, contradictoire, presque indifférent aux problèmes de l’humanité. « Rien ne m’est seur que la chose incertaine », « Bourde, verté,

¹³⁴ Dufournet, 90

au jour d’uy m’est tout un »¹³⁵, ajoute Villon dans sa ballade qui masque la déception devant un univers imparfait, inachevé, hostile.

Paradoxalement, cette vision angoissante ne se traduit pas par le tragique, mais par le rire, par le bas corporel, par le « foisonnement intarissable du récit »¹³⁶ qui permet au poète de maîtriser son amertume, de transformer son expérience personnelle en vision universelle, de métamorphoser, tout en riant, la prison de Mehun (v. 83) en prison du Monde¹³⁷. Villon réussit-il pourtant à rire jusqu’au bout ? Le désespoir n’a-t-il pas le dernier mot dans la tentative de dominer le monde ? Car l’imaginaire échappe au contrôle de l’écriture, il prend le pas sur les autres formes d’expression, il crie la douleur déchirante du poète qui bouleverse le monde et qui se révèle, derrière les apparences, étrange, sauvage, cruel, disparaissant dans l’univers cauchemardesque qu’il a créé¹³⁸.

Ce monde chaotique s’animant à travers le bestiaire et, de là, à travers *l’animalisation du discours poétique*, marque aussi une descente vers la mort. Villon ruse donc avec la mort, en prenant le masque du testateur prêt à confier sa « pauvre âme » à la Sainte Trinité (huitain LXXXV). « Plus maigre que chimère » (v. 828), (monstre aux contours évanescents dont le nom rime avec « une perte amère » (v. 831), amertume encore plus ambiguë sur laquelle le poète se tait (v. 832)), Villon lègue son corps à la terre (v. 841- 844). À la fin, il ne restera de lui qu’une peinture, qu’un portrait tiré à l’encre (huitain CXXXVI) où se reflétera peut-être sa poésie tirée, elle, à l’encre de la ruse et de l’amertume.

¹³⁵ « Rien ne m’est sûr que la chose incertaine », « Plaisanterie, vérité, aujourd’hui tout m’est un », *Ballade du concours de Blois*, (v. 11 ; 28), 260-263

¹³⁶ Dufournet, 129

¹³⁷ Dragonetti, 595

La roublardise s’avance jusque dans les plus solennelles paroles, comme l’illustre « Mort, j’appelle de ta rigueur » (v. 978), conjuration pathétique, introduisant une série de questions sur l’éphémérité de la vie et de l’amour, mais qui fait partie d’un rondeau que Villon dédie à Ythier Marchant¹³⁹, après un legs cocasse. Villon désacralise sans doute la mort et pourtant, tout en la détestant, il se sent attiré par elle. Une fois de plus, il se délecte à se mettre en scène comme déchu, prêt à rendre l’âme, car il a trop souffert, harcelé sans répit par la pauvreté (v. 1884 ; v. 1888), trahi dans son amour (v. 1886), n’étant dans la vie qu’un « pauvre petit escolier » (v. 1885). Son image oscille de nouveau entre la jeunesse et la vieillesse, image derrière laquelle ricane le « bon folâtre » (v. 1883), comme pour surajouter à l’ambiguïté du portrait que Villon fait de lui-même à la troisième personne, en se détachant de sa propre existence, en signalant son errance intérieure et en aboutissant, même provisoirement, à maîtriser son amertume par une poésie impersonnelle : « Repos éternel donne a cil, / Sire, et clarté perpétuelle, / Qui vaillant plat ni escuelle / N’eut oncques, n’ung brain de percil. / Il fut rez, chief, barbe et sourcil, / Comme un navet qu’on ret ou pelle. / Repos eternal donne a cil »¹⁴⁰. Le portrait n’est pas sans rappeler celui, tout aussi ambigu, de Pathelin : « [...] nennin : il n’est point pelé / comme je suis dessus la teste »¹⁴¹. On peut bien se demander si la présence de la tonsure désigne le clerc et, peut-être, le clerc dégradé, comme il en est de

¹³⁸ Dufournet, 124-125

¹³⁹ Ce personnage, auquel Villon en voulait peut-être parce qu’il était riche, apparaissait également dans le *Lais*, où Villon lui léguait son « branc », mot ambigu, signifiant « épée », mais aussi « organe sexuel masculin » et « excrément ».

¹⁴⁰ « Repos éternel donne à cet homme, / Seigneur, et clarté perpétuelle ; / il ne posséda jamais la valeur d’un plat ou d’une écuelle, / ni même d’un brin de persil. / Il fut rasé, tête, barbe et sourcil, / comme un navet qu’on rase ou pèle. / Repos éternel donne à cet homme », *Testament, Verset*, 230-231

deux protagonistes, ou, si ce même élément de la tonsure s'avère en fait un indice de la folie, masque arboré par Tristan, et également assumé par Pathelin et Villon¹⁴². Ceux-ci se ressemblent d'ailleurs par leur jeu incessant qui dissimule la déception. Pathelin pose lui aussi en « pauvre martyr » (v. 515) et, bien plus, il met en scène la mort, en la transformant en fausse mort, en la désacralisant, pareillement à Villon. Le jeu de Pathelin cache toujours le malaise, son rire frôle le tragique, ainsi que ses propres paroles pourraient l'indiquer : « Je sans mal et fault que je rie ! »¹⁴³. L'intertexte véhicule par conséquent la ruse et l'amertume, tandis que le sens apparaît « par fulgurance », dans le « scintillement des mots »¹⁴⁴, dans le détour surprenant des vers.

Villon quitte donc la vie, comme il l'affirme. Il dormira désormais dans un « solier » (v. 1883), chambre haute, espace inaccessible et monde imaginaire qui décèle la mort. Monde aussi de la poésie, qui s'accompagne de l'illusion de l'amour et de l'évidence de la mort, et dont la métaphore se retrouve également dans les paroles de Tristan fou, de Tristan qui, en décrivant la salle sidérale en marbre et cristal, métamorphose sa souffrance en chant et en jeu poétique. Chez Villon, l'alternance entre la douleur et la ruse se fait parfois entendre dans des vers destinés à célébrer l'amour, comme on pourrait le déchiffrer dans la *Ballade pour Robert d'Estouteville*, où l'image de la femme aimée dévoile la joie de l'amour, mais peut-être aussi, à travers les symboles du laurier et de l'olivier, l'action bienfaisante de la poésie, le remède de la poésie,

¹⁴¹ « [...] Nenni, il n'est pas chauve [...] / comme moi, au-dessus de la tête », *La Farce de Maître Pierre Pathelin*, (v. 1511-1512), 184-185

¹⁴² Dufourmet, 95

¹⁴³ « J'ai mal et il faut que je rie ! », *La Farce de Maître Pierre Pathelin*, (v. 1287), 162-163

¹⁴⁴ Dragonetti, 601

confondant dans son rythme la douceur et l’amertume : « Lorier souef qui pour mon droit combat, / Olivier franc m’ostant toute amertume »¹⁴⁵.

Par conséquent, le *Testament* « se clôt et finit » (v. 1995). Les vers, par leur « carillon » (v. 1998), par leur langue en deuil de sa vérité¹⁴⁶, voudraient scander l’enterrement du poète, en appelant la participation des autres, la participation des lecteurs. Mais Villon joue un dernier tour ! Il a encore quelque chose à dire, il n’a pas fini son numéro ! Et le voilà qui ressuscite, au milieu d’un cortège de sots et de sottises, de jongleurs et de fous « traînant des marmottes » (v. 1979), au milieu des participants vêtus de rouge (v. 1999), ranimant le carnaval et faisant rebondir le discours qui semblait s’achever sur un ton de détresse. Un faux Christ, Villon s’élève au-delà de la vie et de la mort, il accepte sa différence, il admet son exil et, par cela, il devient supérieur à sa destinée. Pour une dernière fois, il dispense son rire mêlé de pleurs, son rire qui menace à chaque moment de s’effondrer dans un sanglot. Piqué par l’« aiguillon d’Amour » (v. 2015), n’ayant qu’un haillon pour se recouvrir (v. 2013), il meurt en amant martyr, mais se relève de sa tombe pour boire un « doigt de morillon » (v. 2022), un doigt de vin rouge dans le nom duquel on entend la mort. Mort à nouveau bafouée, comme le suggère le suffixe diminutif « -illon », marquant la dépréciation, rimant avec « couillon » (« Car en amours mourut martir / Ce jura il sur son couillon »¹⁴⁷), continuant le geste rabaissant du poète, qui exècre et ridiculise le monde et la société.

¹⁴⁵ « Doux laurier qui combattez pour mon droit, / noble olivier m’ôtant toute amertume », Villon, *Testament*, (v. 1388-1389), 188-189

¹⁴⁶ Dragonetti, 621

¹⁴⁷ « car il mourut martyr d’amour : / il le jura sur son couillon », *Testament*, (v. 2000-2001), 240-241

On dirait que le poète a réussi à dompter sa douleur par sa résurrection dérisoire, le rendant maître de la souffrance et de la rime. S'affirme pourtant une dernière parole de détresse, parce que Villon souligne qu'il *veut* partir de ce monde, qu'il désire disparaître, ainsi qu'il l'a fait d'ailleurs, dans son existence et dans sa poésie : « Prince, gent comme esmerillon, / Sachiez qu'il fist au departir : / Ung traict but de vin morillon, / Quant de ce monde vould partir »¹⁴⁸.

Marginal par sa vie, marginal par ses masques, Villon dérouté et émerveille son lecteur. À travers son *Testament*, il lui fait apprendre le plaisir de s'égarer dans ses interprétations, il lui fait découvrir le parcours de la mort tragique à la mort burlesque¹⁴⁹, il exige de lui une lecture complice par laquelle il est censé refaire les masques du poète, en s'identifiant, pour le comprendre, au « bon folâtre ». En effet, Villon semble inviter le lecteur à reprendre le fil entortillé de son écriture à laquelle il n'aura pas d'accès sauf si, à l'instar du poète, il « rime, raille, fait sonner des cymbales », il « fait retentir la flûte, comme un fou effronté sous son déguisement » ... sauf s'il « fait le pitre » et « joue des flûtes » (v.1700-1703).

¹⁴⁸ « Prince vif comme un émerillon, / quand de ce monde il voulut partir / il but un doigt de vin morillon, / quand de ce monde il voulut partir », *Testament*, (v. 2020-2023), 242-243

¹⁴⁹ Dufournet, 157

III. *En guise de conclusion*

À la suite de la lecture des textes autour de Tristan, du *Roman de Renart*, de la *Farce de Maître Pathelin*, et, en fin de compte, de la poésie de Villon, le topos du masque s’est imposé comme un motif central reliant toutes ces œuvres. Le fait qu’il pourrait constituer un point essentiel de ces récits a été d’ailleurs confirmé par les études du recueil *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, aussi bien que par l’étude de Bakhtine sur le carnaval. Dès lors, le masquage figuratif s’est également articulé en fonction du langage, de sa capacité d’exprimer ou de dissimuler la réalité, de son pouvoir de jouer avec les notions les plus abstraites et de les investir de valeurs inattendues. Bien plus, toutes ces notions abstraites, prenant forme par le biais du masque, passent par une concrétisation, ce qui renvoie au principe fondamental de l’allégorie qui matérialise les concepts intellectuels et moraux. Par conséquent, comme on l’a déjà maintes fois précisé, le masque pointe toujours vers autre chose et se superpose en cela au langage, demandant un déchiffrement. Déchiffrement difficile, car le masque devient souvent opaque, ambigu, décevant. D’autre part, la notion même de déchiffrement est à son tour questionnée, car accéder à une connaissance devient un processus illusoire et pourtant nécessaire.

Le visage trompeur du masque est donc toujours doublé par l’opacité du discours. Mais on a pu admettre que cette opacité même fait sens : Tristan déguisé ne signale-t-il pas son errance intérieure et l’anormalité de la société ? Plus encore, ses paroles décousues, tout en disant la vérité sur l’histoire d’amour, ne sont-elles pas une accusation

indirecte dirigée contre les autres ? Si l’opacité s’avère plus profonde avec Renart et Pathelin, pour culminer avec Villon, ce n’est pas sans signaler l’ambiguïté du langage et, suprême paradoxe, la ruse du langage dont la voix est signifiante en sa propre obscurité¹. De là, sens et ambiguïté se veulent le double visage du discours littéraire et de l’auteur qui transforme la vérité en mensonge et la vie en art.

Défi lancé au lecteur, le masque de l’individu et de la parole marque aussi dans notre étude un lien de parenté entre les textes analysés et, de Tristan à Villon, il dévoile les personnages comme autant d’avatars l’un de l’autre. Le lien tracé par le masque découle en partie d’une caractéristique importante de la sensibilité médiévale, le fait que l’exaltation de l’individu s’opère par un rabaissement. Cette exaltation est par excellence exclusion et dégradation tout comme le masque, et réunit parfois la souffrance et la dérision, dimensions définitives de tout déguisement. Tristan et Renart apparaissent en tant que marginaux, ils appartiennent à un monde du Contre-Ordre² ; Pathelin est en marge de sa profession, de la société et, finalement, en marge de soi-même ; Villon s’enivre de sa propre infortune et fait de son exclusion le masque d’une supériorité. Voilà donc bien des personnages hors cadre et qui dérangent, des personnages qui expriment une forme du dépassement³. Mais c’est peut-être là leur ultime ruse, car s’il y a du dépassement, il n’y a pas de but et le masque mène alors à une incessante errance, à une exaltation sans quête.

¹ Dragonetti, 285

² Ribard, 186

³ Ibid.

L'exaltation de l'individu débouche d'autre part sur l'exaltation de la parole. En se rapportant à Bakhtine, on peut affirmer que l'exaltation de la parole s'accomplit toujours à travers un rabaissement, étant le rappel du « langage carnavalesque » marqué par la logique des choses à l'envers, par la présence des jurons qui appartiennent à une tradition de jeu, par la parodie. On a vu que Tristan exalte son amour grâce à un discours ironique, tandis que Renart fonde la séduction de ses paroles sur le comique d'un langage parodiant les genres nobles, sur les jurons qui, on pourrait le dire avec Bakhtine, retrouvent leur caractère magique, incantatoire, ludique. La *Farce de Maître Pathelin* part, elle aussi, d'une intention parodique, comme le prouve dès le début l'allusion dans un contexte burlesque, à *L'Advocacie Notre Dame*⁴, œuvre s'inscrivant dans le registre sérieux. Par la scène du délire, la *Farce* est également une parodie des arts de bien mourir, cultivés pendant le XVe siècle. De surcroît, rapprochés par le topos du masque, les personnages poussent la ruse plus loin, parce qu'il arrive qu'ils se parodient l'un l'autre, comme il en est de Renart contrefaisant Tristan ou de la mention plutôt ironique de Renart dans la *Farce de Maître Pathelin*. Que dire de Villon où la parodie subvertit chaque vers, chaque prétendu aveu du poète ? Parodie des *congés* et donc du genre du *dit*, sur lequel on reviendra, parodie de la lyrique courtoise, parodie de la réalité, parodie de sa propre poésie en dernière instance, l'œuvre de Villon est l'expression ultime de l'anxiété et de l'aliénation se rattachant à la perte de l'identité et à l'intempérance du langage. Partant, le masque renvoie à la subjectivité de l'auteur et de la création littéraire.

⁴ Roy, 563

Les textes littéraires du Moyen Âge peuvent se lire en ce sens comme des tentatives de fixer dans et sur le langage le désir d'une subjectivité⁵. Et, en effet, en s'opposant au carnaval, le masque traduit le sentiment subjectif du temps, celui de la vie et celui de la conscience, ce qui signifie l'émergence de l'idée même de littérature⁶.

Pourtant, la notion de subjectivité, dans le contexte de la littérature médiévale, n'est pas moins rusée que le topos du masque. Car la subjectivité « médiévale » s'accompagne à un haut degré de la généralité des propos, de l'expression uniforme du modèle poétique, du caractère formel du jeu. La subjectivité tient ainsi plutôt de l'illusion. Présent dans la soi-disant confidence du *grand chant courtois*, où le poète, en déclamant sa sincérité, équivalait « j'aime » et « je chante », le masque sera de même un trait essentiel du *dit*, qui est censé raconter ce qui était particulier dans la vie du poète. Le dit (inauguré par les trouvères) s'ouvre donc sur une dimension anecdotique, sur une poésie de la réalité personnelle, mais qui est en fait une poésie du déguisement, puisque le moi qui s'expose est un moi travesti⁷.

On pouvait déjà entendre la voix d'un moi déguisé avec Tristan qui, dans la lumière de la subjectivité littéraire médiévale, révèle une fois de plus son caractère surprenant. Car Tristan est l'écho du je lyrique courtois qui exalte l'amour à travers la généralité, à travers le formalisme du canon (rappelons surtout les épisodes de Tristan fou et de Tristan dans la salle aux images), mais il annonce aussi, par le déguisement en lépreux, l'image du poète qui se met en scène comme impécunieux et faible, comme

⁵ Zink, 17

⁶ Ibid., 23

⁷ Zink, 63

spectateur complaisant de sa propre déchéance⁸. Cette exhibition de la déchéance qui, de plus, doit faire rire, sera le trait essentiel de la poésie du XIIIe siècle et, plus précisément, du genre du dit, développé par Jean Bodel, Baude Fastoul (les deux poètes lépreux), Adam de La Halle, Rutebeuf. Tous ces poètes font du je poétique un je humilié qui provoque le rire à ses propres dépens et qui désigne ainsi une intersubjectivité, parce qu’il entame une sorte de dialogue entre l’auteur et son public.

Jean Bodel, dans les *Congés d’Arras*, ou Rutebeuf, dans *La Griesche d’hiver*, créent l’image du poète qui, en proie à la misère causée par le vin, le jeu et les filles, manque son destin dans les remous de la foule dans laquelle il trouve paradoxalement son ultime refuge, car elle lui offre le spectacle des exhibitions monstrueuses reflétant la vie tourmentée du poète. Reste néanmoins, dans tout ce lyrisme témoignant de l’anecdote personnelle, l’exigence du général et l’abstraction du je qui s’exprime. La confession a donc une partie liée avec le masque.

Faut-il préciser encore que le couronnement de cette tradition lyrique se retrouvera dans la poésie de Villon ? Combien de fois Villon aime se présenter sous le masque ambigu de la pauvreté, de la déchéance, de la débauche, comme s’il voulait développer l’image du poète « moitié sain, moitié pourri » créée par Jean Bodel ! Mais la ruse lyrique n’est-elle pas double dans le cas de Villon ? Car Villon adopte la confession prétendument sincère inaugurée par ses prédécesseurs, mais en même temps il la parodie. Le portrait dégradant lui convient sans doute le mieux pour donner voix à sa souffrance, pour jouer avec son malheur, et pourtant, il surajoute sa propre ironie à l’ironie du

⁸ Idem, 65

lyrisme des congés. La question que la poésie du XIIIe siècle posait sur l'identité de l'auteur devient peut-être plus profonde avec Villon, car elle devient une question non pas sur la personne du poète, mais sur son masque. *De quelle est mon identité ? à quel est mon masque ?* l'inquiétude qui transparait derrière les vers des poètes du XIIIe siècle se charge d'une nuance plus troublante. L'ambiguïté de la figure du poète traduit de cette manière un sentiment plus aigu d'incertitude, tandis que le masque exprime à un haut degré le désenchantement devant la vie. L'exaltation par la dégradation se dissout donc dans une poésie de la vie présente, dans une poésie de la vie imparfaite⁹. S'affirme ainsi l'autorité du poète et le présent du moi. Néanmoins, cette affirmation du présent s'avère de nouveau illusoire, comme illusoire est la précision de la date dans la poésie de Villon. Le masque transforme en conséquence la présence en absence et la poésie personnelle en jeu théâtral.

En effet, le jeu théâtral s'avère inséparable du déguisement. Tristan et Renart sont de véritables comédiens et metteurs en scène ; ils engendrent par leur jeu provocateur un monde à l'aspect onirique¹⁰. Pathelin, de son côté, joue avec ses masques et brise les limites sécurisantes du monde dont il révèle le comique grotesque. Villon fait du monde la scène de sa douleur et voit dans les humains les pantins d'un angoissant spectacle universel. Par surcroît, il prend distance avec lui-même et se pose en acteur dérisoire de sa destinée. La dimension théâtrale du masque se rattache alors à l'éveil de la conscience créatrice qui signale derrière les personnages la présence de l'auteur. Acteurs, les protagonistes sont aussi conteurs : Tristan raconte son histoire d'amour au-delà de ses

⁹ Zink, 77

¹⁰ Ribard, 190-193

paroles mensongères ; Renart et Pathelin prennent du plaisir à raconter leurs méfaits et à provoquer ainsi le rire, la véritable attente des auditeurs ; Villon feint de raconter ses souffrances, mais il exhibe en fait son talent.

Badin, l’auteur prend parfois le risque de se découvrir, tout comme ses personnages déguisés. Bérout vante l’excellence de son art en accusant de mensonge les autres conteurs, Thomas fait semblant de ne pas bien connaître la véritable nature de ses personnages, les nombreux auteurs des branches du *Roman de Renart* se dissimulent sous le visage du goupil et s’assurent de cette manière le privilège de pouvoir tout dire. Plus loin, l’auteur de *La Farce de Maître Pathelin* garde son anonymat, mais cela n’empêche qu’il déploie la satire sociale derrière le visage changeant de ses protagonistes. Villon joue au poète déchu, dépourvu de talent, alors qu’il éblouit ses lecteurs par une poésie énigmatique, raffinée par son ironie du désespoir.

On a pu constater que ces ruses de l’auteur se superposent aux fourberies du texte. De cette manière, le discours fait souvent appel à la complicité du lecteur, en dévoilant ses sens à celui qui a su écouter les multiples voix du récit. Le masque traduit donc la réflexivité du texte qui se fonde plus d’une fois sur l’intertextualité. Ainsi qu’on l’a pu constater, l’intertextualité est double dans le cas de Renart, comme le *Roman* s’articule sur la reprise des épisodes tournant autour du goupil, mais aussi sur la parodie des genres nobles. Présente par l’évocation du discours séducteur de Renart dans le cas de Pathelin, l’intertextualité renforce le lien de parenté entre les personnages. Finalement, le déguisement discursif se rapprochera à nouveau de l’intertextualité par les allusions parodiques de Villon.

On pourrait affirmer en conséquence que le masque est aussi répétition : la répétition d’une problématique qui débouche sur l’errance concrète et spirituelle des protagonistes, tout comme la répétition des modèles littéraires qui sont aussi pour leur part sujets à une errance, celle de la circulation des variantes, surtout avec Tristan, celle du détournement des genres littéraires, surtout avec Renart. Menant à l’impossibilité de définir l’identité, le masque serait donc d’un autre côté pure catégorie esthétique, comme la répétition se veut un trait fondamental du texte médiéval où on entend encore l’écho de la musique qui l’a longtemps accompagné. Bien plus, l’errance introduite par le masque correspond à l’errance du sens, au transfert du sens sur lequel se bâtit la métaphoricité¹¹ et, de là, l’œuvre littéraire.

Afin de pouvoir conclure sur les nombreuses valeurs du masque il faut peut-être se déguiser et feindre l’ignorance envers le caractère infiniment ouvert, potentiellement illimité de ce motif qui élude toute définition. De Tristan à Villon, le masque indique néanmoins une étroite parenté des protagonistes et des récits. Parenté suggérée par la figure du *trickster* qui réunit des qualités irréconciliables, telles le calcul et l’impulsivité, la ruse et la sottise, et qui s’inscrit dans des contes dont la caractéristique est la sérialité¹². Parenté démentie d’ailleurs par quelque ruse du protagoniste ou du discours, parce que chaque personnage s’avère en réalité unique, porteur d’un masque individuel.

Mensonge et vérité, amour et mort, ruse et douleur, le masque est aussi une interrogation sur le langage et sur l’écriture, sur la nature de la création littéraire. Il exprime souvent un doute qui touche à l’aliénation de l’identité et qui pourrait être, à

¹¹ Dragonetti, 283

¹² Bordier, 78-79

travers la fausse confiance, l'intuition que la pensée la plus profonde reste incommunicable. Dès lors, la vérité de l'œuvre se remodèle selon l'exaltation mensongère du réel et exprime non pas un sens, mais une multiplicité de sens, non pas une essence, mais son propre masque.

BIBLIOGRAPHIE

- Adams, Tracy. « Pur vostre cor su jo em paine : The Augustinian Subtext of Thomas' Tristan », *Medium-Aevum*, 68, 2 (1999) : 278-291
- Andrieux-Reix, Nelly. *Ancien français, fiches de vocabulaire*. Paris : Presses Universitaires de France, 1987
- Arriès, Philippe et Duby, Georges. *Histoire de la vie privée*, 2 volumes. Paris : Seuil, 1985
- Aucassin et Nicolette*. Paris : Garnier-Flammarion, 1973
- Bakhtine, Mikhaïl. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1973
- Batany, Jean. *Scène et coulisses du « Roman de Renart »*. Paris : Sedes, 1989
- Bellon, Roger. « Quand Renart se fait magicien », *Magie et illusion au Moyen Âge, Senefiance* 42 (1999) : 35-49
- Benett, P. E. « Le goupil, le corbeau et les structures de maistre Pierre Pathelin », *Le Moyen Âge*, 89 (1983) : 413-431
- Berrong, Richard M. *Rabelais and Bakhtin, Popular Culture in Gargantua and Pantagruel*. Lincoln & London : University of Nebraska Press, 1986
- Blakeslee, Merritt. *Love's Masks, Identity, Intertextuality and Meaning in the Old French Tristan Poems*. Suffolk : D. S. Brewer, 1989
- Bodel, Jean. *Les Congés*, dans Ruelle, Pierre, *Les Congés d'Arras*. Liège : Soledi, 1965
- Bordier, Jean-Claude. « Pathelin, Renart, Trubert, Badins, decepteurs », *Le Moyen Âge : Revue d'histoire et de philologie* 98 / 1 (1992) : 71-84
- Boutet, Dominique. « Renart, le plaisir, le rire et le mal : Réflexions autour de deux branches du Roman de Renart ». Dans *Et c'est la fin pou quoy sommes ensemble : Hommage à Jean Dufournet*, ed. Jean-Claude Aubailly, Emmanuele Baumgartner, Francis Dubost, Liliane Dulac, Marcel Faure et René Martin, 257-268. Paris : Champion, 1993
- Brusegan, Rosanna. « Regards sur le fabliau, masque de vérité et de fiction ». Dans *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, ed. Marie-Louise Ollier, 97-109. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1988

- Bureau, Pierre. « Les valeurs métaphoriques de la peau dans le Roman de Renart », *Médiévales* 22-23 (1992) :129-148
- Burns, Jane E. "Infidelity and Fictive Discourse in the Roman de Tristan". Dans *Tristan and Isolde. A Casebook*, ed. Joan Tasker Grimbert, 75-93. New York & London: Garland Publishing Inc, 1995
- Crécy, Marie-Claude de. *Vocabulaire de la littérature du Moyen Âge*. Paris : Minerve, 1997
- Daussaint-Donaux, Isabelle. « L'Espace de la fuite dans le Roman de Renart ». Dans *Espaces de la fuite dans la littérature narrative française avant 1800, Actes du XIIe colloque international de la SATOR*, ed. Arbi Dhifaouri, 79-92. Kairouan : Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Kairouan, 2002
- Dauzat, Albert et Dubois, Jean. *Dictionnaire etymologique*. Paris : Larousse, 1971
- Delègue, Yves. *La Perte des mots, Essai sur la naissance de la « littérature » aux XVIe et XVIIe siècles*. Strasbourg : Presses Universitaire de Strasbourg, 1990
- Dembowski, Peter F. « Le faux semblant et la problématique des masques et déguisements ». Dans *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, ed. Marie-Louise Ollier, 43-53. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1988
- Dragonetti, Roger. « Les Travestissements du langage et la folie du drap dans la Farce de Maistre Pathelin ». Dans *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, ed. Marie-Louise Ollier, 263-276. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1988
- « Le Contredit de François Villon ». Dans *La Musique et les lettres. Études de littérature médiévale*, 594-623. Genève : Droz, 1986
- Dubost, Francis. *Aspects fantastiques de la littérature médiévale (XIIe-XIIIe siècles)*, v. I. Paris : Librairie Honoré Champion, 1991
- Dubruck, Edelgard E. « Le Fond sérieux de la farce médiévale, une dimension insoupçonnée ». Dans *Et c'est la fin pou quoy sommes ensemble : Hommage à Jean Dufournet*, ed. Jean'Claude Aubailly, Emmanuele Baumgartner, Francis Dubost, Liliane Dulac, Marcel Faure et René Martin, 469-477. Paris : Champion, 1993
- Dufournet, Jean. Villon : *Ambiguïté et Carnaval*. Paris : Librairie Honoré Champion, 1992
- « Présence et fonction de la lèpre dans le Tristan de Béroul ». Dans *Mélanges de linguistique, de littérature et de philologies médiévales offerts à J. R. Smeets*, ed. Q. I. M. Mok, I. Spiele et P. E. R. Verhuyck, 87-101. Leiden, 1982

- Dufournet, Jean et Rousse, Michel. *Sur la Farce de Maître Pierre Pathelin*. Paris : Librairie Honoré Champion, 1986
- Fastoul, Baude. Les *Congés*, dans Ruelle, Pierre, *Les Congés d'Arras*. Liège : Soledi, 1965
- Foehr-Janssens, Yasmina. « Lit d'amour, lit de mort : Thomas d'Angleterre et l'esthétique romanesque », *Le Moyen Âge : Revue d'histoire et de philologie* 102, 3-4 (1996) : 403-417
- Fritz, Jean-Marie. « Regards, gestes, voix : Réflexions sur la mise en scène dans le Tristan de Thomas ». Dans *Les Romans de Tristan de Gottfried von Strassburg et de Thomas d'Angleterre*, ed. Danielle Buschinger et Claire Rozier, 15-28. Amiens : Presses de l'UFR de Langues, Université de Picardie, 1999
- Greimas, Algirdas Julien. *Dictionnaire de l'ancien français*. Paris : Larousse, 1992
- Gross, Angelica et Jacqueline Thibault-Schaefer. « Sémiotique de la tonsure : De l'Insiptiens à Tristan et aux fous de Dieu », *Senefiance* 37 (1995) : 246-261
- Halle, Adam de la. Les *Congés*, dans Ruelle, Pierre, *Les Congés d'Arras*. Liège : Soledi, 1965
- Huchet, Jean-Charles. « Les Masques du clerc (Le Tristan de Bérout) », *Médiévales* 5 (1983) : 96-115
- Kjaer, Jonna. « Le déguisement dans les Folies Tristan et la mort chez Thomas d'Angleterre ». Dans *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, ed. Marie-Louise Ollier, 65-73. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1988
- La Farce de Maître Pierre Pathelin*. éd. Dufournet, Jean. Paris : Garnier-Flammarion, 1986
- Le Roman de Renart*, 2 volumes. éd. Dufournet, Jean et André Méline. Paris : Garnier-Flammarion, 1985
- Leupin, Alexandre. *Barbarolexis : Medieval Writing and Sexuality*. Cambridge, Mass : Harvard University Press, 1989
- Lubac, Henri de. *Exégèse médiévale, Les quatre sens de l'écriture*. Lyon : Aubier, 1961
- Ménard, Philippe. *Le Rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*. Genève : Librairie Droz, 1969
- Payen, Jean-Charles. "The Glass Palace in the Folie d'Oxford: From Metaphorical to Literal Madness, or the Dream of the Desert Island at the Moment of Exile- Notes on the Erotic

- Dimension of the Tristans". Dans *Tristan and Isolde : A Casebook*, ed. Joan Tasker Grimbert, 111-123. New York & London : Garland Publishing Inc, 1995
- Reichler, Claude. *La Diabolie, la séduction, la renardie, l'écriture*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1979
- Ribard, Jacques. « Tristan / Renart revisité ». Dans *Studies in Honor of Hans-Erich Keller. Medieval French and Occitan Literature and Romance Linguistics*, ed. Rupert T. Pickens, 181-194. Kalamazoo : Medieval Inst. Pubs, Western Michigan University, 1993
- Roy, Bruno. « Le Texte de Pathelin : sur deux propositions récentes », *Le Moyen Âge* 102 / 3-4 (1996) : 551-566
- Rutebeuf. *Œuvres*. Paris : Bordas, 1989
- Simpson, J. R. *Animal Body, Literary Corpus : The Old French Roman de Renart*. Amsterdam-Atlanta : Rodopi, 1996
- Scheidegger, Jean R. *Le Roman de Renart ou le texte de la dérision*. Genève : Librairie Droz, 1989
- Tristan et Iseut, Les poèmes français, La saga norroise*. éd. Lacroix, Daniel et Walter, Philippe. Paris : Librairie Générale Française, 1989
- Vie de Saint Alexis*. Paris : Honoré Champion, 1972
- Villon : Œuvres*. éd. Lanly, André. Paris : Librairie Honoré Champion, 1991
- Zink, Michel. « Révélation de la mémoire et masques du sens dans la poétique médiévale ». Dans *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, éd. Marie-Louise Ollier, 251-260. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1988
- *La Subjectivité littéraire autour du siècle de St. Louis*. Paris : Presses Universitaires de France, 1985
- Zumthor, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris : Seuil, 1972
- *Le Masque et la lumière, La poétique des grands rhétoriciens*. Paris : Seuil, 1978
- « Les Masques du poème. Question de poétique médiévale ». Dans *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, ed. Marie-Louise Ollier, 11-21. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1988