

L'art de Rutebeuf: Le texte dramatique et ses fonctions

Jennifer Dueck

L'étude de ce qu'il est convenu d'appeler la "littérature" de l'époque médiévale en langue romane pose, dès le départ, bon nombre de difficultés. Où commencer quand on met en cause le terme "littérature" même pour décrire le contenu du corps de manuscrits préservé des cinq siècles antérieurs à la Renaissance? Il est généralement admis (et surtout depuis les recherches de P. Zumthor aux années 1980) que cette première difficulté de terminologie relève de l'importance de l'oral dans la culture médiévale.¹ Toute étude motivée par le désir de mieux comprendre l'oral et l'écrit au moyen âge bute, tôt ou tard, contre des obstacles de méthode provenant surtout de la grande distance temporelle qui existe entre nous et l'époque médiévale. Difficulté méthodologique: on peut lire et analyser les manuscrits, mais aucune trace directement observable ne reste de la performance orale. Les conclusions que l'on peut tirer sur la composante orale de notre problématique doivent alors se baser sur une analyse des caractéristiques qui y sont indirectement liées.²

Des caractéristiques orales, aussi bien qu'écrites, se retrouvent nombreuses dans le *Miracle de Théophile*, pièce dramatisée par Rutebeuf vers 1260. Ces caractéristiques se laissent catégoriser selon les fonctions du texte dramatique proposées par Françoise Argod-Dutard, ce qui facilite l'analyse et permet l'étude comparative. Pour les fonctions dont il sera question tout au long de cette discussion, il s'agit de la fonction dramatique, de la fonction poétique et de la fonction de communication (Argod-Dutard 72). Je me propose de traiter tout d'abord de ces fonctions par rapport à l'oralité, et ensuite, de les discuter en relation avec les aspects plutôt écrits.

Quelques remarques tout d'abord sur la nature et les limites de ces fonctions. La fonction dramatique englobe le fil narratif et tout ce qui fait dérouler l'action

dramatique, y compris personnages, monologues, et dialogues. On a déjà fait remarquer que toute littérature au moyen âge transitait par la voix, c'est-à-dire par la performance. Le théâtre n'était alors pas exceptionnel comme genre en ce qu'il exigeait la performance.³ En revanche, plusieurs critiques du théâtre médiéval soutiennent l'idée du théâtre comme genre des masses, forme de littérature largement répandue et ancrée dans la vie locale.⁴ Ceci relève, en partie, de l'importance de l'image, indissociable de la performance et de l'oral, pour le public médiéval. Le théâtre est le plus visuel des genres: il demande non seulement des joueurs, des "voix," mais également une scène, un espace visuel représentant un lieu imaginaire. Notre discussion de la fonction dramatique de cette pièce englobera alors non seulement la partie orale—les monologues et les dialogues récités par les personnages—mais également la partie visuelle, l'image donnée par les personnages dans un espace dramatique.

La fonction poétique désigne tous les aspects stylistiques de la langue. On a souvent dit que Rutebeuf est maître de la langue, ayant exploité "toutes les ressources du langage dramatique, tous les niveaux de style."⁵ À cette virtuosité stylistique s'ajoutent des compétences extraordinaires dans une grande variété de genres; son oeuvre compte des fabliaux, des poèmes lyriques, et un monologue dramatique en vers et en prose. D'où, en grande partie, l'intérêt d'étudier la fonction poétique dans le *Miracle de Théophile*. Etant donné la richesse des aspects stylistiques chez l'auteur que l'on appelle le "représentant le plus complet de la littérature française au moyen âge" (Clédât 15), on se limite ici à une étude de la versification. Ce choix s'explique par le fait que la versification est un phénomène à la fois oral et écrit: elle influence le rythme de la performance, mais elle peut aussi se relier à des caractéristiques plutôt écrites. En plus, le *Miracle de Théophile* est la seule oeuvre de Rutebeuf comptant quatre formes de versification. Personne, à ma connaissance, n'a tenté d'analyser cet élément du style de Rutebeuf d'une manière exhaustive.⁶

La dernière fonction, celle de la communication, comprend le message global communiqué par le dramaturge au public. Il s'agit dans le *Miracle de Théophile* du sens édificateur de la pièce. Cette oeuvre s'inscrit dans la tradition du théâtre religieux, riche et répandue depuis les tous premiers pas de la littérature en langue romane.⁷ Elle se base sur la légende de Théophile, légende connue d'un public vaste et varié, et elle témoigne de la piété exceptionnelle de son auteur.⁸ C'est également le premier exemple de ce qui allait devenir, au quatorzième siècle, le genre des Miracles de Notre Dame par Personnages (Mazouer 102). Bref, l'édification du peuple constituait un des buts les plus importants du théâtre médiéval.

Commençons la première partie de l'étude, c'est-à-dire la partie traitant de l'oral, par une analyse linéaire de la versification relative aux événements principaux du fil narratif (voir l'appendice). En tout, on retrouve quatre formes de versification: le distique d'octosyllabes à rimes plates; le *tail rhyme*, un couplet octosyllabique suivi d'un vers de quatre syllabes à la rime aab bbc ccd etc.; l'alexandrin sentencieux en strophes de quatrains monorimes; et une forme modifiée (des vers hexasyllabiques remplacent l'octosyllabe habituel) du douzain d'Hélinand à la rime aab aab bba bba (Gros et Fragonard 20). L'action se noue tout d'abord en distiques d'octosyllabes. On apprend que Théophile, bon chrétien et économiste d'une église en Cilicie, fut privé de ses fonctions par le nouvel évêque. Dans un premier monologue de Théophile comme dans le dialogue qui suit entre lui et Salatin, acolyte du Diable, on voit clairement sa rancoeur contre Dieu et l'évêque. Pour mettre à profit cette rancoeur contre le Divin, Salatin propose à Théophile de faire un pacte avec le Diable.

1-43 : Monologue, Théophile;
44-100 : Dialogue, Théophile et Salatin.

Le deuxième monologue de Théophile suivi de deux dialogues, tous en *tail rhyme*, révèle d'abord ses hésitations sur la sagesse de signer une charte avec le Diable, et, par la suite, sa décision de le faire.

101-143 : Monologue, Théophile;
144-203 : Dialogue, Salatin et le Diable;
204-229 : Dialogue, Théophile et Salatin.

Il suit alors une section de six dialogues essentiellement courts et rapides, en distiques d'octosyllabes, où Théophile discute avec le Diable, avec ses collègues et avec l'évêque, mettant en évidence son intention d'être méchant et désagréable, et de servir le Diable.

230-287 : Dialogue, Théophile et le Diable;
288-295 : Dialogue, l'évêque et Pinceguerre;
296-319 : Dialogue, Théophile et Pinceguerre;
320-345 : Dialogue, Théophile et l'évêque;
346-365 : Dialogue, Théophile et Pierre;
366-383 : Dialogue, Théophile et Thomas.

On voit ensuite le repentir de Théophile, apogée de la pièce qui se déroule en deux sections: la première en alexandrins "sentencieux," la deuxième en douzains

d'Hélinand. Ces deux monologues expriment à tour de rôle le désespoir de Théophile et son espoir que Notre Dame interviendra auprès du Diable pour récupérer sa charte et sauver son âme.

384-431 : Monologue en alexandrins sentencieux;
432-539 : Monologue (prière à la Vierge) en douzains d'Hélinand.

Le salut de Théophile s'achève tout de suite après dans une série de quatre dialogues en *tail rhyme*. Notre Dame reprend la charte au Diable et Théophile raconte ses aventures à l'évêque.

540-572 : Dialogue, Théophile et Notre Dame;
573-585 : Dialogue, Notre Dame et le Diable;
586-601 : Dialogue, Notre Dame et Théophile;
602-631 : Dialogue, Théophile et l'évêque.

Rutebeuf conclut sa pièce par une leçon édificatrice: la lecture de la charte de Théophile en alexandrins sentencieux, précédée d'une courte introduction et suivie d'une allocution de clôture, toutes deux en *tail rhyme*.

632-639 : Introduction de la charte de Théophile en *tail rhyme*;
640-655 : La charte de Théophile composée en alexandrins sentencieux;
656-663 : Allocution de Clôture en *tail rhyme*.

Les développements qui ont lieu dans la versification au cours de l'époque médiévale témoignent d'une évolution lente en tendances globales, parsemée tout de même d'exceptions et d'innovations. Si l'on suppose que le public n'était pas tout à fait insensible aux différences rythmiques produites par la versification, on pourrait admettre aussi la possibilité d'un lien entre le fond du discours et sa forme, entre la fonction de communication et la fonction poétique. Que ce lien soit conscient ou inconscient, qu'il soit ou non recherché de la part de l'auteur, cela est presque impossible à savoir. En revanche, la précédente mise en relation de la versification et du fil narratif nous amène déjà à faire quelques remarques sur la manière dont l'oralité se manifeste par rapport à ces deux fonctions chez Rutebeuf.

On peut voir, en premier lieu, qu'il y a deux formes d'usage dynamique, et deux formes d'usage plutôt statique dans le *Miracle de Théophile*. Le distique d'octosyllabes et le *tail rhyme* servent tout seuls à faire avancer l'action de la pièce.⁹ Rutebeuf emploie

ces deux formes à tour de rôle pour narrer le péché de Théophile; l'action de Notre Dame pour le sauver se déroule exclusivement en *tail rhyme*. Le caractère dynamique du distique reflète la manière dont l'auteur l'utilise dans la plupart de ses textes narratifs, comme, par exemple, ses pièces à rire *Frère Denise* et le *Pet au vilain*.¹⁰ De ce fait, l'auteur s'inscrit dans un courant de versification déjà bien établi: comme forme narrative, le distique a ses origines au XIIe siècle (Jodogne 10). Le contraire est vrai pour son usage du *tail rhyme*, en quoi Rutebeuf s'avère être novateur. Cette forme aurait ses origines, selon Grace Frank, dans le *Miracle de Théophile* lui-même, n'étant pas à l'époque de Rutebeuf une forme établie (Frank xx).

La relation entre la fonction poétique et le fil narratif pour les formes d'usage plutôt statique—l'alexandrin sentencieux et le douzain d'Hélinand—témoigne du rôle même plus nuancé et sophistiqué que joue l'oral dans cette pièce. Le quatrain d'alexandrins monorimes devient, au cours du XIIIe siècle, la strophe par excellence de l'ouvrage édifiant (Gros et Fragonard 17). Rutebeuf lui-même l'emploie dans d'autres textes qui traitent de sujets religieux tels "Le Dit des Cordeliers," "La Vie du Monde" ou "Le Dit de Pouille." Dans le *Miracle de Théophile*, cette forme apparaît à deux moments particulièrement édificateurs: pour exprimer le repentir de Théophile et pour la lecture de la charte de Théophile. Ceci suggère que le fond édificateur se rattachait en quelque sorte au rythme de l'alexandrin sentencieux, non seulement pour l'auteur mais également pour le public. Cette liaison entre forme et fond, entre fonction de communication et fonction poétique, se reproduit dans le cas du douzain d'Hélinand. Cette forme fut le plus employée pour la poésie d'inspiration personnelle depuis les *Congés* du trouvère Jean Bodel d'Arras écrits au début du XIIIe siècle (19). C'est Rutebeuf lui-même qui l'acclimate à Paris, l'utilisant dans ses poèmes subjectifs et ses plaintes tels "La Paix Rutebeuf," "La Povreté Rutebeuf," et "La Mort Rutebeuf." Dans le *Miracle de Théophile* c'est exclusivement la prière que Théophile adresse à la Sainte Vierge qui se déroule en ce vers. Ce douzain donne à cette supplication une qualité très lyrique, apparentée au lyrisme marial de l'époque.

Versificateur original et virtuose, Rutebeuf fait retentir dans les rythmes mêmes de cette pièce des échos de textes narratifs et lyriques, d'oeuvres édicatrices et profanes. Le fait que le théâtre médiéval englobait une grande variété de sujets et de thèmes, du liturgique au profane, du tragique au comique, se voit alors reflété dans les liens d'oralité établis par Rutebeuf entre la fonction poétique et la fonction de communication. Puisque la majorité des pièces théâtrales qui nous restent ne se limitent pas à une seule catégorie générique, thématique ou tonale, et que les jongleurs-

trouvères n'étaient pas, en toute probabilité, conscients de cette sorte de division tragique/comique qui appartient plutôt à l'époque classique,¹¹ il ne devrait nous étonner de trouver, se côtoyant dans une seule et même pièce, des formes de versification employées ailleurs dans des fabliaux profanes, des sermons religieux et des poèmes d'amour courtois respectivement.

A la discussion des traits oraux, qui servent à relier la fonction poétique et la fonction de communication, doivent s'ajouter des commentaires sur l'influence de l'oralité sur la fonction dramatique, fonction appartenant au genre théâtral exclusivement. On a déjà fait remarquer que l'oralité faisait partie de toute production littéraire au moyen âge. Ce qui différençait le théâtre des autres genres était surtout le rôle dominant accordé au visuel, l'image visuelle étant très importante pour le public médiéval. On peut voir dans les vitraux, les tapisseries et les tympan d'églises un témoignage du rôle joué par l'iconographie. La légende de Théophile elle-même était souvent représentée par les maîtres verriers et les sculpteurs, comme l'attestent les vitraux de Chartres et le tympan sculpté du portail de la façade septentrionale de Notre-Dame de Paris (Dufournet, "Introduction" 10). Là, il s'agit d'images sans voix. Pourtant, dans la performance théâtrale il y a fusion synesthésique de l'ouïe et de la vue, qui influence forcément toute discussion de la fonction dramatique. La mise en relation de la versification et de la trame narrative ci-dessus fait ressortir non seulement un premier lien oral entre la fonction poétique et la fonction de communication, mais également un deuxième entre la fonction poétique et la fonction dramatique: les changements de versification divisent la pièce en une série d'images dramatiques, phénomène à la fois visuel et acoustique.

Le péché du personnage principal s'achève pour les spectateurs à travers trois représentations différentes de Théophile:

- i) 1-100, distiques d'octosyllabes: Théophile plein de rancoeur;
- ii) 101-229, *tail rhyme*: Théophile révolté contre Dieu;
- iii) 230-383, distiques d'octosyllabes: Théophile serviteur du Diable.

On voit Théophile se repentir par l'optique de deux images:

- i) 384-431, alexandrins "sentencieux" : Théophile désespéré;
- ii) 432-539, douzains d'Hélinand : Théophile supplicateur.

Et par la suite, on voit l'intervention de Notre Dame, et le salut de Théophile.

540-631, *tail rhyme*: Théophile sauvé.

La pièce se termine avec une leçon qui résume, à l'intention des spectateurs, la morale de l'histoire.

640-655, alexandrins “sentencieux”: L'évêque prêchant au peuple.

Les changements de versification—fonction poétique—servent à diviser le *Miracle de Théophile* en images qui représentent le personnage principal à travers son histoire, images telles qu'on pourrait justement les voir dans les panneaux d'un bas-relief ou des vitraux. Ces images servent à faire dérouler l'action dramatique de la performance, d'où leur importance pour la fonction dramatique. On voit alors le lien d'oralité qui s'établit entre la fonction poétique et la fonction dramatique. Qui plus est, il y a dans la pièce très peu de transitions liant une image à la prochaine, ce qui implique la primauté de l'image par rapport à l'évolution logique et suivie de la trame narrative. Après avoir brièvement exprimé ses hésitations sur le pacte avec le Diable, Théophile décide abruptement de le signer, apparemment sans autre souci. De même, il se décide à repentir d'un moment à l'autre, sans aucune préparation psychologique. A ce titre, ces images, délimitées par des changements de versification, constituent une série d'unités narratives, la présence desquelles serait, selon Diane Bradbury, une caractéristique importante d'une culture littéraire fortement imbuée de l'oral (Bradbury 4).

Il existe dans le *Miracle de Théophile* un troisième lien, ou plutôt une convergence des liens, entre l'oralité (y compris le visuel) et les trois fonctions du texte dramatique. Cette convergence s'opère autour de l'emploi de l'espace dramatique de la pièce, emploi qui fait partie intégrante de la fonction dramatique. La plupart des références spatiales (didascalies à part) se trouvent dans les quatre monologues de Théophile. Ces monologues comptent plus d'un tiers de la pièce et chacun se déroule dans un vers différent. Donc une analyse de la conception de l'espace, vue à travers les monologues de Théophile, peut être révélatrice. Remarquons pourtant que l'emploi de l'espace est fondamental au message édificateur—fonction de communication—du *Miracle de Théophile*. Depuis ses origines liturgiques le théâtre édificateur consistait surtout en le drame du salut. Et ce but moralisateur s'appuya sur une conception tripartite de l'espace: l'enfer, maison du Diable, le Ciel, maison de Dieu et de Notre Dame, et, entre les deux, la terre, espace de l'homme. Selon Jean Dufournet, pour la mise en scène, il y aurait eu le Paradis à la gauche du spectateur, l'Enfer à sa droite, et au milieu quatre “mansions” représentant la terre : la Chapelle, le Palais de l'Évêque, la maison de Théophile et celle du juif Salatin (Dufournet, “Introduction” 13).

Le premier monologue, en distiques d'octosyllabes, démontre Théophile qui, au sens métaphysique, se situe dans l'espace terrestre. Tout au long du discours, il a la tête pleine de soucis du monde humain, tel le ravitaillement de sa maison:

Or m'estuet il morir de fain,
 Se je n'envoie ma robe au pain.
 Et ma maison que fera? (9-11)
 ou bien l'humiliation sociale:
 Je n'oserai nului veoir,
 Entre gent ne devrai seoir
 Que l'en mousterroit au doi (39-41).

Théophile construit donc une image du monde terrestre selon sa propre situation. En même temps, il démontre aussi qu'il différencie nettement entre le monde terrestre et le monde divin. Dieu habite ailleurs, dans un lieu inaccessible à Théophile:

Diex? Oil! qu'en a il a fere?
 En autre lieu les convient trere,
 Ou il me fet l'oreille sorde (13-15)...
 Je ne m'en puis pas a Dieu prendre,
 C'on ne puet a lui avenir. (22-23)...
 il s'est en si haut leu mis
 Por eschiver ses anemis
 C'on n'i puet trere ne lancier (27-29).

En dépit du fait que Théophile commence à manifester sa volonté de se révolter contre Dieu, il faut considérer qu'il reste, pour l'instant, un homme de Dieu. Comme un être humain, le Ciel lui est interdit, mais de sa position terrestre il se concentre tout de même sur le Ciel. On pourrait dire alors que l'espace ici consiste en un mélange Terre-Ciel.

Lors du deuxième monologue, cette fois-ci en *tail rhyme*, l'axe Terre-Ciel est tourné du côté de l'enfer. Théophile se concerne de plus en plus de son bien terrestre:

Or dit qu'il me fera ravoir
 Et mon richece et mon avoir (129-130).

Mais, en s'occupant de ce bien terrestre, il s'aligne du côté du Diable. De ce fait, on voit naître dans ce monologue tout un lexique pour décrire l'enfer. Il imagine ce "trop

hideux manoir” (111), cette “flambe pardurable” ou les “mesons rest si obscure / c’ou n’i verra ja soleil luire” (114, 118-19). Il se demande:

Que fera ma chetive d’ame?
Elle sera arse en la flame
D’enfer le noir! (108-110).

Selon toute évidence il a peur: il sait qu’en reniant Dieu, il renie aussi la possibilité d’habiter le Ciel. Mais la convoitise des richesses terrestres est trop forte, et il se met du côté du Diable.

Pendant sept ans, Théophile reste axé dans un espace que l’on pourrait appeler Terre-Enfer. Au bout de ce temps, il décide de se repentir. Mais on voit tout de suite qu’il n’est pas facile pour lui de reprendre le chemin vers le Ciel. Dans le troisième monologue, en alexandrins sentencieux, Théophile paraît désespéré. Son être physique habite la terre, mais son âme appartient au royaume du Diable, en “enfer le boillant” (393). Et puisque son âme est corrompue, Théophile ne se sent à l’aise nulle part: “Terre, comment me pues porter ne soustenir” (385). Il n’en veut plus des richesses terrestres qui ont détruit son monde:

Les richces du monde que je voloie avoir!
M’ont geté en tel leu dont ne me puis ravoit (402-403).

Plus tard dans le monologue, il reprend l’idée d’être exilé une deuxième fois:

Or n’ai remanance ne en ciel ne en terre.
Ha! las, ou est li lieux qui me puisse soufferre?
Enfers ne me plect pas ou je me voil offerre;
Paradis n’est pas miens, que j’ai au Seignor guerre (420-423).

Dans le quatrième monologue, en douzains d’Hélinand, il est toujours le captif du Diable. Mais il veut lui être arraché:

De duel et de vilté
Et d’enferne le palu /.../
Dont la porte est ouverte (472-73, 481).

Pour illustrer sa volonté de changer d’espaces, littéralement, il parle de “voies,” que Notre Dame seule peut éclairer. Il supplie Notre Dame de le guider par sa “vertu devine”:

Fai dedenz mon cuer luire
 La clarté pure et fine,
 Et les iex m'enlumine,
 Que ne m'en voi conduire (524-527).

En termes de l'espace dramatique, Théophile supplie Notre Dame de le faire passer de l'Enfer au Ciel; sans son aide le chemin à suivre lui est inaccessible.

Il faut alors l'intervention physique de Notre Dame avant que Théophile s'aligne du côté du Ciel. Dès qu'il prend la décision de vendre son âme contre des richesses terrestres, Théophile n'a aucun contrôle sur son destin. Autrement dit, il devient passif, fait qui se reflète au niveau des trois fonctions. Les formes de versification lyriques ou bien statiques servent à caractériser cette passivité dans les rythmes sonores. Dans ses monologues en alexandrins et en douzains, Théophile exprime sa volonté—il veut échapper à l'enfer—mais c'est une volonté impuissante à agir—il ne peut pas effectuer son propre salut. Ceci fait contraste aux monologues en distiques d'octosyllabes et en tail rhyme, où Théophile est maître de son sort, habitant la terre du côté du Ciel. Le niveau de contrôle que Théophile exerce sur sa propre situation se voit reflété alors dans les formes de versification véhiculant sa pensée. Ces changements de contrôle correspondent également à des changements de position de Théophile dans l'espace dramatique. L'ensemble visuel et oral, dramatique et poétique, ajoute au message édificateur—c'est-à-dire la fonction de communication—qui donne à la pièce sa raison d'être.

Le poids de la longue tradition orale du moyen âge semble alors peser très lourd dans cette pièce, ne négligeant aucune des trois fonctions du texte théâtral. N'oublions pas cependant que Rutebeuf vivait à un moment où la littérature "acquiert plus de force, et du fait de sa puissance, plus de considération" (Faral 162). Cette force, cette puissance relevait en partie du fait que la création littéraire était en période de transition. Les conditions de la littérature moderne, c'est-à-dire la littérature écrite, ne se sont pas produites du jour au lendemain. Il fallait des siècles pendant que l'écrit augmenta en importance par rapport à l'oral, et Rutebeuf avait sa place dans cette évolution. Il s'ensuit qu'il y a des caractéristiques que l'on associe avec une littérature écrite dans une pièce qui se rattache quand même à une longue tradition orale.

La présence de métaphores récurrentes dans le *Miracle de Théophile*, métaphores qui transcendent les unités narratives dont on a parlé plus haut, semble témoigner des débuts d'une conscience littéraire moderne. Elles relient aussi les trois fonctions

du texte dramatique. Il y a trois métaphores que Rutebeuf reprend à plusieurs reprises, dont chacune est directement reliée au but moralisateur de la pièce: l'image du jeu, celle de la loyauté féodale, et celle de l'amour courtois. Mais aucune métaphore ne s'exprime dans toutes les formes de versification, la distribution des métaphores parmi les différentes formes de versification suivant une structure carrément symétrique. C'est cette structure que l'on voudrait exposer prochainement.

L'usage d'expressions empruntées au jeu, et le plus souvent au jeu d'échecs, était très répandu au moyen âge. De telles formules s'employaient d'habitude pour décrire des situations de bonne ou de mauvaise chance, comme l'attestent l'oeuvre de maints jongleurs-trouvères tels Jean Bodel d'Arras.¹² Ainsi retrouve-t-on parmi les paroles de Théophile plusieurs exemples de ce genre d'expression :

Bien m'a dit li evesque : Eschac!
Et m'a rendu maté en l'angle (6-7).

ou plus tard : "Bien me seront li dé changié" (122). Il s'adresse à son collègue disant:

Or est tornee ta rouele,
Or t'est il cheu ambes as (347-48).

et aussi à l'évêque : "Anemis... / Ot fet a m'ame geter faute" (608-09). S'adressant à Satan, Salatin, acolyte du Diable, fait allusion à la situation de Théophile d'une manière semblable:

Veus tu oir un geu novel?
Un cleric avons
De tel gaaing com nous savons (176-178).

Remarquons deux choses sur ces exemples regroupant les expressions qui comparent la situation de Théophile au jeu. Tout d'abord, elles s'expriment exclusivement en distiques d'octosyllabes et en *tail rhyme*. Deuxièmement, relevons la comparaison nette entre le pacte avec le Diable et le jeu. D'où l'idée que cette image constitue la métaphore de base de la pièce. Le grand thème du théâtre médiéval était le drame du salut, thème que Rutebeuf reprend ici: toute l'histoire tourne autour de l'homme "qui peut jouer son âme et la perdre."¹³ En faisant ce pacte avec le Diable, Théophile choisit effectivement de jouer son âme; il parie sur l'importance de son âme relative à ses richesses terrestres, et ce pari implique des pertes ainsi que des gains. On comprend

alors l'importance primordiale de l'image du jeu puisqu'elle sert à illustrer la problématique édicatrice de la pièce; elle représente la fonction de communication, message transmis par le dramaturge au public. Le fait qu'elle s'exprime en distiques d'octosyllabes et en *tail rhyme* et jamais en douzains d'Hélinand indique aussi qu'elle s'associe à l'action dynamique de la pièce plutôt qu'à son lyrisme statique. En cela, la fonction du distique et du *tail rhyme* comme véhicules de la métaphore de base correspond à leur fonction de formes narratives de base.

Ce "jeu" de Théophile s'achève dans un contexte plus large que celui habité par les êtres humains. On a vu plus haut que l'espace de la pièce englobe le l'Enfer et le Ciel, aussi bien que la Terre. En jouant son âme dans les espaces diaboliques et divins, Théophile est amené à communiquer avec les êtres qui habitent ces lieux, à savoir Satan et Notre-Dame. Pour exposer la relation entre Théophile et Satan, ou entre Théophile et Notre-Dame, Rutebeuf met à son service deux métaphores récurrentes : celle de la loyauté féodale pour Satan, celle de l'amour courtois pour la Sainte Vierge.

Le discours entre Théophile et le Diable est imprégné d'un langage puisé dans les formules de la loyauté féodale. Quand Salatin, acolyte du Diable, explique à Théophile comment faire un pacte avec le Diable, il s'exprime ainsi:

Et si devenissiez, mains jointes,
Hom a celui qui ce feroit,
Qui vostre honor vous renderoit (84-86).

Le Diable lui-même dit à Théophile: "Or joing / Tes mains, et si devien mes hon" (239-240), a quoi ce dernier répond: "Vez ci que je vous faz hommage" (242) lui donnant des "lettres pendanz" pour sceller le "couvant" (245, 250). Le repentir de Théophile est formulé en les mêmes termes:

Las, que j'ai fet hommage au deable mains jointes.
Le mauvez en a lettres de mon anel empreintes (425-26).

De même pour la charte que l'évêque lit au peuple:

Es dist qu'il feroit molt volentiers hommage /.../
Et lors me fist hommage, sirot sa seignorie
De l'anel de son doit seela ceste lettre;
De son sanc les escrist, autre enque n'i fist metre (646-653).

Les formules reliées aux liens féodaux ne s'expriment qu'en distiques d'octosyllabes et en alexandrins sentencieux, les premiers narratifs et les seconds lyriques. Le distique sert à exprimer l'action même de faire hommage au Diable; l'alexandrin exprime le repentir et la leçon morale.

La troisième métaphore récurrente, décrivant la relation entre Théophile et Notre-Dame, ne se trouve qu'en *tail rhyme* et en douzains d'Hélinand, et elle se nourrit d'un tout autre code. Il s'agit des usages du monde courtois en général, de l'amour courtois en particulier, dont les moeurs dictaient une femme idéale et pleine de vertu ainsi qu'un amour ennoblissant. Dans sa prière et ailleurs, Théophile chante la Sainte Vierge comme une femme aimée:

Sainte roïne bele
 Glorieuse pucele,
 Dame de grace plaine (432-434).

Des formules telles: "Flors d'aiglentier et lis et rose" (555) et "Virge, pucele debonere, / Dame honoree" (562-63) rappellent le lyrisme courtois de l'époque. En amant courtois, il voit sa femme aimée comme la seule qui soit capable de guérir sa "maladie":

Roïne nete et pure,
 Quar me pren en ta cure
 Et si me medecine (519-521).

Notons, dans ce contexte, que le XIIIe siècle était "le grand siècle marial" où fleurissait le culte de la Vierge, où retentissait dans les têtes de tous la prière de Saint Bernard: "O notre souveraine, notre médiatrice, notre avocate, réconciliez-nous avec votre Fils" (Dufournet, "Rutebeuf et la Vierge," 9, 19). Ce lyrisme marial partage plusieurs caractéristiques avec le lyrisme de l'amour courtois. Pourtant, l'objet de la supplication est nettement différent, car l'amant courtois s'adresse à une dame terrestre tandis que l'amant marial prie Notre-Dame d'intervenir pour lui auprès du Christ. Ainsi, la prière de Théophile reflète la prière de Saint Bernard:

Qu'au besoign vous apele
 Delivres est de paine /.../
 A ton Filz me rapele! (436-67, 443)

Perdu devant Dieu à qui il a tourné le dos, Théophile trouve dans la Vierge “plaine de franchise” sa protectrice et sa médiatrice face à la “fort justice,” et il la supplie: “Dame, ton chier Filz proie / Que soie despreez” (455, 532-33).

Sousjacent à cette discussion de la relation entre la versification et les métaphores est une tentative d'exposer la structure symétrique reliant les fonctions du texte dramatique. Ces métaphores appartiennent tout d'abord à la fonction dramatique du texte: elles font partie du texte dialogué, servant à animer les relations entre les personnages, et parfois à porter l'action principale de la pièce (Argot-Dutard 72). Le fait d'utiliser des vers différents pour les métaphores différentes témoigne d'une volonté de la part de l'auteur de différencier “poétiquement” entre les composantes majeures du fil dramatique. Les formules empruntées au jeu, illustrant la métaphore de base de la pièce, ne s'expriment qu'en distiques d'octosyllabes et en *tail rhyme*— deux formes d'usage narratif. Pour la métaphore de la loyauté féodale, Rutebeuf prend la première de ces formes narratives à laquelle il ajoute une forme de versification lyrique—l'alexandrin sentencieux. De même pour la métaphore de l'amour courtois, où il emploie une forme narrative—le *tail rhyme*—augmentée par une forme lyrique—le douzain d'Hélinand. Cette différenciation souligne le sens édificateur de la pièce: encore une convergence de fonctions! Non moins important, elle représente une marque de l'écrit, les commencements d'une littérature moderne, dans une oeuvre autrement dominée par l'oral.

Il a déjà été suggéré par certains que le *Miracle de Théophile* représente, en microcosme, la totalité de l'oeuvre de Rutebeuf (Dufournet, “Introduction” 17-19). Dans l'introduction à son édition de cette même pièce, Jean Dufournet démontre la manière dont Rutebeuf reprend tous les grands thèmes de sa poésie pour constituer la base de sa pièce. Sans exagérer l'importance d'un seul jongleur parmi des centaines, il faudrait aussi reconnaître l'importance de la création de cet auteur: elle témoigne d'une grande virtuosité stylistique, des capacités dans une grande variété de genres, d'une sensibilité des plus raffinées. Puisque les quatre formes de versification dans le *Miracle de Théophile* sont justement les formes que Rutebeuf utilise ailleurs dans ses écrits (quoique rarement toutes dans la même oeuvre), on peut voir que les usages formels appuient l'idée du *Miracle de Théophile* comme microcosme de l'oeuvre de Rutebeuf. Pièce originale mais tout de même représentative de la littérature de l'époque, le *Miracle de Théophile* se prête très bien à une analyse de l'oral et de l'écrit par rapport aux fonctions du texte dramatique.

Quant aux conclusions que l'on voudrait tirer de cette analyse, il s'agit surtout d'une série de convergences ou de fusions que l'on a essayé, petit à petit, d'exposer. Regroupées dans une seule et même pièce, se trouvent des formes de versification appartenant à une diversité de genres. Le *Miracle de Théophile* offre alors une convergence de tons, depuis des fabliaux profanes, jusqu'à la poésie lyrique d'amour courtois, et aux sermons moralisateurs. On retrouve, en deuxième lieu, une convergence synesthésique: l'ouïe et la vue s'entremêlent de façon recherchée pour que l'acoustique et le visuel s'appuient l'une et l'autre. En troisième lieu, il existe une convergence des trois fonctions, dramatique, poétique et communicative. Le choix de versification, l'emploi de l'espace, la répartition des métaphores, tout contribue au sens global de la pièce. Finalement, ce qui est d'une importance primordiale, on voit une convergence des traits écrits et oraux qui parcourent la pièce et qui en relie tous les autres aspects. En cela, le *Miracle de Théophile* démontre une des premières étapes dans la transition culturelle d'une société dominée par la voix vers une société où l'emporte le mot écrit.

University of Winnipeg and Merton College, Oxford

Appendice

I. Le Péché

Distiques d'octosyllabes à rimes plates: Théophile plein de rancoeur

1-43: Monologue, Théophile

44-100: Dialogue, Théophile et Salatin

Tail rhyme: Théophile révolté contre Dieu

101-143: Monologue, Théophile

144-203: Dialogue, Salatin et le Diable

204-229: Dialogue, Théophile et Salatin

Distiques d'octosyllabes à rimes plates: Théophile serviteur du Diable

230-287: Dialogue, Théophile et le Diable

288-295: Dialogue, l'évêque et Pinceguerre

296-319: Dialogue, Théophile et Pinceguerre

320-345: Dialogue, Théophile et l'évêque

346-365: Dialogue, Théophile et Pierre
 366-383: Dialogue, Théophile et Thomas

II. Le Repentir

Alexandrins “sentencieux”: Théophile désespéré
 384-431: Monologue, Théophile
 Douzains d’Hélinand: Théophile supplicateur
 432-539: Monologue (prière à la Vierge), Théophile

III. Le Salut

Tail rhyme: Théophile sauvé
 540-572: Dialogue, Théophile et Notre Dame
 573-585: Dialogue, Notre Dame et le Diable
 586-601: Dialogue, Notre Dame et Théophile
 602-631: Dialogue, Théophile et l’évêque

IV. L’édification du peuple

Tail rhyme: Introduction de la Charte de Théophile
 632-639: Monologue (s’adresse au peuple), L’évêque
 Alexandrins “sentencieux”: La Charte de Théophile
 640-655: Monologue (lecture au peuple), L’évêque
Tail rhyme: Allocution de Clôture
 656-663: Monologue (s’adresse au peuple), L’évêque

Notes

1 Paul Zumthor prône l’usage du terme “poétique” au lieu de “littérature” pour décrire les fruits de la création littéraire jusqu’à la Renaissance. Voir “Y a-t-il une littérature médiévale?” Voir aussi Bradbury et Huot. Bradbury expose la problématique de l’oral dans la littérature médiévale en générale quoiqu’elle se limite

dans son étude à des oeuvres anglaises. Pour une approche linguistique à cette problématique, voir Cerquiglini. Ce dernier offre une étude de l'oral relatif à la syntaxe médiévale.

2 Après le dix-neuvième siècle et les notions romantiques de la culture jongleur-
esque, les chercheurs du vingtième siècle ont quasiment mis de côté l'aspect oral de la
littérature médiévale. S'appuyant sur les sources romanes et germaniques, Paul
Zumthor expose dans une oeuvre importante la problématique de l'oral "littéraire"
au moyen âge. Voir *La lettre et la voix* et *La poésie et la voix dans la civilisation
médiévale*.

3 Selon Paul Zumthor ce serait une pratique contestable de parler de "théâtre"
comme un genre en soi. Il consacre un chapitre à exposer les qualités "théâtrales" (au
sens plus moderne) de la performance de toute oeuvre littéraire au moyen âge. Voir
"La performance," dans *La lettre et la voix*, 245-68.

4 On retrouve cette idée dans les introductions de Mazouer et de Eckehard
Simon.

5 Baumgartner 155; voir aussi Mazouer 104.

6 Mazouer consacre un paragraphe à la versification du *Miracle de Théophile* dans
Le Théâtre français du moyen âge 104. Dans *Poetic Patterns in Rutebeuf*, Nancy Free-
man Regalado nous offre une analyse de plusieurs aspects du style et de la langue de
Rutebeuf, mais on y trouve peu sur la versification.

7 Pour plus de renseignements sur le théâtre médiéval, voir Mazouer, Muir,
Simon, Sticca, Wickham.

8 Pour plus de renseignements sur cette légende, voir les introductions de
Dufournet, Frank, et Zink aux éditions du *Miracle de Théophile* de Rutebeuf; voir la
liste des Oeuvres Citées pour les renseignements bibliographiques.

9 Il existe des moments d'usage plutôt statique dans les deux formes, dont
notamment les deux monologues. Pourtant l'usage global est dynamique.

10 *La Disputaison de Charlot et du barbier* et le *Dit de l'herberie* constituent deux
exceptions marquantes.

11 Mazouer 18; Knight 155.

12 Voir surtout le *Jeu de Saint Nicholas* de Jean Bodel. Regalado, 232.

13 Ribard 99. Aussi Mazouer 17.

Oeuvres citées

Éditions

- Bodel, Jean. *Le jeu de Saint Nicolas* F.J. Warne, éd. (Oxford: Basil Blackwell, 1958).
- Dufournet, Jean, éd. *Le Miracle de Théophile* (Paris: Flammarion, 1987).
- Faral, Edmond et Bastin, Julia, eds *Oeuvres complètes de Rutebeuf* (Paris: A. & J. Picard, 1969).
- Frank, Grace, éd. *Le Miracle de Théophile* (Paris: Librairie ancienne Honoré Champion, 1949).

Études

- Argot-Dutard, Françoise. *La linguistique littéraire* (Paris: Armand Collin, 1998).
- Baumgartner, Emmanuèle. *Moyen Age* (Paris: Bordas, 1988).
- Bradbury, Nancy Mason. *Writing Aloud: Storytelling in Late Medieval England* (Urbana: University of Illinois Press, 1998).
- Clédat, Léon. *Rutebeuf* (Paris: Librairie Hachette et cie., 1891).
- Cerquiglini, Bernard. *La Parole Médiévale* (Paris Les Editions de Minuit, 1981).
- Dufournet, Jean. "Rutebeuf et la Vierge" *Bien dire et bien apprendre* 5 (1987): 7-26.
- Faral, Edmond. *Les Jongleurs en France au moyen âge* (New York: Burt Hill, 1970).
- Freeman Regalado, Nancy. *Poetic Patterns in Rutebeuf: A Study* (London: Yale UP, 1970).
- Gros, Gérard et Fragonard, Marie-Madeleine. *Les formes poétiques du moyen âge à la renaissance* (Paris: Editions Nathan, 1995).
- Huot, Sylvia. *From Song to Book: The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry* (Ithaca: Cornell UP, 1987).
- Jodogne, Omer. "Le théâtre français du moyen âge: recherches sur l'aspect dramatique des textes" *The Medieval Drama* ed. Sandro Sticca (Albany: State of New York University Press, 1969), pp. 1-22.

- Knight, Alan E. *Aspects of Genre in Late Medieval French Theatre* (Manchester: Manchester UP, 1983).
- . "France" *The Theatre of Medieval Europe: New Research in Early Drama* ed. Ekehard Simon. (Cambridge: Cambridge UP, 1991), pp. 148-63.
- Mazouer, Charles. *Le théâtre français du moyen âge* (Paris: Editions Sedes, 1998).
- Muir, Lynette R. *The Biblical Drama of Medieval Europe* (Cambridge: Cambridge UP, 1995).
- Ribard, Jacques. "Rutebeuf et Théophile: du jeu métaphorique au jeu métaphysique" *Bien dire et bien apprendre* 5 (1987): 89-100.
- Serper, Arié. *Rutebeuf: poète satirique* (Paris: Klincksieck, 1969).
- Simon, Ekehard, éd. *The Theatre of Medieval Europe: New Research in Early Drama* (Cambridge: Cambridge UP, 1991).
- Sticca, Sandro, éd. *The Medieval Drama* (Albany: State Univ. of New York Press, 1969).
- Wickham, Glynne. *The Medieval Theatre* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1974).
- Zink, Michel. *Introduction à la littérature française du Moyen Age* (Paris: Librairie Générale Française, 1993).
- Zumthor, Paul. *Essai de poétique médiévale* (Paris: du Seuil, 1972).
- . "Y a-t-il une littérature médiévale?" *Poétique* 66 (1986): 131-139.
- . *La Lettre et la voix* (Paris: du Seuil, 1987).
- . *La Poésie et la voix dans la civilisation médiévale* (Paris: Presses universitaires de France, 1984).