



Separatum from:

SPECIAL ISSUE 8

Jacqueline Cerquiglini-Toulet
Katharina Philipowski
Barbara Sasse (eds.)

Medieval Forms of First-Person Narration: A Potentially Universal Format

(Villa Vigoni Talks I)

Published March 2021.

BmE Special Issues are published online by the BIS-Verlag Publishing House of the
Carl von Ossietzky University of Oldenburg (Germany) under the Creative Commons License
[CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Senior Editors: PD Dr. Anja Becker (Munich) and Prof. Dr. Albrecht Hausmann (Oldenburg).

<http://www.erzaehlforschung.de> – Contact: herausgeber@erzaehlforschung.de
ISSN 2568-9967

Suggested Citation:

Mireille Demaules: Le songe-cadre à la première personne: un format multivalent? In: Jacqueline Cerquiglini-Toulet/Katharina Philipowski/Barbara Sasse (eds.): Medieval Forms of First-Person Narration: A Potentially Universal Format (Villa Vigoni Talks I – BmE Special Issue 8), p. 157-178 (online).

Mireille Demaules

Le songe-cadre à la première personne: un format multivalent?

Abstract. The study of the «Dit de la Panthere» by Nicole de Margival and of the «Voie d'Humilité» by Rutebeuf shows that the dream-frame is a rhetorical mould, adaptable to very different narrative contexts. After studying the difference of inspiration of the two dits, it is shown that they are linked to the «Roman de la Rose» by intertextuality reports. Formulated at the first person, they use the same rhetorical pattern, the same processes of allegorical writing and promote the author in the margins of the narrative. The dream-frame is a plastic form, whose success can be explained by its ability to cut across the literary genres, to teach covertly the most various knowledge, and to create images that reveal the visionary powers of the artist.

Au XIII^e siècle, avec le «Songe d'Enfer», composé par Raoul de Houdenc vers 1210–1215, apparaît en langue vulgaire la forme du songe-cadre, qui enchâsse à l'intérieur des bornes de l'endormissement et du réveil du narrateur, une fiction allégorique présentée comme un rêve. Écrits en langue vernaculaire, à la première personne, les récits qui adoptent le cadre du songe mettent en scène des personnifications du monde courtois ou moral, avec lesquelles dialogue le narrateur, qui prétend transcrire une expérience personnelle.

La forme du songe-cadre, et notamment ses frontières marquant l'entrée en songe et le réveil du narrateur, a été bien étudiée par Pierre-Yves Badel.¹ De même, certaines études, telle celle de Christiane Marchello-Nizia (cf. 1981; 1985) sur le songe politique, ou celle de Fabienne Pomel (cf. 2001)

sur les songes-cadres religieux, ont dégagé l'unité formelle et thématique d'œuvres que l'on classe commodément dans la littérature didactique.

À partir des acquis de ces travaux décisifs, nous voudrions montrer comment l'artifice formel du songe-cadre fournit un ensemble d'outils rhétoriques susceptibles de s'adapter à des contextes narratifs les plus divers, en examinant deux dits relevant de registres radicalement différents. L'un, courtois, le <Dit de la Panthère> de Nicole de Margival,² composé à la fin du XIII^e siècle ou au début du XIV^e siècle, relate sous une forme allégorique l'*inamoramento* du narrateur, tandis que l'autre, la <Voie d'Humilité>,³ encore intitulée la <Voie de Paradis>, poème écrit par Rutebeuf, entre 1261 et 1265, rapporte sur un mode édifiant, le pèlerinage allégorique d'un narrateur soucieux de faire son salut.

Si différents soient-ils par leur tonalité et leur visée didactique, ces deux dits utilisent un même patron et recourent à des procédés d'écriture communs, qui unifient les contenus les plus divers autour d'un <je> ambigu. Nous verrons que le songe-cadre a constitué une forme très plastique, qui autorisait toutes les transfigurations de genre et de sens.

1. Deux dits d'inspiration différente

Les deux poèmes que nous avons retenus appartiennent au genre du <dit>, qui, selon Jacqueline Cerquiglini-Toulet (cf. 1980; 1988), ne se laisse pas définir par sa matière, très diverse, mais par trois constantes formelles. Tout d'abord, le dit joue sur la discontinuité, dont l'effet esthétique peut être produit par l'insertion de pièces lyriques ou l'énumération de personifications, de lieux et de discours. Ensuite, le dit relève d'une énonciation en <je> et d'une temporalité présente, même si un récit au passé est enchâssé. Enfin, le <je> référant à un clerc-écrivain, le dit enseigne. Ces trois critères définitoires établissent de fait des coïncidences poétiques entre nos deux poèmes, si dissemblables soient-ils par leur ton et leur sujet. Unis, ils le sont également par le recours à la fiction du songe-cadre et le rapport

d'intertextualité qu'ils entretiennent au «Roman de la Rose», dans le sillage duquel ils se situent.

1.1. Le «Dit de la Panthère» de Nicole de Margival: un récit courtois

Dans le «Dit de la Panthère», qui fait 2672 vers, le narrateur amoureux s'endort et rêve qu'il est emporté par deux oiseaux dans une contrée foisonnante d'animaux divers. À l'entrée d'une vallée, il voit apparaître une merveilleuse panthère multicolore: le dieu d'Amour lui révèle qu'elle symbolise la dame et lui conseille, ainsi que Vénus, de lui déclarer son amour sous la forme d'un poème. Dans son rêve, il s'endort à nouveau, et rêve que la dame refuse le poème et l'anneau de Vénus qu'il y avait inséré. Il se réveille effrayé, et Amour ne voit d'autre solution que de l'envoyer dans la demeure de Fortune. Là, il est rejoint finalement par la belle panthère qui lui accorde sa merci. C'est alors que le guet corne l'aube, et que se réveille le poète. Il se remémore son rêve et, en l'analysant, constate qu'il est en tout point vrai, si ce n'est que la dame ne lui a pas accordé sa merci. Il décide alors d'implorer sa pitié en composant des chansons qui forment une coda lyrique.

L'inspiration courtoise du récit transperce dans l'argument narratif qui est la quête de la merci de la dame, mais aussi dans l'insertion de pièces lyriques à l'intérieur même du poème. En effet, le poème enchâsse huit citations ou pièces lyriques d'Adam de la Halle,⁴ ainsi que onze pièces de l'auteur, Nicole de Margival,⁵ en majorité des chansons à refrain (virelai, rondeaux, ballades), qui laissent place pour la dernière d'entre elles à un majestueux chant royal. La disposition de ces poésies est artistiquement concertée: à l'intérieur du rêve, sont insérées presque toutes les pièces d'Adam de la Halle, avec trois dits attribués respectivement au rêveur-narrateur, à Vénus et au dieu d'amour. Dans la coda lyrique, toutes les pièces sont de l'auteur à l'exception d'une strophe d'Adam de la Halle. Cette disposition indique bien que le lyrisme, qui part d'une parole empruntée au début, devient poésie personnelle à la fin de l'œuvre. Le narrateur accède à une identité affirmée de poète. En outre, par leur enchaînement, les pièces

de la coda lyrique dessinent la ligne narrative d'une histoire d'amour, qui va de la rencontre jusqu'à la prière à la bien-aimée, en passant par l'expression des souffrances de l'amant. Associant étroitement lyrisme et récit, l'écriture est alors marquée par l'hybridité des registres. Les personnalités qui se meuvent dans le récit sont l'incarnation des termes du vocabulaire des chansons courtoises: à côté des personnages mythologiques tels qu'Amour ou Vénus, apparaissent en adjuvants à l'amant Pitié, Espérance, Souvenir ou encore Merci, tandis que parmi les opposants, on relève Fortune ou Meseür. Traditionnel, le discours du narrateur active des *topoi* des chansons courtoises, comme la dénonciation des *losengiers*. La prégnance du lyrisme confère à ce dit une progression lente voire stagnante, l'action étant immobilisée au bénéfice de l'expression personnelle des sentiments ou du commentaire amoureux.

1.2. La «Voie d'Humilité» de Rutebeuf: un dit religieux

Loin de l'idéal courtois, le poème de Rutebeuf relate en 900 vers un songe à vocation spirituelle et religieuse. Le rêve du narrateur prend place à la mi-mars, au moment du Carême, et il relate sous forme allégorique la conversion d'un narrateur désireux de faire son salut. En rêve, il se voit transformé en pèlerin qui se met en route pour le Paradis. Il s'engage sur un chemin étroit où il voit une foule rebrousser chemin. Arrivé à une bifurcation, il se trouve devant deux chemins: à gauche s'ouvre un chemin large et aisé, mais qui mène à une impasse où les diables attendent les voyageurs. Il s'engage sur le chemin de droite qui le conduit à la Cité de Pénitence, où il est hébergé par Pitié et Charité. Pitié explique à son hôte les deux parcours possibles qui l'attendent. La description de la voie des vices lui permet d'évoquer tour à tour Orgueil, Avarice, Colère, Envie, Acédie, Gloutonnerie et Luxure, qui correspondent au septénaire des péchés capitaux, établi par Grégoire le Grand (cf. Casagrande/Vecchio 2009). Il décrit ensuite la voie des vertus, évoquant alors, selon le schéma oppositif de la psychomachie, des vertus directement opposées aux vices précédemment décrits, à savoir

Humilité, Largesse, Débonnairété, Charité, Prouesse, Abstinence et Chasteté. Pour finir, il présente la Cité de Repentance, où arrivera le pèlerin à la fin du mois de mai. Si le récit ne raconte pas à proprement parler un voyage métaphysique dans l'au-delà, car le pèlerin ne visite pas les lieux auxquels l'âme est destinée après la mort, il se présente comme un récit de conversion, qui propose un modèle spirituel, destiné à un lecteur soucieux d'œuvrer pour son salut. L'insertion du récit de songe dans un temps liturgique, qui débute au Carême (v. 73–74), évoque la grande confession de Pâques à la Cité de Repentance (v. 856–858), et mentionne pour finir la Pentecôte (v. 883), donne au parcours du pèlerin une signification pénitentielle.

Mais si l'œuvre littéraire se met au service de prescriptions religieuses et prône des pratiques dévotionnelles telle que la confession, elle trahit cependant la visée polémique, familière aux écrits de Rutebeuf. En effet, elle s'inscrit aussi dans les querelles institutionnelles de l'Église, en dénonçant les prélats opportunistes («Voie d'Humilité», v. 189–192) et les ordres mendiants (v. 167–176, v. 790–808), et en faisant au contraire l'éloge des Victorins qui ont accordé protection à Rutebeuf (v. 726–729). Le poème fourmille d'allusions à l'actualité et aux polémiques de son temps. De fait, le discours de Pitié tient à la fois du sermon du prédicateur et de la diatribe du polémiste.

1.3. Un même modèle: le «Roman de la Rose»

Si l'on faisait un schéma arborescent, il apparaîtrait qu'en dépit de leur radicale différence, les deux poèmes examinés dérivent du «Roman de la Rose», et sont unis à ce même modèle par des rapports d'intertextualité, qui vont de l'admiration à la subversion (cf. Samoyault 2013, p. 98–104). Le «Dit de la Panthère» est un récit courtois, qui apparaît comme un texte suiveur du «Roman de la Rose» de Guillaume de Lorris. La rose entourée d'orties et de chardons aigus a été remplacée par une panthère colorée, cachée dans un val rempli d'orties et de ronces qui en défendent l'approche.⁶ De manière plus ambiguë, la «Voie d'Humilité» se présente comme un poème

à la fois suiveur et en rupture par rapport au modèle. Il est suiveur en ce que l'énumération des vices et leur description est redevable de la description des vices et des maux qui ornent les murs du jardin de Dédruit, et dont l'homme doit être purifié s'il veut entrer dans le monde de l'amour. Mais il subvertit le modèle et il en détourne les signes. Ainsi la reverdie du prologue écarte le motif du rossignol attendu pour lui substituer, sur un mode humoristique, celui de la vermine qui sort de terre au mois de mars:

Mei mars tout droit, en ce termine
Que de souz terre ist la vermine
Ou ele at tout l'iver estei
Si s'esjoïst contre l'estei [...]
(«Voie d'Humilité», v. 1-4)

Juste à la mi-mars, au moment / où les bestioles sortent de terre / elles y sont restées tout l'hiver, / la venue de l'été les réjouit [...]

Transférée du «Roman de la Rose» à la «Voie d'Humilité», la personnification de Bel Accueil est utilisée dans le rôle de portier de la maison de Luxure⁷ et non plus dans celui d'intermédiaire timide de l'amant auprès de la dame. Ces pratiques intertextuelles de transformation ou d'imitation mettent bien en exergue l'existence d'un patron commun, qui permet des variations structurelles.

2. Des procédés communs, un même patron

2.1. Un cadre narratif commun

Le patron narratif commun est fourni par le songe-cadre qui apporte des invariants textuels. Les circonstances du songe sont posées à l'orée du récit de rêve, avec presque toujours, une indication de saison (le temps de la moisson pour la «Panthère», le temps des semences pour la «Voie d'Humilité») et une formule qui marque un seuil entre la réalité et l'univers subjectif du rêve, telle que «songier un songe», «estre avis que»:

En cele nuit me fu avis
Que je fui par oisiaus ravis
Et portez en une forest [...]
(«Dit de la Panthère», v. 55–57)

(Cette nuit-là j'eus l'impression / d'être ravi par des oiseaux / et transporté dans une forêt.)

En dormant .I. songe sonja;
Or oeiz ce que il sonja [...]
[...]
En sonjant, escharpe et bourdon
Prist Rutebuéz, et si s'esmuet.
(«Voie d'Humilité», v. 23–24; 26–27)

En dormant, il fit un songe: / Écoutez donc ce qu'il songea [...] En rêve il prenait écharpe et bourdon, Rutebeuf, et se mettait en route.

Traditionnellement le récit de rêve est toujours précédé d'une déclaration de la vérité du rêve, adressée au lecteur-auditeur, sous la forme d'une vérité générale dans la «Panthère»:

Seignor, j'ai oÿ des m'enfance
Que songes ont bien demoustrance,
Aucune fois, de verité.
(«Dit de la Panthère», v. 41–43)

Seigneurs, j'ai entendu dire dès mon enfance, / que les songes sont bien révélateurs, / parfois de quelque vérité.

ou de la dénégation humoristique dans la «Voie d'Humilité»:

Or oeiz ce que il sonja,
Que pas dou songe ne bourdon.
(«Voie d'Humilité», v. 24–25)

Écoutez donc ce qu'il songea, / car nous ne vous disons pas de bourdes au sujet de ce rêve.

Une fois ces préliminaires exécutés, l'entrée en rêve s'effectue par un transport de l'esprit dans un ailleurs, bien différencié du lieu de l'endormissement: la forêt enchantée où se trouve la belle panthère ou la voie qui mène

au Paradis. Enfin, la conclusion ramène le rêveur dans la réalité extra-diégétique. C'est ainsi le son du guetteur cornant l'aube qui tire de son sommeil le rêveur du «Dit de la Panthère».

A tant la guete, sans sejour,
Qui assez près ert de m'oreille,
Corne le jour, et je m'esveille.
(«Dit de la Panthère», v. 2186–2188)

Alors le guetteur, sans plus attendre, / qui était assez près de mon oreille, /
corne le jour, et je m'éveille.

Probablement inachevée, la «Voie d'Humilité» nous prive de la clôture du rêve, ce qui laisse en suspens le destin du rêveur. Les formules d'introduction et de conclusion ont la propriété d'isoler le rêve de la réalité, mais aussi de marquer le va-et-vient entre l'écriture narrative du cadre et l'écriture symbolique du songe.⁸

2.2. Le socle commun de l'écriture allégorique

L'écriture allégorique constitue également le socle commun de ces récits, quel que soit le registre adopté. L'errance du rêveur est vectorisée par une quête — quête de la panthère, ou quête du salut — organisée selon un itinéraire. Dans les songes-cadres l'allégorie est spatialisée et structurée par la mention d'éléments clés du décor tel que le chemin, le carrefour dans la «Voie d'Humilité», l'opposition binaire de la gauche ou de la droite. Figures et lieux jalonnent l'itinéraire qui se dynamise au gré des haltes et des rencontres (cf. Pomel 2001, p. 477–480, 566–567; Strubel 1989, p. 171–176). D'une certaine manière, le décor allégorique du songe-cadre ne diffère guère de celui du roman de chevalerie. Il en reprend des éléments constitutifs, tels que la forêt ou la demeure de l'hôte, le château, la maison, pour les re-sémantiser en fonction du registre du texte.

Ainsi dans le «Dit de la Panthère» le paysage du début du rêve, la forêt où surgissent la belle panthère, puis le cortège musical du dieu d'Amour, correspond à l'espace aventureux des romans chevaleresques. Mais cet

espace riche en perceptions sensorielles va peu à peu s'épurer, pour devenir plus abstrait. Dans la «Voie d'Humilité», l'espace du songe apparaît de prime abord labyrinthique avec l'impasse du mauvais chemin, mais il s'organise progressivement selon l'opposition binaire du bien et du mal, des vices et des vertus, et l'itinéraire annoncé du rêveur aboutit à la Cité de Repentance. Dans les deux poèmes, le récit de l'itinéraire est interrompu par la description et la glose herméneutique des demeures de personnifications, qui font office de haltes pour le rêveur et constituent autant de microcosmes isolés. Ce *topos* réinvestit alors la description des palais de l'Autre monde, si caractéristique du genre romanesque. Ainsi, le «Dit de la Panthère» décrit longuement l'architecture de la demeure de Fortune, qui, dressée sur un promontoire de glace, comporte deux parties, que visitera le rêveur: l'une noble et garnie de tous biens, appelée Prospérité et gardée par Eür, et l'autre où réside Meseür, ouverte à tous les vents, désertée et délabrée, dénommée Adversité («Dit de la Panthère», v. 1958–1994). Dans la «Voie d'Humilité», la description des demeures où résident chacun des vices ou des vertus transfigure sur un mode grinçant les palais merveilleux du roman chevaleresque. Construite sur le modèle d'un vaste piège, la demeure d'Avarice, par exemple, couverte d'une grande pierre d'aimant, sans doute pour attirer les métaux, possède des issues parcimonieuses, faites pour happer en douceur et enserrer tout ce qui y pénètre («Voie d'Humilité», v. 212–224).

Dans cet espace, les personnifications, comme encadrées par le décor architectural qui les emblématise, occupent des fonctions d'hospitalité ou de conseil, à la manière des ermites ou des «preudomes» dans les romans de chevalerie. *Grosso modo*, dans ce type de récit, les personnifications se répartissent en trois catégories: celle des guides, tels Amour, Vénus, ou Pitié, qui prodiguent un enseignement et des conseils, mais ne participent pas à l'action, celle des adjuvants et enfin celle des opposants, ce qui recoupe les différents actants des romans de chevalerie. Dans les deux récits, l'écriture allégorique, qui réutilise et réécrit des topiques et des schémas actanciels

du roman chevaleresque et de la lyrique courtoise en leur donnant une signification morale, est appelée par la fiction du songe. Par sa capacité à représenter une signification *in absentia*, elle en constitue le langage symbolique, qui, au-delà des différences de registre, unifie la forme mystérieuse de ces fictions oniriques.

2.3. Ambiguïté du sujet, valorisation emblématique de l'auteur

Si le cadre du rêve impose un régime spécifique de l'écriture, il instaure également par le passage de la veille au sommeil qu'il suppose, une démultiplication du «je», pronom qui sert d'indice définitoire de ce type de récit. Dans les marges du rêve, au moment où se construit le cadre, l'écriture distingue très nettement, par des décalages temporels et des pronoms personnels, l'auteur et le rêveur qui laisse bientôt place à l'intérieur du rêve au personnage rêvé. La première personne est investie tour à tour par chacune de ces instances, puis par les personnifications qui prendront la parole dans les prosopopées. Ces différents référents apparaissent clairement dans le prologue du «Dit de la Panthère»:

Seignor, j'ai oÿ des m'enfance
Que songes ont bien demoustrance,
Aucune fois, de verité.
Por ce mes mos ay recité,
Que voloir de dire un songe ai;
N'a pas gramment que le sonjay.
Une nuit, en temps de moissons,
Estoie en mon lit a Soissons,
[...]
En cele nuit me fu avis
Que je fui par oisiaus ravis
Et portez en une forest [...]
(«Dit de la Panthère», v. 41–48, 55–57)

Seigneurs, j'ai entendu dire depuis mon enfance, / que les songes sont bien révélateurs, / parfois, de quelque vérité. / J'ai rappelé cette sentence, / car je veux raconter un songe ; / je l'ai fait il y a peu. / Une nuit, au temps des

moissons, / j'étais dans mon lit à Soissons, / [...] Durant cette nuit, j'eus l'impression / d'être enlevé par des oiseaux / et transporté dans une forêt.

La mise en perspective temporelle instaure un glissement entre l'auteur qui s'adresse à son public dans le présent de l'écriture, le dormeur-rêveur qui a fait naguère l'expérience du rêve à Soissons, et le personnage rêvé qui se trouve détaché du dormeur et transporté dans la merveilleuse forêt.

Dans le prologue de la <Voie d'Humilité>, l'auteur décline son identité et se présente d'abord à la troisième personne, ce qui instaure une distance avec le narrateur appelant l'attention du public par l'usage du verbe *oïr*, et avec le rêveur, qui emploient respectivement le <nous> et le <je>:

Rutebués qui rudement huevre,
Car rudes est, se est la soume,
Fu aussi com dou premier soume.
[...]
En dormant .I. songe sonja:
Or oeiz ce que il sonja,
Que pas dou songe ne bourdon.
En sonjant, escharpe et bourdon
Prist Rutebuéz, et si s'esmuet.
Or chemine, si ne se muet.
Quant la gent de moi dessembla,
Vers paradis, se me cembra,
Atornai mon pelerinage.
(<Voie d'Humilité>, v. 18–20, 23–31)

Rutebeuf, dont l'ouvrage est rude, / car il est rude, tout est là, / était pour ainsi dire dans son premier sommeil. / [...] En dormant, il fit un songe : / écoutez donc ce qu'il songea, / car nous ne vous disons pas de bourdes au sujet de ce rêve. / En rêve il prenait écharpe et bourdon, / Rutebeuf, et se mettait en route. / Le voilà qui chemine sans bouger d'où il est. / Quand tout le monde m'eut quitté, / c'est vers le paradis, à ce qu'il me sembla, / que je dirigeai mon pèlerinage.

Dans ce prologue, entre l'emploi de la troisième personne qui réfère à l'auteur et celui de la première personne dont s'empare le narrateur / héros du rêve, prend place le <nous> inclus dans la première personne du pluriel du

verbe *bourder* (*bourdon*) — la désinence sans -s finale étant attestée ailleurs chez Rutebeuf⁹ —, verbe qui signifie «dire des plaisanteries», «dire des fariboles». Ce «nous» peut s'interpréter comme un «nous» de modestie, propre aux auteurs, et qui inclut le «vous» du lecteur. Il sert de transition entre le «il», qui désigne le narrateur extradiégétique, et le «je», utilisé par le narrateur intradiégétique. La première personne est ainsi exclusivement réservée aux profondeurs du rêve. Ces jeux des points de vue se retrouvent à l'intérieur du rêve, quand Pitié, qui est devenu un narrateur en second, rappelle pour garantie de son discours la parole première de Rutebeuf à propos de Bienveillance :

Car bien a .LX. et .X. ans,
Ce Rutebuez est voir dizans,
Qu'ele prist a Envie guerre,
Qui est or dame de la terre.
(«Voie d'Humilité», v. 659–662)

Car il y a bien soixante-dix ans, / si Rutebeuf dit le vrai, / qu'elle est en guerre
contre Envie, / maîtresse à présent du pays.

Indirectement, Rutebeuf rappelle qu'il est la source de la parole de Pitié, et que celle-ci n'est que son porte-parole. Toutefois, par le biais de la proposition hypothétique (*Ce Rutebuez est voir dizans*), la personnification s'interroge sur la fiabilité de sa source, en émettant un doute sur la sincérité ou la vérité de la parole de l'auteur, lequel, non sans ironie, place ainsi le lecteur dans une position critique.¹⁰

Si le sujet apparaît clivé, dans les deux récits, parce qu'il est la source du rêve et du texte, et qu'il s'exprime par le truchement de personnifications, la figure de l'auteur est valorisée grâce à des jeux poétiques, qui portent sur la signature emblématisée. Dans la «Voie d'Humilité», le poète signe son œuvre en faisant un calembour métaphorique sur son nom: *Rutebués qui rudement huevre / Car rudes est, se est la soume [...]* («Voie d'Humilité», v. 18–19: Rutebeuf, dont l'ouvrage est rude, / car il est rude, tout est là).

Jean Dufournet a bien glosé ce jeu onomastique du poète (cf. 1980), auquel il prête une signification péjorative et polémique, car *rude* signifie «grossier», «inculte», «lourd comme un bœuf de labour», mais aussi «dur», «bourru», «désagréable à entendre» car sa parole est polémique. Par ce nom, l'auteur se représente en animal de labour, en ouvrier des lettres qui rejette «les fioritures et les grâces du style» (Dufournet 1980, p. 173) courtois. Il est ainsi permis de considérer ce nom comme une identité humoristique, qui emblématise cette humilité qu'il prône comme ligne de conduite morale.

Dans la «Panthère», le nom de l'auteur est lui aussi valorisé, mais dans l'épilogue, par le biais d'une anagramme que le lecteur doit découvrir dans la proposition *Digne amour li cela*, qui donne Nicole de Margival. Encore une fois, à travers le jeu poétique sur le nom se dessine une sorte de devise emblématique de l'éthique de l'auteur, qui reste discret sur l'identité de la dame et sur son amour:

Qui mon seurnon savoir voudra
Et mon nom, savoir le pourra,
Mais qu'il ne gart ne ça ne la
Fors que : Digne amour li cela;
Mais que les lettres dessamble,
Et puis après les assamble.

(«Dit de la Panthère», v. 2661–2666)

Mais qui voudra savoir mon surnom / et mon nom, pourra le connaître, / à la condition qu'il ne regarde pas autre chose / que: Digne amour li cela, / et qu'il désassemble les lettres / et les réassemble ensuite.

Mots d'esprit et jeux de lettres sur le nom, qui mettent en exergue l'auteur et ses engagements moraux, mais à couvert, rejoignent le langage symbolique du rêve que le lecteur doit décrypter. Emblématiques d'une pratique d'écriture ou d'un idéal amoureux, les signatures sont à gloser et à déchiffrer. Si le «je» typique et universel du rêveur devient nettement individualisé par le nom propre, celui-ci reste cependant caché par l'énigme. Il y a donc une ambiguïté foncière entre l'universalité du pèlerin et de

l'amoureux, et l'individualité du <je> de l'auteur narrateur qui s'affirme, mais dans les marges du récit (prologue et épilogue) et de manière emblématique.

3. Les raisons d'un succès

Toutes ces contraintes rhétoriques du songe-cadre — existence de seuils, écriture allégorique, énonciation à la première personne, universalité du <je> pouvant être individualisé dans les marges ou, plus rarement, à l'intérieur de la fiction — permettent de définir le songe-cadre comme une structure modulable, que Paul Zumthor (1972, p. 82) dénomme «type» dans son <Essai de poésie médiévale> :

Un type sera ici tout élément d'écriture à la fois structuré et polyvalent, c'est-à-dire comportant des relations fonctionnelles entre ses parties, et réutilisable, indéfiniment, dans des contextes différents.

Le type du songe-cadre correspond à ce qu'il appelle une «forme de contenu, abstraite et d'un assez haut niveau de généralité» (Zumthor 1972, p. 92). D'une certaine manière, cette définition rejoint celle du format, donné ici comme objet d'étude.

3.1. Plasticité d'une forme transgénérique

En effet, les contraintes rhétoriques de l'écriture du songe à la première personne produisent une forme standard, reproductible à l'infini, et adaptable à tout registre littéraire, avec des variations qui n'altèrent en rien la définition générale de la forme. Ainsi, la dimension du texte peut connaître de grandes variations, par le jeu des amplifications, ou au contraire par le travail de condensation ou de miniaturisation. On trouve des songes-cadres qu'Armand Strubel définit comme de «grandes machines allégoriques» (2002, p. 257). Cette étiquette convient bien au <Roman de la Rose>, au <Songe du Vieil Pèlerin> de Philippe de Mézières, aux œuvres allégoriques de Christine de Pizan telles que le <Chemin de Longue étude> ou le <Livre de l'advison Cristine>, ou encore au <Pèlerinage de vie Humaine> de

Guillaume de Digulleville, qui constituent d'amples traités didactiques et moraux, pourvus d'un caractère autobiographique. Inversement, le songe-cadre peut s'adapter au format plus restreint du dit, voire au système micro-allégorique d'une ballade, comme le montrent les ballades de moralité et les ballades courtoises d'Eustache Deschamps qui adoptent la forme du songe-cadre.¹¹

On le voit, le songe-cadre s'adapte aussi bien à la prose qu'à l'écriture versifiée, et même au prosimètre comme l'atteste le « Livre du cœur d'amour épris » de René d'Anjou. Le message peut être moral, politique et religieux ou peut s'inscrire dans l'idéal courtois. Si la forme est principalement écrite en langue vulgaire, en français, en anglais, en italien, elle peut aussi jouer des effets du bilinguisme, puisque le « Pèlerinage de vie Humaine » de Guillaume de Digulleville présente des insertions en latin, et des vers macaroniques (cf. le « Livre du pèlerin de vie Humaine », v. 16142–16333). Transgénérique, cette forme est aussi translinguistique. À l'intérieur du cadre du songe, le poète retrouve donc une grande liberté pour agencer un récit à son gré, dans la langue et le registre de son choix.

3.2. Dire et enseigner [...] à couvert

L'universalité de la forme du songe-cadre tient aussi aux possibles qu'ouvre la fiction du rêve à la première personne. Commentant les songes de la « Fontaine amoureuse » de Guillaume de Machaut, Jacqueline Cerquiglini-Toulet (la « Fontaine amoureuse », p. 17) écrit :

Le songe permet, tout d'abord, de dire ce qui ne peut être dit, de révéler ce qui ne pourrait se faire jour autrement, tant sur le plan amoureux que sur le plan politique.

Dans le « Dit de la Panthère », le rêve permet à l'amoureux de dire son amour, ce qu'il ne peut faire dans la réalité, mais ce qu'il parviendra à faire au réveil, par le truchement de l'art poétique qui médiatise sa parole. Dans la « Voie d'Humilité », le poète fait une critique acerbe des frères prêcheurs, mais sous le couvert du songe et par la bouche de Pitié. Il peut alléguer qu'il n'a

été que le simple témoin de son rêve et qu'il n'en est pas responsable. Quant au lecteur, il peut récuser le contenu du rêve, prétextant qu'il ne s'agit que d'un rêve et non de la réalité. Il peut aussi ne pas vouloir chercher la vérité cachée du rêve et s'en tenir au sens littéral. La vérité est donc plus insaisissable et sa découverte dépend de la perspicacité du lecteur, de ses opinions ou de son ardeur à s'interroger. Mais quelle que soit la position de l'auteur ou du lecteur, le songe contient toujours une signification de portée générale, qui constitue une sorte de sagesse, d'édification ou d'enseignement, qui découle de l'expérience onirique du narrateur. En cela, la fiction du songe-cadre rejoint la tradition philosophique du songe, représentée par le <Somnium Scipionis> de Macrobe ou la <Consolatio Philosophiae> de Boèce. De là vient le didactisme de ces écrits. Dans le <Dit de la Panthère>, l'allégorèse de symboles courtois, tels que la belle panthère ou les pierres précieuses — une émeraude et un diamant — qui ornent l'anneau de Vénus, s'édifie sur le savoir hérité des bestiaires et des lapidaires. Selon la méthode des bestiaires qui font suivre la description des propriétés merveilleuses de l'animal d'une moralisation qui l'érige en symbole christique,¹² le dit, après avoir décrit la splendide panthère, son habitat et ses mœurs, en fournit une interprétation en clé courtoise: la panthère représente la dame aimée, les taches multicolores de son pelage symbolisent ses vertus, sa douce haleine ses paroles sages et mesurées, tandis que le dragon repoussé par son parfum figure les envieux.¹³ De même, à la description de l'émeraude et du diamant de l'anneau de Vénus et à l'énoncé de leurs propriétés naturelles, succède l'exposé des vertus de ces pierres dans le domaine amoureux. C'est l'occasion pour la déesse d'inculquer au rêveur les rudiments d'un art d'aimer.¹⁴ Quant à la <Voie d'Humilité>, écrite probablement durant la période pastorale qui va du Carême à Pâques, elle édifie le chrétien en lui enseignant la nécessité d'exercices religieux, tels que le jeûne (<Voie d'Humilité>, v. 73–74; v. 859–897), la confession et la pénitence, par lesquels il sera conduit sur la voie de son salut. L'un enseigne la conduite à adopter pour atteindre

le bonheur ici-bas, l'autre celle à suivre pour gagner la félicité dans l'au-delà.

3. 3. Le texte comme spectacle

L'enseignement contenu à l'intérieur du songe se fait par le biais des discours, notamment des prosopopées de personnifications, mais aussi par celui des images qui sont le support de la signification. Le succès du songe-cadre peut s'expliquer par le foisonnement des images qu'il propose et par le travail poétique autour de l'image qu'il impose ou permet aux poètes. En effet le rêve est producteur d'images, de sorte qu'il devient un modèle pour les formes artistiques et pour les modes de représentations les plus variées: la peinture, la sculpture et la poésie. Comme l'écrit Florence Dumora, tous ces arts «sont entrés en rapport d'analogie avec le rêve, qui se trouve en position d'échangeur entre les différents arts de l'image et de la parole» (Dumora-Mabille 2003, p. 31). De ce fait, à côté de discours didactiques et édifiants, le songe allégorique, par nature visuel, puisqu'il est la vision d'un narrateur avant d'être son récit, produit un grand nombre d'images frappantes qui servent son enseignement en se fixant dans la mémoire du lecteur. Ainsi peut-on se référer dans la «Panthère» à la description de la forêt, qui foisonne de bêtes de toutes les couleurs, et à celle de la panthère elle-même qui rassemble et reflète dans son pelage les coloris de tous les autres animaux («Dit de la Panthère», v. 55–126). Le regard du rêveur révèle et donne à voir au lecteur la présence de créatures ordinairement invisibles dans la réalité, ce qui crée l'atmosphère d'enchantement du début du rêve. Dans la «Voie d'Humilité» s'enchaînent les descriptions frappantes des vices, des vertus et de leurs demeures respectives, que Rutebeuf individualise par des détails sémiotiques: la maison d'Orgueil, située sur une hauteur qui bouche le chemin («Voie d'Humilité», v. 163–166), celle d'Humilité aux six verrières plus brillantes que cristal ou que glace, brisées, fendues et effritées par les assauts des vices («Voie d'Humilité», v. 587–596). La richesse des détails descriptifs, qui concourent à créer l'atmosphère des lieux

décrits, met en valeur les facultés de visionnaire de l'artiste, qui fonde une partie de sa technique sur l'imitation du rêve. Dans ces deux récits, l'artifice du songe stimule et libère chez le poète l'art de produire des images, et engendre chez le lecteur le plaisir de leur contemplation imaginaire.

Conclusion

Ainsi, la forme du songe-cadre produit un patron adaptable à des visées et des registres extrêmement différents, ce qui explique en grande partie son succès. Mais ce succès s'explique aussi par la capacité de l'écriture allégorique à faire fusionner des procédés et des thèmes propres au roman, au lyrisme et à la littérature religieuse. Ainsi au moment où s'essouffle la veine du roman chevaleresque et où s'estompe le rayonnement du premier lyrisme, l'écriture des songes allégoriques a constitué un terrain d'innovation poétique, qui a permis aux poètes d'allier technique traditionnelle et fantaisie visionnaire. L'unification s'est faite aussi par l'emploi de la première personne, empruntée par un narrateur qui reste abstrait. Tous ces traits formels constituent des points de convergence entre les deux textes que nous avons examinés. Si différence il y a entre les deux poèmes, elle tient au dénouement qui exprime leur spécificité. Au réveil, le rêveur de la «Panthère» n'a pas obtenu la merci de la dame, mais il a trouvé son identité de poète en découvrant la panthère, dont la bigarrure annonce la variété des insertions poétiques du poème et plus généralement celle de l'art lyrique, auquel aspire le poète.¹⁵ Le texte de Rutebeuf, quant à lui, reste inachevé: il n'y a pas de réveil pour le rêveur que le lecteur laisse en chemin vers la Cité de Repentance. Son salut reste en suspens. Le songe allégorique religieux impose au poète de saisir l'insaisissable, de donner une représentation à l'invisible, et d'envisager sa propre mort, ce qui représente sans doute un risque plus fort d'impasse de la fiction.

Notes

- 1 Badel 1980, p. 331–409, et plus particulièrement, sur les frontières du songe, p. 334–340.
- 2 Nicole de Margival, *Le <Dit de la panthère>*, édité par Bernard Ribémont, Paris 2000.
- 3 La <Voie d'Humilité>, dans Rutebeuf, *Œuvres complètes*, texte établi, traduit, annoté et présenté par Michel Zink, Paris 2005, p. 342–399.
- 4 <Dit de la Panthère>, v. 1071–1080; v. 1085–1094; v. 1099–1106; v. 1517–1527; v. 1542–1559; v. 1570–1578; v. 1589–1628; v. 2470–2477.
- 5 *Ibid.*, 1. v. 823–964: dit du rêveur; 2. v. 1151–1210: dit de Vénus; 3. v. 1743–1864: dit du dieu d'amour; 4. v. 2225–2251; 5. v. 2258–2278; 6. v. 2295–2315; 7. v. 2340–2351; 8. v. 2384–2428; 9. v. 2516–2527; 10. v. 2530–2543; 11. v. 2556–2600.
- 6 <Dit de la Panthère>, v. 709–722. Sur ce point voir Huot 1987, p. 194–201.
- 7 <Voie d'Humilité>, v. 494–498: «Ces portiers a non Bel Acuel: / Bel Acuel, qui garde la porte, / Connoit bien celui qui aporte. / A celui met les bras au col, / Car bien ceit afoleir le fol.» (Son portier s'appelle Bel-Accueil: / Bel-Accueil, qui garde la porte, / sait bien reconnaître le riche client. / À celui-là, il jette les bras autour du cou, / car il sait bien rendre fous les fous).
- 8 Sur les frontières du rêve et l'entrée dans le monde de l'allégorie, outre le <Roman de la Rose> au XIV^e siècle de Pierre-Yves Badel, précédemment cité, on lira de Strubel 1989, p. 35–43.
- 9 Voir *Œuvres complètes* de Rutebeuf, p. 149, où sont relevées les formes *oublion*, *feson*, *lison*, et la note du vers 25, de la <Voie de Paradis>, p. 342.
- 10 Voir <Voie d'Humilité>, v. 305, où Pitié expose l'interprétation de Rutebeuf d'une expression d'Ovide à propos d'Envie: «Mais Rutebuéz a ce respont».
- 11 Eustache Deschamps, *Œuvres complètes*, t. I, p. 118–119; ballade 438, <Tristesse de la séparation d'avec une dame>, t. III, p. 247–248; ballade 519, <Serment d'amour>, t. III, p. 352. Dans toutes ces occurrences, le rêve est une forme particulière de la télépathie amoureuse. Il ne fait pas l'objet d'une évocation longue et circonstanciée. Ballades politiques: ballade 327, <Guerre aux Anglais>, t. III, p. 26–28; ballade 387, <Songe de Deschamps relatif à la France>, t. III, p. 155–157; (Ce chant royal se trouve dans Eustache Deschamps, ballade 62, p. 306–309); ballade 388, <Autre songe de Deschamps sur l'inertie du Roi>, t. III, p. 157–159; ballade 1010, <Du mauvais gouvernement du royaume>, t. V, p. 271–273. Ballade de moralité: ballade 183, <Allégorie satirique des sept péchés capitaux>, t. I, p. 319–320.

- 12 Voir le «Dit de la Panthère», Introduction p. xviii–xxv. Henry Todd cite l'interprétation christique des bestiaires de Philippe de Thaon (écrit vers 1125), de Guillaume le Clerc et de Gervaise de Barberi. On se reportera également, en particulier pour l'iconographie de l'animal, à Michel Pastoureau, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris 2011 (Beaux livres), p. 8–9, et 73–77.
- 13 «Dit de la Panthère», v. 459–682. Sur la construction allégorique de la panthère dans le dit, voir Strubel 1989, p. 93–95.
- 14 «Dit de la Panthère», v. 1299–1328 (sur l'émeraude et ses vertus auxquels aspire l'amoureux); v. 1376–1396 (sur le diamant dont la dureté symbolise la constance de l'amoureux).
- 15 Nous remercions Fabienne Pomel et Marco Grimaldi pour leur interprétation de la panthère comme métaphore du texte et de l'art lyrique en général, à partir du sens symbolique de la bigarrure de son pelage. Sur la variété comme critère esthétique du lyrisme, voir Marco Grimaldi, Petrarca, il «vario stile» e l'idea di lirica, in: *Carte Romanze* 2/1 (2014), p. 151–210.

Bibliographie

Sources primaires

- Eustache Deschamps: *Œuvres complètes*, éd. Marquis de Queux de Saint-Hilaire puis Gaston Raynaud, 11 vol., Paris 1878–1903.
- Eustache Deschamps: *Anthologie*, édition, traduction et présentation par Clotilde Dauphant, Paris 2014.
- Guillaume de Deguileville: *Le Livre du pèlerin de vie humaine* (1355), texte établi, traduit et présenté par Graham Robert Edwards et Philippe Maupeu, Paris 2015.
- Guillaume de Machaut: *La Fontaine amoureuse*, texte établi, traduit et présenté par Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Paris 1993.
- Nicole de Margival: *Le Dit de la Panthère d'Amours*, poème du XIII^e siècle publié d'après les manuscrits de Paris et de Saint-Petersbourg par Henry A. Todd, Paris 1883.
- Nicole de Margival: *Le Dit de la panthère*, édité par Bernard Ribémont, Paris 2000.
- Rutebeuf: *Œuvres complètes*, publiées par Edmond Faral et Julia Bastin, 2 vol., t. I, Paris 1985.
- Rutebeuf: *La Voie d'Humilité*, in: *Œuvres complètes*, texte établi, traduit, annoté et présenté par Michel Zink, Paris 2005, p. 342–399.

Sources secondaires

- Badel, Pierre-Yves: *Le «Roman de la Rose» au XIV^e siècle, Étude de la réception de l'œuvre*, Genève 1980.
- Casagrande, Carla/Vecchio, Silvana: *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, Paris 2009.
- Cerquiglini, Jacqueline: *Le Clerc et l'écriture: le «Voir Dit» de Guillaume de Machaut et la définition du «dit»*, in: Gumbrecht, Hans Ulrich (éd.): *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, Heidelberg 1980, p. 151–168.
- Cerquiglini, Jacqueline: *Le Dit*, in: Poirion, Daniel (éd.): *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters. La littérature française aux XIV^e et XV^e siècles*, vol. VIII/1, Heidelberg, 1988, p. 86–94.
- Dufournet, Jean: *À la recherche de Rutebeuf: un sobriquet ambigu. Rutebeuf et la poésie de l'eau*, in: *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à monsieur Charles Foulon*, t. I Rennes, 1980, p. 105–114; repris in: Dufournet, Jean: *Du Roman de Renart à Rutebeuf*, préface de Roger Dragonetti, Caen 1993, p. 171–180.
- Dumora-Mabille, Florence: *Faire l'histoire du rêve*, in: Dauvois, Nathalie/Grosperin, Jean-Philippe (éd.): *Songes et songeurs (XIII^e–XVIII^e siècle)*, Saint-Nicolas (Québec) 2003, p. 15–32.
- Grimaldi, Marco: *Petrarca, il «vario stile» e l'idea di lirica*, in: *Carte Romanze 2/1* (2014), p. 151–210.
- Huot, Sylvia: *From Song to Book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca/London 1987.
- Marchello-Nizia, Christiane: *Entre l'histoire et la poétique: le «Songe politique»*, in: *Revue des Sciences humaines* 183 (1981), p. 39–53.
- Marchello-Nizia, Christiane: *La rhétorique des songes et le songe comme rhétorique dans la littérature française médiévale*, in: Gregory, Tullio (éd.): *I sogni nel Medioevo: seminario internazionale*, Roma, 2–4 ottobre 1983, Rome 1985, p. 245–259.
- Pastoureau, Michel: *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris 2011 (Beaux livres).
- Pomel, Fabienne: *Les voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Âge*, Paris 2001.
- Samoyault, Tiphaine: *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris 2013.
- Strubel, Armand: *La Rose, Renart et le Graal: La littérature allégorique en France au XIII^e siècle*, Genève [u.a.] 1989.

Demaules: Le songe-cadre à la première personne

Strubel, Armand: «Grant senefiance a»: Allégorie et littérature au Moyen Âge, Paris
2002.

Zumthor, Paul: Essai de poétique médiévale, Paris 1972.

Adresse de l'auteur:

Mireille Demaules

Université d'Artois

Textes et Cultures (EA 4028)

F-62000 Arras

E-Mail: mireille.demaules@wanadoo.fr