

Ruodlieb : les premières traces du roman courtois

Peter Dronke

Citer ce document / Cite this document :

Dronke Peter. *Ruodlieb* : les premières traces du roman courtois. In: Cahiers de civilisation médiévale, 12e année (n°48), Octobre-décembre 1969. pp. 365-382;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1969.1499>

https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1969_num_12_48_1499

Fichier pdf généré le 24/03/2019

Ruodlieb : les premières traces du roman courtois*

Avec l'intention de préciser le genre et le dessein du poème *Ruodlieb*, d'en préciser aussi le contexte littéraire et culturel, on a comblé cette œuvre de plus de théories que la Belle au bois dormant n'a reçu de cadeaux le jour de sa naissance. On a expliqué le style de l'auteur en faisant valoir sa connaissance de toute les nuances de la poésie latine, classique et médiévale (Braun), ou au contraire en prétendant qu'il ne connaissait rien de la poésie latine, à l'exception de Virgile (Brunhölzl). On a essayé de faire dériver les différents aspects de l'action du poème de contes populaires (Seiler), ou de romans grecs et byzantins (Burdach), ou de légendes hagiographiques (Gamer). On a vu dans le poème une proto-chanson de geste qu'il convient de rebâtir à partir d'un conte en prose du xv^e s. (Singer) ; un type de saga germanique, dont on doit déduire l'existence en Allemagne, vers l'an mil, des développements littéraires en Islande vers l'an 1200 (Naumann) ; un dérivé d'un plus ancien *Ruodlieblied* allemand hypothétique (Schneider) ; on a même cité une anecdote arabe comme origine d'un épisode (Löwenthal). On a considéré l'esprit du poème comme un reflet des réalités politiques, soit sous le règne d'Henri II (Giesebrecht et autres), soit sous celui d'Henri III (Hauck) ; ou comme un écho des divertissements procurés par les mimes et les saltimbanques (Winterfeld, Singer), ou encore comme un idéal puisant son inspiration dans la vie monastique de Cluny (Braun)¹.

Aucune de ces suggestions, même celles qui furent plus ou moins acceptées, ne peut être estimée tout à fait convaincante. Les savants qualifient toujours *Ruodlieb* d'énigmatique, *ein Rätsel*. N'est-ce pas en partie parce qu'ils ont toujours essayé, à force d'ingéniosité historique, de tout expliquer dans ce poème en fonction d'autre chose ? N'est-il pas tout aussi important, peut-être même plus fondamental, de découvrir ce que l'on peut expliquer en ne considérant que le poème seul, ce que l'on peut élucider tout simplement en regardant de très près et d'un œil critique l'art même de *Ruodlieb* ?

Car *Ruodlieb* est une tentative d'innovation poétique. Je suis persuadé que l'auteur avait comme but de créer un nouveau genre de poème. Même si nous pouvions connaître de façon sûre le milieu où il écrivait et pour lequel il écrivait, connaître tout ce qu'il avait lu et tout ce qu'il n'avait pas lu, même si nous pouvions retrouver toutes les histoires qu'il connaissait, nous n'aurions toujours pas expliqué la plus grande partie de son œuvre.

* Le texte de cet article, donné comme conférence à la XVI^e session d'été du C.É.S.C.M., est un chapitre, abrégé et légèrement remanié, de mon livre *Poetic Individuality in the Middle Ages* (Clarendon Press, Oxford, sous presse). Je voudrais remercier ici cordialement M. et Mme E.-R. Labande, et Mme J. Lauric, de leur assistance bienveillante pour la version française.

1. Werner BRAUN, *Studien zum 'Ruodlieb'*, 1962, p. 96-106 ; F. BRUNHÖLZL, *Zum 'Ruodlieb'*, dans « Deutsche Vierteljahrschr. f. Liter. u. Geistesgesch. », t. XXXIX, 1965, p. 506-522 ; Fr. SEILER, *Éd. Ruodlieb*, 1882, p. 45-74 ; K. BURDACH, *Vorspiel I*, 1925, p. 153-157 ; H. M. GAMER, *The 'Ruodlieb' and Tradition*, dans « Arv », t. XI, 1955, p. 65-103, surtout p. 99-100 ; S. SINGER, *Germanisch-romanisches Mittelalter*, 1935, p. 206-231 ; H. NAUMANN, *Die altnordischen Varianten des 'Ruodlieb'-Romans*, dans « Festschrift F. GENZMER, 1948, p. 307-324 ; H. SCHNEIDER, *Germanische Heldensage I*, 1928, p. 263 ; Fr. LÖWENTHAL, *Bemerkungen zum 'Ruodlieb'*, dans « Zeitschr. f. deutsch. Altertum u. d. Liter. », t. LXIV, 1927, p. 128-134 ; W. von GIESEBRECHT, *Geschichte der deutschen Kaiserzeit*, 5^e éd., 1885, t. II, p. 625 ; K. HAUCK, *Heinrich III und der 'Ruodlieb'*, dans « Paul und Brauns Beiträge », t. LXX, 1948, p. 372-419 ; P. von WINTERFELD, *Deutsche Dichter des lateinischen Mittelalters*, 2^e éd., 1917, p. 491-503.

Voilà ce qui nous frappe tout particulièrement chez les poètes qui se lancent dans des expériences. L'auteur de *Beowulf*, tout comme celui de *Ruodlieb*, a bien pu lire Virgile ; et en lisant *Beowulf*, à la différence de *Ruodlieb*, on peut acquérir une connaissance profonde des données chrétiennes et païennes, historiques et légendaires que cet auteur a possédées, ou bien qu'il a pu posséder. Mais on n'a jamais trouvé une telle façon d'utiliser ces données ailleurs, et, selon toute vraisemblance, il s'agissait là d'une conception expérimentale tout à fait particulière. Il peut sembler que nos connaissances des sources des pièces de Hrotsvitha soient complètes ; nous savons précisément où elle a écrit et à quelle époque ; et c'est elle qui nous explique pourquoi elle a écrit. Cependant, à cette époque, on n'aurait pas pu prédire le tour particulier qu'ont pris ses pièces, et même de nos jours la forme de son imagination reste inexplicable.

En Allemagne du Sud, au milieu du XI^e s., un poète latin a écrit le premier roman en vers du moyen âge. D'habitude, quand on dit « le premier » dans un contexte pareil, on est tout de suite obligé de modifier cette affirmation, si elle est relevée, en disant « le premier qui ait survécu » ou bien « le premier exemple rapporté ». Ici aussi cela pourrait être bien nécessaire². Cependant, il me paraît incontestable que dans *Ruodlieb* nous voyons un instant unique de la création poétique. Un homme pénétré de culture et de sensibilité, qui a reçu la formation latine normale, religieuse et profane, de son époque, qui connaît bien le milieu de la cour impériale allemande et (du moins par ouï-dire) quelques aspects du monde byzantin et sarrasin, se décide à présenter un miroir à ses contemporains. Il s'intéresse passionnément à chaque aspect du monde qui l'entoure. Il ne fait pas acception de personne : il s'intéresse aussi bien aux paysans qu'aux rois en tant qu'êtres humains. C'est un mélange bizarre d'idéalisme et de réalisme. De temps en temps sa vision s'éclaircit : il offre l'image d'un comportement humain parfait, et par conséquent, à ce qu'il croit, d'un bonheur humain parfait. Mais la plupart du temps il a conscience des défauts d'autrui, il n'en ignore aucun, il continue à les noter avec sympathie et humour. On peut qualifier son but fondamental (on l'a souvent qualifié ainsi) de didactique et de chrétien, mais seulement si l'on utilise ces termes dans le sens où l'on pourrait également en faire emploi pour décrire l'art d'un poète tel que Chaucer. Tout comme Chaucer, l'auteur de *Ruodlieb* visait une certaine universalité humaine. Comment y atteindre ? On peut le regarder faire ses essais : il prend intentionnellement divers sujets contemporains et il tâche de les amalgamer et de les transformer en un plus grand ensemble poétique. Un roman d'aventures picaresques, un miroir de chevalerie et de royauté, un conte servant de prétexte à des adages, un *fabliau*, auquel le poète prête une dimension aussi profonde et aussi réfléchie que celle du *Conte du marchand* de Chaucer, une histoire d'amour aussi joyeuse que celle de Benedick et de Béatrice, un *novellino* amusant fait de duperie, qui ne serait pas déplacé dans le *Decameron*, et enfin un conte de fées, de rêves, de nains et de trésor — tels étaient les éléments de son œuvre. Toutes ces choses-là se trouvaient parmi les réalités de son propre monde et il voulait les transformer et les unir dans un poème à dimensions épiques. Quel univers ? Ni celui de Troie ni celui de Thèbes, mais le monde entier grouillant d'idées qui était le sien et celui de sa propre génération. Ainsi, même s'il existait avant *Ruodlieb* d'autres romans médiévaux de grande envergure, je doute qu'il s'en soit trouvé qui ait visé à une synthèse d'aussi grande portée. Ce que nous connaissons à partir du XII^e s. n'évoque rien d'une universalité comparable. C'est tout particulièrement en ceci que je vois la qualité expérimentale de l'œuvre de ce poète, quoiqu'il en ait existé d'autres, à l'époque où il vivait.

Peut-être était-il trop ambitieux ? Autant que nous puissions en juger, l'œuvre est restée inachevée, comme les *Contes de Canterbury* de Chaucer. Dans ce qui nous en est parvenu, il est possible

2. J'écarte de la discussion en question les œuvres telles que *Waltharius*, les *Gesta Apollonii*, et le 'fragment de la Haye'. Bien que ces ouvrages puissent avoir rapport de diverses façons à l'étude de *Ruodlieb* et aussi l'éclairer, aucun ne montre l'affinité essentielle de *Ruodlieb* avec un monde postérieur, le monde de *König Rother* ou d'*Érec et Enide*, qui l'isole effectivement des essais plus anciens de romans poétiques en latin médiéval.

d'apercevoir quelques fils lâches, quelques épisodes au sujet desquels on peut penser que le poète ne savait encore où il fallait les insérer³, et quelques inconséquences⁴. Il semble avoir éprouvé une difficulté particulière à amalgamer les éléments folkloriques et proverbiaux avec le reste de sa conception ; fallait-il essayer de les rendre vraisemblables sur le plan humain, ou bien les traiter avec ironie, ou enfin diminuer leur importance par rapport à l'ensemble ? Nous le voyons hésiter entre les trois conduites. Était-il satisfait du dessein qu'il avait choisi pour aboutir au dénouement de l'intrigue ? Ou a-t-il laissé l'ouvrage inachevé finalement parce que, comme Chaucer dans le *Conte du Squire*, l'emploi tout simple de la « féerie » commençait à paraître insuffisant à un poète dont le talent pour exprimer le réalisme augmentait à chaque étape de son œuvre ?

De telles questions éveillent la curiosité, mais peut-être n'admettent-elles pas de réponse. Dans ce qui suit, je les laisserai de côté, me contentant de quelques remarques sur deux aspects de l'art de l'auteur de *Ruodlieb*, ceux où il me semble mettre le mieux en évidence ses dons d'expression personnelle et son habileté de conteur. L'une des faces de son art est la façon dont il crée un caractère au moyen du dialogue, individualisant chacun de ses personnages par le ton et la façon de parler. Une autre face est son habileté à donner au dessin de son récit une forme symbolique, c'est-à-dire à utiliser un grand nombre de détails réalistes, non pas uniquement pour le détail en soi-même, mais en vue de relever et éclairer l'action dramatique. Mainte fois, les termes du dialogue, les descriptions et les observations pénétrantes du poète évoquent plus qu'ils ne disent. Voilà ce que j'entends par leur pouvoir symbolique : nous avons là plus qu'un enregistrement fidèle, il s'agit de capacités d'évocation et d'allusion qui résonnent dans le récit et qui lui donnent une richesse sans pareille parmi les récits latins du moyen âge.

Ruodlieb, jeune chevalier, aussi noble d'âme que de corps, se décide à quitter son foyer parce que de méchants seigneurs, dans son pays d'origine, l'ont empêché à plusieurs reprises de se mettre en avant. Nous l'apercevons pour la première fois en train de quitter son village au galop, laissant derrière lui sa vieille mère et une foule de paysans en larmes :

Detersis lacrimis qui tunc, lotis faciebus,
Consolaturi dominam subeunt cito cuncti,
Que, simulando spem, premit altum corde dolorem :
Consolatur eos, male dum se cernit habere.

Ces quatre vers (que je cite à titre d'exemple et qui font partie d'une scène où il n'y a aucun détail capricieux)⁶ en disent beaucoup sur le plan de l'observation humaine, mais leur capacité imaginative

3. Par exemple, l'exploit de Ruodlieb, qui pêche avec des cachets de 'buglossa', raconté dans le II^e fragment et plus intégralement dans le X^e.

4. Par exemple, on ordonne à Ruodlieb d'ouvrir une de ses 'miches' en rentrant chez lui, et de ne pas ouvrir l'autre avant son mariage (V, 548 et ss.) ; au lieu de cela, il ouvre les deux le jour de sa rentrée (XIII, 49 et ss.), et cet épisode ne donne pas l'idée qu'il ait désobéi en agissant de la sorte.

5. I, 56-59 (58 est adapté de VIRGILE, *Aen.*, I, 209) :

Ensuite, essuyant leurs larmes, les yeux mouillés,
ils s'approchent en courant pour consoler la châtelaine ;
elle fait semblant d'avoir bon espoir, en supprimant le grand chagrin dans son cœur :
c'est elle qui les console en voyant qu'ils prennent mal la chose.

Mes citations de *Ruodlieb* sont tirées de l'édition facsimil. des mss. (München Cln 19486 et, pour les fragments XI et XIII, Sankt Florian 22), due à Gordon B. FORD JR. (Pyramid Press, Kentucky, 1965) ; j'ai consulté aussi les principaux textes imprimés, plus particulièrement ceux de Friedrich SEILER (1882) et de Edwin H. ZEYDEL (1959). Les morceaux sont numérotés de la façon généralement acceptée (proposée par Ludwig LAISTNER, dans « Anzeiger f. deutsch. Altertum », t. IX, 1883, p. 70-106). Partout j'ai écrit e pour ē ; la ponctuation est miennne. Dans les vers illisibles, quand j'ai adopté l'hypothèse de l'un des différents éditeurs du poème, je l'ai spécifiquement noté. Les traductions sont de moi.

6. Il y a un certain nombre de mises au point dans la scène (I, 17-59) : un résumé de l'action, une image statique, une scène de rappel, encore une image statique, la continuation de l'action, ensuite (48 et ss.) une 'répétition' complète de la scène à partir du début. A mon avis, c'est au moyen de la 'conjointure' de ces diverses mises en valeur que le poète rend la scène mémorable du point de vue visuel et émotif. Cependant, BRUNHÖLZL (*art. cité*, p. 516) voit la scène comme 'ein rechtes Durcheinander' : je crois qu'il ne tient aucun compte de la possibilité d'un dessein artistique dans les mises au point, et il semble ignorer que cette technique a été beaucoup discutée du point de vue littéraire dans le contexte des chansons de geste (voir récemment E. VINAVER, *From Epic to Romance*, dans « Bull. John Rylands Libr. », t. XLVI [1963-64], p. 476-503).

ne se borne pas à l'enregistrement d'un geste touchant. Celui de la mère de Ruodlieb évoque tout un idéal de *gentillesse*, un idéal où jouent la réticence, la maîtrise de soi et la délicatesse, et qui ne peut pas ne pas porter le cachet de l'aristocratie : les paysans sont expansifs dans leur chagrin et leur désir de consoler la châtelaine est spontané, mais ces vers n'évoquent pas seulement l'amitié et la sympathie qui subsistent entre eux et leur châtelaine, ils évoquent aussi la distance qui les sépare. Elle a un « grand chagrin », trop profond pour qu'elle l'exprime en public, et ils ont « pitié » d'elle — sentiment que traduit si bien l'expression familière *se habere male* : mal prendre la chose.

Le voyage de Ruodlieb le conduit au royaume du *Rex maior*, qui semble être une région entourée de Sarrasins en Italie du Sud⁷. La présentation du jeune homme à la cour est traitée avec une grande finesse dramatique. Sur son chemin il rencontre un des chasseurs du roi, qui le salue. Ruodlieb lui répond avec une dignité sérieuse (*grandiloquus, seriusus*). Ensuite, la curiosité du chasseur est éveillée, et celui-ci pose plusieurs questions personnelles à la fois — *quis et unde sit, ire velit quo* — auxquelles Ruodlieb dédaigne de répondre. Le chasseur réfléchit à la signification de ce silence. « Je crois qu'il doit être pauvre en pouvoir matériel, mais riche en prouesse. » L'allure de la pensée n'est pas précisée, nous sommes plutôt invités à suivre nous-mêmes la pensée du chasseur : un homme qui a un train de voyage si modeste et qui, cependant, n'est évidemment pas habitué ni prêt à accepter qu'on lui pose carrément des questions doit exiger de lui-même, ainsi que des autres, un haut degré de courtoisie. Ainsi le chasseur guette-t-il le moment où il jugera bon de reprendre la parole, et cette fois il commence par un préambule poli, il enveloppe ses pensées au sujet de Ruodlieb en termes hypothétiques (peut-être avez-vous quitté votre foyer à cause d'une inimitié importante ?...), en une parenthèse délicate (moi aussi, je suis étranger ici), il rassure Ruodlieb, et il est le premier à proposer des intérêts communs sur lesquels ils pourraient fonder une amitié. Ensuite, il semble changer complètement de sujet, et se met à célébrer le roi, la cour où il séjourne. Cependant, ce changement de sujet n'en est un qu'en apparence ; l'évocation de la vie à la cour du *Rex maior* : amour des bonnes choses, gaieté, générosité toujours pleine de tact, pratiquée plutôt pour faire honneur aux courtisans que pour les récompenser (*plus quam mercedis, honoris*), tout cela a deux buts inavoués : d'abord, persuader Ruodlieb qu'il trouverait là une vie agréable, et en même temps lui montrer l'estime du chasseur, qui sait bien que Ruodlieb est le genre de personne à qui

7. Le royaume de *Rex maior* est *apud Afros* (XVI, 5 ; voir aussi XIII, 42, 47). A cause de l'état d'inachèvement du texte, il n'est pas facile de mesurer l'importance attribuée par l'auteur de *Ruodlieb* à cet emplacement. Il n'est pas tout à fait exact de dire, comme l'ont dit plusieurs savants (voir E.H. ZEYDEL, *éd. cit.*, p. 151), que l'on qualifiait parfois les Sarrasins d'*Africani*. Le passage de Liutprand (*Antap.* II, 44-45) sur lequel se fonde cette assertion affirme quelque chose de très différent : à savoir, que les Sarrasins qui étaient venus en Italie du Sud (à la demande de Byzance, pour réprimer une révolte) et qui ensuite s'y étaient retranchés, venaient en effet de l'Afrique. Liutprand emploie le mot *Africani* non comme synonyme de 'Sarrasins', mais comme indication de leur pays d'origine. Puisque Ruodlieb donne l'impression d'avoir atteint le royaume *apud Afros* par un voyage entièrement sur terre, il paraît vraisemblable que le poète pensait à une principauté située en Italie du Sud laquelle était toujours entourée de Sarrasins d'Afrique. Ceci s'accorderait bien avec le passage touchant les habitants près de la frontière et celui de l'inter-mariage (II, 52 et ss.), et avec l'épisode de la partie d'échecs à la cour de *Rex minor* (pour lequel LÖWENTHAL, *art. cit.*, p. 131, a noté un analogue arabe intéressant). L'article le plus récent sur « les premiers témoignages du jeu d'échecs dans la littérature occidentale », de H. GAMER, dans « *Speculum* », t. XXIX, 1954, p. 734 et ss.), suggère « une transmission arabe du jeu par l'Italie et non par l'Espagne, ou bien pas seulement par l'Espagne » ; saint Pierre Damien, écrivant en 1061/62, censure la passion du jeu d'échecs parmi les membres du clergé italien. Le don de *Rex minor*, d'une gamme d'animaux exotiques, y compris les petits ours blancs, qui sont d'origine syrienne et non pas arctique (voir S. SINGER, *op. cit.*, p. 224), évoque aussi la prodigalité traditionnelle des chefs sarrasins. A la lecture de la description de la rencontre des deux armées (V, 29 et ss.) on pourrait comprendre que *Rex minor* est chrétien aussi, mais ce n'est pas forcé, et le passage postérieur (V, 210-14), où l'on explique à *Rex minor* à quoi servent les moines, laisserait entendre plutôt le contraire. Si cette mise au point du cadre est exacte, alors l'humanité de *Rex maior* (et implicitement du poète lui-même), l'absence totale d'intolérance chez lui pour des raisons raciales ou religieuses est tout particulièrement frappante. Peut-être dix ans avant la composition de *Ruodlieb*, le jeune héros norvégien Harald harðráði, tout comme Ruodlieb, quitta son pays à cause d'inimitiés, et pendant ses voyages il se joignit au grand général byzantin, Georges Maniakès, combattant pour lui contre les Sarrasins, à la conquête de la Sicile, en 1040 (voir E.R.A. SEWTER, *Fourteen Byzantine Rulers*, Penguin Classics, p. 385). Il est intéressant de constater qu'avant de gagner l'Italie, Harald, selon les plus anciennes sources poétiques nordiques, combattait les Sarrasins en *Serkland* (le pays des Sarrasins) — terme employé pour signaler l'importance de la région occupée par les Arabes, et qui fait allusion ici à la Lydie en toute probabilité — mais que plus tard, dans *Heimskringla*, *Serkland* est devenu *Afríká* (voir *Heimskringla*, III [dans « *Islenzk Fornrit* », t. XXVIII, 1951], p. 74 et ss. ; S. BLÖNDAL, *Væringjasaga* [1954], ch. 5, particulièrement p. 116 et ss.).

une vie si gracieuse, d'une gaieté si aristocratique, conviendrait parfaitement. En décrivant ce train de vie, le chasseur fait indirectement réparation du jugement superficiel, fondé seulement sur des apparences extérieures, que comportaient ses premières questions brutales. Ceci accompli, il se sent à même de proposer directement à Ruodlieb un pacte d'amitié, bien qu'il commence avec beaucoup d'hésitation, non sans une contrainte légèrement apprêtée : « s'il vous plaît de jurer amitié... ». La réponse et l'acceptation de Ruodlieb contiennent à leur tour un vers qui évoque plus qu'il ne dit, qui nous donne encore un aperçu de son caractère :

Namque meas causas, ut sunt, tu coniciebas.

« Quant à mes problèmes, vous les avez justement devinés. » Derrière la simplicité familière, nous apercevons la sensibilité de sa pensée : *causas* veut dire la situation où Ruodlieb se trouve — c'est-à-dire l'exil et la pauvreté — et aussi ses griefs par rapport à son propre pays. En utilisant le *ut sunt* comme entre parenthèses, Ruodlieb affirme l'authenticité de ses *causas* et démontre qu'il manque de prétention : son expression est à la fois une affirmation et un désaveu ironique (comme pour laisser entendre : je sais bien que je ne suis pas si important).

Au moment même de leur arrivée, le roi pose des questions au chasseur, mais on nous explique que c'est ici la familiarité de l'amitié qui l'y incite et non la supériorité de sa position sociale. Il est beaucoup plus circonspect à l'égard de l'étranger. Il ne questionne pas Ruodlieb, mais au moyen d'une légère simulation voulue (en demandant au chasseur : « Est-ce que vous avez trouvé un ours ou un sanglier dans la forêt aujourd'hui ? » bien qu'il fût rentré les mains vides, selon toute évidence), il fournit au chasseur l'occasion la plus favorable de présenter son nouvel ami. Alors Ruodlieb offre au roi un cadeau que le chasseur, en tant que spécialiste, affirme être « simple mais digne de considération » (*parva, nec abicienda*) : c'est son chien de chasse « qui portait autour du cou un collier d'or ». Ceci non plus n'est pas un détail ornemental sans importance, et ce n'était pas par hasard que, cent vers plus tôt, on avait qualifié ce chien de « meilleur qu'aucun autre ». Le don ressemble au donneur, il n'est pas grand, mais il est le meilleur du genre. Il peut représenter le donneur. Et le collier d'or laisse entendre que le don, tout comme le donneur, provient d'un monde plus somptueux et plus élevé, dont les signes ne se sont pas tout à fait dissipés, même en exil.

A la cour étrangère, Ruodlieb se fait remarquer en tant que chasseur, guerrier et diplomate. Son nouveau seigneur doit combattre pour protéger ses frontières contre un roi moins important (*Rex minor*). Mais nous sommes ici dans un monde plus humain que celui de la poésie héroïque ou celui de la plupart des romans chevaleresques postérieurs. Ce n'est pas que le poète se désintéresse de la violence du combat, mais il regarde, au-delà, les problèmes humains en jeu :

III, 25-26 Et bien qu'ils voient brûler leurs foyers,
Ils ne sont pas tristes, car ils jouissent toujours de leur liberté.

Il pense surtout à la question de l'honneur et du déshonneur parmi les nations (*honor* est un mot-clef qui est souvent répété à partir de III 3 jusqu'à la conclusion du traité de paix en V). On aperçoit les luttes et les morts au combat par les yeux d'un messenger comique qui est tour à tour suffisant, bête et malin, comme Dogberry de Shakespeare. Par contre, les négociations de paix sont présentées intégralement, d'abord à la cour du *Rex minor*, où l'on a envoyé Ruodlieb comme ambassadeur, ensuite dans le compte rendu de mission que Ruodlieb présente à son seigneur — deux scènes qui, par leur richesse de détails, se complètent dramatiquement sans jamais se répéter — et, enfin, dans la rencontre des deux rois.

Pour donner encore un exemple de la capacité qu'a le poète de dépeindre ses personnages au moyen de leur langage, examinons de plus près quelques aspects de la scène entre Ruodlieb et *Rex maior*.

Ruodlieb commence par louer la clémence du roi : le langage est simple, mais plein de dignité, et nullement excessif (IV, 81 et ss.). Mais bientôt il devient évident que, dans son compte rendu de ce qui s'est passé pendant sa mission, Ruodlieb idéalise le comportement du *Rex minor* et de sa cour, jusqu'à les rendre presque méconnaissables. Le poète nous invite intentionnellement à comparer les pourparlers qu'il nous a décrits avec ce compte rendu diplomatique exagéré. Comment le roi réagit-il ? Il est ravi de la substance de ce qu'il a entendu et de ce que les choses se soient passées de façon si honorable. Il sourit un peu et ne montre aucune arrogance. Il loue Dieu pour la réussite des pourparlers de paix et ne dit rien pour se vanter ni pour humilier Ruodlieb. En effet, il change de sujet, interrogeant Ruodlieb sur des arrangements plus précis qu'il autorise. Mais ensuite il ne peut s'empêcher d'examiner de près ce qui avait mené à la dernière attitude, invraisemblablement soumise, du *Rex minor* : Ruodlieb n'aurait-il pas été pour quelque chose dans son humiliation ? Tout d'un coup, il prend le ton sans cérémonie de la conversation :

IV, 184 Dum fueras at ibi, quid agendum, dic, habuisti ?

Ruodlieb répond en relatant des événements qui se sont passés à la cour ennemie et dont nous n'avons rien su jusqu'ici, événements qu'il avait évidemment cru plus prudent d'omettre dans son compte rendu officiel. Les pourparlers avaient eu lieu pendant une série de parties d'échecs. Ruodlieb a facilement pu vaincre à ce jeu les différents courtisans et le *Rex minor* en personne, mais en jouant avec lui ils n'avaient pas tellement cherché à gagner. Leur but était plutôt de mettre Ruodlieb à l'épreuve, « de connaître les coups inconnus qu'il porterait » (IV, 207), de l'amener par ruse à révéler au cours du jeu plus de détails au sujet de sa mission qu'il n'eût dû en donner, et, cette ruse n'ayant pas réussi, de tâcher de le gêner en se montrant trop généreux, jusqu'à la complaisance, en proposant des enjeux élevés à chaque partie, en refusant d'accepter de l'argent de Ruodlieb, mais en l'obligeant à accepter les gains qu'il réalisait :

IV, 220 Que deponebant mihi mox donare volebant.
 Primo respueram, vitiosum namque putabam
 Sic me ditari, vel eos per me tenuari.
 Dixi « Non suevi⁸ quicquam ludendo lucrari. »
 Dicunt « Inter nos cum sis, tu vive velut nos ;
 Quando domum venias, ibi vivere quis veluti vis. »
 Cum sat lorifregi, que porrexere recepi —
 Commoda, cum laude, mihi Fortuna tribuente !
 Rex ait : Hunc ludum tibi censeo semper amandum —
 Quo sunt sarcita tua tam bene calciamenta.
 Nunc grates habeas, causas quod agis bene nostras.

Que ce bref dialogue est révélateur ! En jouant aux échecs Ruodlieb ne s'était pas montré aussi adroit qu'il aurait fallu : il avait rebuffé la cour en faisant une observation hautaine (ce qui n'était pas correct, bien qu'ils tâchassent de le déconcerter), et maintenant il essaie de farder le fait en disant : « Quand j'eus assez protesté, j'ai accepté. » Il veut dire qu'en apparence il s'était comporté irréprochablement — *sat lorifregi* — il entend cette roserie comme une petite plaisanterie entre lui et le roi. Cependant, même en prononçant ces mots, Ruodlieb pressent que le roi, qui exige un haut niveau d'honneur et qui a des idées arrêtées sur l'acceptation des cadeaux⁹, n'y prendra pas plaisir ; le vers suivant révèle l'attitude défensive et l'incertitude de Ruodlieb : comme s'il disait : « Après

8. Ms. d'abord *Nunquam consuevi* au lieu de *Dixi non suevi*.

9. Plus tard, avant que le roi vaincu ait pu offrir ses cadeaux, *Rex maior* fait la morale à ses chevaliers en leur interdisant d'accepter quoi que ce soit, « afin qu'ils n'aient pas l'air d'avoir besoin de ses richesses » (V, 158).

tout, c'était une chance à saisir, n'est-ce pas ? Il n'est pas interdit, je pense, d'avoir de la chance ? »
Mais pour une fois *Rex maior*, d'habitude si doux, est poussé à la cruauté : sa réponse ironique :

Je suis sûr que vous aimerez toujours les parties d'échecs,
Si c'est le moyen de vous faire si bien réparer les chaussures

rappelle à Ruodlieb qu'il était arrivé à la cour presque dénué de tout ; elle l'avertit qu'il ne faut pas prendre trop de libertés. Dans le vers suivant, le roi se laisse attendrir et il rend confiance au jeune homme : « Mais maintenant il faut que je vous remercie — vous agissez très bien ».

On a récemment cité l'emploi du temps présent ici (*causas quod agis bene nostras*), au lieu du passé composé, comme un exemple du manque de connaissances en grammaire et en latin de ce poète¹⁰. Je suggérerais volontiers qu'il doit faire exprès d'employer le temps présent, que le contexte dramatique exige non seulement que le roi loue Ruodlieb de son action au passé, mais aussi qu'il le rassure à ce moment-là, ce qui lie la recommandation d'une réussite au passé avec l'encouragement chaleureux et spontané au présent.

Une grande rencontre a lieu entre les deux rois et leurs armées à l'endroit où la bataille s'était déroulée et où le traité de paix est maintenant conclu. *Rex maior* s'est décidé à exercer « la vengeance la plus digne : la clémence ». Les vaincus ont préparé des dons somptueux comme indemnité de guerre ; le poète en donne l'inventaire : cinq cents talents d'or, de l'argent, cent capes, cent cuirasses et cent heaumes, cent mulets caparaçonnés, trente ânes sauvages, trente chameaux, un couple de léopards et un de lions ; enfin, un élément qui n'entre pas seulement dans la nomenclature, mais que le poète décrit avec délices :

Il y avait aussi deux ours, des frères jumeaux,
blancs comme neige de toutes parts, sauf les jambes et les pattes, qui étaient noires.
Ils portaient une assiette comme un homme, et marchaient en se tenant droits.
Quand des mimes pincent des cordes et jouent de leurs doigts,
les ours dansent, suivant la mesure de la musique ;
parfois ils bondissent et ils sautent comme à saute-mouton,
ils s'asseyaient et se portent l'un l'autre sur le dos,
ils s'étreignent et ils luttent et ils se jettent par terre.
Quand la musique s'enfle et lorsque les gens commencent à danser,
les ours s'approchent en courant pour se joindre à ces femmes
qui chantent à voix douce, à ravir ;
ils posent leurs pattes dans les belles mains des femmes,
ils marchent bien droits, pas à pas, et murmurent doucement,
à l'étonnement de ceux qui passent près d'eux ;
et ils ne se mettent pas en colère, même si on les taquine¹¹.

10. BRUNHÖLZL, *art. cit.*, p. 513.
11. V, 84-98 :

Et pariles ursi, qui fratres sunt uterini,
Omnino nivei, gambis pedibusque nigelli,
Qui vas tollebant ut homo, bipedesque gerebant.
Mimi quando fides digitis tangunt modulantes,
Illi saltabant, neumas pedibus variabant ;
Interdum saliunt seseque superiaciebant,
Alterutrum dorso se portabant residendo,
Amplexando se luctando deiciunt se.
Cum plebs altisonam fecit girando choream,
Accurrunt et se mulieribus applicuere
Que gracili voce cecinerunt deliciose,
Inser]tisque suis harum manibus speciosis,
Erecti calcant pedetemptim, murmure trinsant,
Ut mirarentur ibi circum qui graderentur :
Non irascantur quodcunque mali paterentur.

87 Ms. *digitis*, corrigé de *manibus*. 96 *murmure trinsant* : WINTERFELD (*op. cit.*) et LANGOSCH (*Waltharius*, 'Ruodlieb', *Märchenepen*, 1956) traduisent ces mots en *brummen* ; ZEYDEL (*éd. citée*) et FORD (*The Ruodlieb*, 1965) les traduisent en *growl*. Mais le très rare

C'est un ravissant tableautin (observé ou imaginé ?), mais je crois que c'est plus encore. Pourquoi a-t-on choisi ce cadeau parmi tous ceux de la longue liste des dons qui établissent la paix¹² ? N'est-ce pas parce que, plus que tous les autres, celui-ci semble symboliser l'établissement de la paix elle-même, la paix qui rétablit l'harmonie d'une danse et rend doux ceux qui — êtres humains et bêtes aussi — sont féroces de leur nature ? Ces ours sont civilisés selon un idéal humain ; dans l'harmonie de la musique ils montrent leur accord, ils sautent de joie, ils se portent et ils s'étreignent; même leurs luttes ne sont que jeu. Quand les gens sont joyeux et gais, eux aussi peuvent se montrer courtois, aimables et doux, et ils savent même accepter gracieusement un affront. Il n'est pas sans intérêt de noter que *Rex maior* accepte les ours (aussi bien que deux petits oiseaux pour sa fille), tout en refusant les autres cadeaux somptueux.

Au retour des armées, un messenger vient rencontrer Ruodlieb : les seigneurs de son pays natal ont envoyé une lettre où ils l'invitent à revenir, car entre temps ses ennemis principaux sont morts, ou bien on les a marqués d'infamie comme des criminels. La lettre est assez aimable, bien qu'écrite sur un ton un peu solennel ; mais la mère de Ruodlieb y a ajouté un post-scriptum où le style change : le ton devient intime et révèle en quelques vers le caractère de la mère, la force de son amour pour Ruodlieb, comme la prudence et la sensibilité qui l'ont contrainte à résister au désir de garder son fils :

Mi fili care, misere matris memorare,
Quam, sicut nosti, discedens deseruisti
Inconsolatam...
Sed tamen utcumque decernebam tolerare,
Secure miseram dum posses ducere vitam...¹³

Après des cérémonies d'adieu compliquées, Ruodlieb part pour son pays, magnifiquement récompensé par le roi, qui lui a donné des coupes d'argent remplies de bijoux, sous l'apparence de miches de pain (peut-être y a-t-il ici allusion à une vieille coutume allemande qui consiste à donner à un voyageur le *Abschiedsbrot*)¹⁴.

Avant de lui donner ces coupes, *Rex maior* avait aussi fait à Ruodlieb un autre « cadeau » d'adieu, sous forme d'une série de conseils gnomiques d'une espèce assez courante dans la vieille poésie germanique : mélange bizarre ici de conseils simples et sceptiques, de traditions proverbiales païennes et chrétiennes, que le poète a peut-être envisagé comme une charpente pour contenir le reste de son récit, mais qu'il a vite trouvé inutilisable et qu'ensuite il a en grande partie ignoré.

Néanmoins, les trois premières maximes du roi sont illustrées par les épisodes suivants, qui traitent de Rufus (V, 585 - VIII). Dans le fabliau du Roux, du vieux fermier et de sa jeune femme, la

trissare, trinsare est employé ailleurs (si nous écartons les variantes *trissitare* et *trinsire* — voir FORCELLINI-DE VIT, v., et DU CANGE, v.) uniquement en rapport avec le babil des hirondelles. Le contexte du poème met en valeur la douceur de ces ours auprès des femmes, et cela écarte un bruit fort ou effrayant. Le grognement est le bruit auquel on s'attendrait chez un ours, et il aurait fait peur aux passants, mais il ne les aurait guère surpris. Il y a autre chose qui étonne les gens chez les ours : c'est qu'ils ne se fâchent pas, quel que soit le mal qu'on leur fasse (par exemple si quelqu'un, dans la foule, les avait taquinés). Cependant, les quatre traducteurs ont compris que ce vers a trait à la foule et non pas aux ours. Ce n'est pas impossible du point de vue grammatical, mais rend la syntaxe fort disgracieuse et donne un sens grotesque qui vient mal à propos : il paraît tout à fait invraisemblable que les personnes participant aux fêtes aient pu supporter que ces ours leur fassent mal, en les mutilant.

12. Un seul autre don est décrit en détail, tout de suite après les ours, et c'est un lynx, ce qui fournit au poète un prétexte à donner des indications enjouées de « bricoleur » sur la fabrication de pierres précieuses, de l'urine de cet animal. Ceci a l'air d'être simplement une digression divertissante, qu'un diseur habile aurait pu mimer à ravir.

13. V, 251-258 :

Mon cher fils, souviens-toi de ta pauvre mère,
que, comme tu le sais bien, tu as abandonnée, triste,
à ton départ...
Cependant, je m'étais décidée à le supporter — je ne sais pas par quel moyen —
le temps que ta vie néfaste soit en sûreté...

V, 251-253 presque illisibles : je suis le texte de Seiler. V. 258 Ms. *Secure miseram* corrigé de *Secure vitam*.

14. Ainsi K. HAUCK, *Rituelle Speisegemeinschaft im 10. und 11. Jahrhundert*, dans « *Studium Generale* », t. III, 1950, p. 619.

vivacité du dialogue et la qualité dramatique des éléments visuels (qu'ils aient rapport ou non à une tradition de mime) ont été généralement reconnues depuis Reich et Winterfeld¹⁵, et je ne m'attarderai pas là-dessus. Ce que l'on n'a pas fait ressortir, c'est l'unité dramatique qui se cache sous les parties comiques et sérieuses de ce fabliau ; ce n'est pas une histoire grivoise suivie d'un *exemplum* de repentir chrétien, mais une seule histoire où la tromperie sexuelle apparaît sous un jour nouveau au moment où les trois personnages — le cocu, la femme et l'amant — sont mis tout d'un coup en face de la mort, puisque le Roux donne par hasard un coup fatal au vieillard, et lui et la femme sont inculpés de meurtre. Mais il y a continuité dans les personnages mêmes : le vieillard est laid (il regarde les amants par une fente *ceu fur*, comme si c'était lui le voleur), et pitoyable aussi, surtout dans son ironie (« *Satque fatigastis hunc, nunc pausare sinatis* », VII, 129), laquelle — alors que lui-même se veut impérieux, — laisse voir toute sa faiblesse. Il est tout aussi pitoyable et faible en mourant qu'il s'était montré tel avec sa femme — « il n'a que la force de gémir à de nombreuses reprises 'je crois', » — aussi impuissant en disant son dernier *Credo* qu'il l'a été dans le mariage. Dans un discours merveilleusement dramatique prononcé devant la cour, où elle insiste sur sa culpabilité, la femme — en s'accusant elle-même et en disant son désir d'être punie, — révèle toujours le même caractère impulsif et le même manque de retenue dont elle avait témoigné dans sa sensualité (que l'on note son chuchotement aguichant : *Si decies possis, jac... vel quotiens vis*) ou bien en tourmentant son mari par son refus de faire servir le dîner¹⁶. Rufus reste aussi sceptique et faux, face à la mort, qu'il le fut en dressant son plan de séduction. Ce sera seulement dans quelques-uns des contes les plus remarquables de Chaucer, en particulier ceux du Marchand et du Vendeur d'indulgences, que le fonds commun des histoires de duperie divertissantes sera exploité à nouveau d'une façon aussi perspicace et réfléchie.

La vigueur de l'histoire de Rufus a peut-être eu tendance à éclipser la finesse du récit parallèle, l'histoire du berger, qui traite d'un jeune homme dont la femme est âgée. Ce conte commence par une phrase proverbiale, employée comme une sorte d'épigraphe (VI, 32) :

*Agna vetus cupide vas lingit, salis amore*¹⁷.

Une vieille brebis lèche avec ardeur une assiette, pour l'amour du sel.

Telle est la réponse à la question de Ruodlieb, « pourquoi une veuve riche voudrait-elle épouser un jeune homme qui n'a rien » ? Le poète parle franchement de l'appétit charnel de la femme plus âgée, sans se moquer d'elle : les paroles du berger reconnaissent simplement et franchement la sexualité, sans ricaner. Ceci se discerne plus clairement dans l'emploi complexe que fait le poète du mot *sal*, répété comme un leitmotiv durant toute l'histoire. Alors qu'elle vivait *dirissime* avec son vieux mari follement avare, la femme avait ardemment souhaité trouver un peu de sel dans sa vie : le mot évoque non seulement la stimulation physique, mais aussi l'humour, le goût, l'élégance, tout ce qui donne saveur à la vie ou la rend précieuse. Le jeune homme, que la nécessité avait contraint à venir chercher du travail à la ferme, tout déguenillé et mendiant son pain, et qui avait commencé à se faire bien voir dans la maison en servant le mari à table, pose le sel devant lui d'un air significatif, « afin qu'il assaisonne tout ce qui n'a pas assez d'assaisonnement » (VI, 52). Rien dans cette maison n'avait bon goût — la cuisine, comme le laisse entendre le berger, était telle que le chat et le chien avaient tendance à pisser sur les assiettes sales ; mais finalement, le jeune homme fait savoir, avec beaucoup de déférence, qu'il saurait mieux s'occuper du ménage : il ferait la cuisine en assaisonnant les plats, afin de leur donner un goût délicieux (VI, 70 et ss.). Le pain (par

15. WINTERFELD, *loc. cit.* ; le même livre contient les notes de H. REICH, *Der Mimus als Quelle des Rudlieb und der humoristischen Dichtung des Mittelalters*, p. 114-122.

16. VIII, 35 et ss. ; VII, 86, 123-124.

17. Illisible pour la plupart. Je suis la leçon de Langosch et Zeydel.

métonymie, la vie) de ce ménage était noir et amer (*fuscus, amarus*) ; il ferait, lui, cuire du pain d'une farine raffinée, assaisonné de grains de céleri et saupoudré de sel (VI, 83-84). Le jeune domestique essaie, par le moyen d'allusions indirectes légèrement ironiques, d'inculquer à son maître riche les éléments d'un train de vie courtois (ceci au moins en apparence — inutile de songer à lui inculquer une vertu intérieure) : « Vous ne perdrez pas grand'chose en agissant ainsi... Quand on donne à manger aux domestiques, ne vous éloignez pas, tâchez de donner une impression de bonne grâce, alors toute la maison s'empressera pour faire votre volonté. » Après la mort du vieux fermier, la veuve satisfait ses appétits d'amour physique, en même temps qu'elle exprime son sentiment maternel envers le jeune homme, atteignant avec lui cet idéal de largesse, envers les pauvres et envers les invités de marque, qui lui avait été si longtemps interdit. Cet idéal est à la fois courtois et chrétien, et le poète le présente en un passage remarquable, réaliste et symbolique en même temps : le réalisme ne contrarie pas l'expression du symbolisme, — pas plus que la beauté terrestre ne nuit à la beauté céleste — il la rend plutôt possible :

Il coupa le pain et le donna aux pauvres,
 et la viande qu'on leur apportait en six assiettes.
 Quand ils furent partis, contents et satisfaits,
 l'hôte dit [à Ruodlieb] : « Si le Christ m'envoie un invité quelconque,
 c'est Pâques pour moi et pour les miens ;
 ainsi en est-il ce soir, où vous allez nous rendre heureux.
 Je sens que la joie que vous apportez vient de Dieu. »
 Il passe à son invité l'épaule et le jarret de viande,
 et Ruodlieb la coupe en de nombreuses tranches plus petites,
 en la partageant avec cérémonie parmi les domestiques.
 Ensuite on lui apporte de la viande bouillie et rôtie en abondance,
 et, dans une coupe de noyer de la forme la plus belle,
 un excellent vin épiced, ou de l'hydromel.
 C'est une coupe où quatre fleuves sont gravés dans l'or
 avec, dans le fond, la droite divine¹⁸.

Un peu plus tôt, pour exprimer la joie qui régnait à la cour du *Rex maior*, Ruodlieb avait dit au roi : « Chez vous j'avais l'impression que c'était tous les jours Pâques » (V, 305). Maintenant nous voyons l'image de ce même idéal de joie dans le ménage plus humble de la veuve et du jeune homme : le dîner est non seulement un événement gracieusement joyeux, convenant aux maîtres comme aux serviteurs, il a aussi une qualité en quelque sorte sacramentelle (« Toutes les fois que vous avez fait ces choses à l'un de ces plus petits parmi mes frères, c'est à moi que vous les avez faites »), une qualité qui ne décourage pas la joie humaine, mais plutôt l'approfondit. Un certain nombre d'analogies avec un repas semblable se présentent à l'esprit : la réception, par Baucis et

18. VII, 1-15 :

Panes ille secat et in illos distribuebat,
 Carnes de senis discis quod et accidit illis.
 His consolatis letis ad doma reversis,
 Hospes item dixit : 'Cum Christus quem mihi mittit,
 Tunc est pascha meum mihi velque meis cel[e]bra[ndum,
 Sicut in hac nocte, dum letificabimur [a te.
 Est mihi quod venit de te deus ut mihi mittat'.
 Cui mox de scapula partem mittit, quoque s[ura],
 In plures offas quam concidendo minutas
 Pro sacramentis pueros partitur in omnes.
 Post hec sat cocti domino, sat ponitur assi,
 Potus at in patera summi tuberis nucerina
 Precipui vini piperati, sive medonis —
 In qua bis bina sunt aurea flumina sculpta,
 Dextra dei fundo patere confixa stat imo...

Philémon, des invités divins déguisés, dans Ovide¹⁹, aussi bien que quelques épisodes de la vie du Christ. Il peut être significatif du point de vue chrétien (« Les derniers seront les premiers ») que l'on donne à manger d'abord aux pauvres, ensuite aux domestiques, et enfin à l'invité aristocratique, qui aide au service des domestiques²⁰. La phrase *pro sacramentis* unit les sens païen et chrétien du terme : la distribution cérémonieuse du repas est à la fois un gage humain, solennel, et un signe de la grâce divine²¹. La coupe contient à la fois une boisson de fête pour les êtres humains, et l'image des fleuves du Paradis terrestre.

Vers la fin de son voyage de retour, Ruodlieb rencontre un de ses jeunes neveux, que rend malheureux l'amour qu'il éprouve pour une courtisane. Afin de l'en distraire un peu, Ruodlieb persuade son neveu de l'accompagner. Puis, ils s'arrêtent dans un château, à peu de distance de chez eux, et le neveu tombe amoureux de nouveau, mais cette fois il est heureux. Le langage du poète évoque ici la sensation même du coup de foudre : il nous fait voir une jeune fille dans le château, au moment où celle-ci descend l'escalier pour aller dîner, comme si nous la voyions par les yeux enchantés du jeune homme :

En marchant, elle répandait de la lumière comme la lune étincelante.
Qu'elle était gracieuse ! Personne ne saurait dire
Si elle volait ou si elle nageait, ni la façon dont elle se mouvait.
Elle ressemblait toujours à un oiseau planant en toute sa beauté²².

La peinture de la beauté féminine dans la tradition des rhétoriciens tendait aux clichés et aux locutions figées. Elle était souvent réglée d'une façon pédantesque et elle décrivait les cheveux, le front, les yeux, le nez, les lèvres et le reste selon un ordre inexorable²³. L'auteur de *Ruodlieb* connaissait de tels catalogues : plus tard, en effet, il en jouera avec brio, en les inversant, au moment où la mère de Ruodlieb aura une vision effrayante de ce qu'elle deviendra dans sa vieillesse :

Une femme, qui ressemblait à la lune dans la fleur de sa jeunesse,
Semble un vieux petit singe dans sa vieillesse :
Le front ridé, qui jadis était lisse,
Les yeux, qui ressemblaient aux yeux de colombe, sont sombres à présent...
Sa langue remue comme un œuf plein de farine,
Le menton pend tout recourbé,
Les lèvres, pleines de rire et d'attrait autrefois,
Sont béantes comme une caverne à effrayer les gens...²⁴

19. *Metam.*, VIII, 631 et ss. Bien qu'il n'existe pas d'analogies verbales, la coupe en bois dans *Ruodlieb* aurait bien pu être liée dans l'esprit du poète aux *fabricataque fago pocula* d'Ovide. De plus, un épisode dépeint par BÉDE (*Hist. Eccl.*, III, 6) nous fournit une certaine analogie : le jour de Pâques, au dîner, le roi Oswald ordonne que l'on porte le plat royal aux pauvres, à l'extérieur de sa grande salle, et qu'on le partage entre eux.

20. C'est ainsi que Parsifal distribue lui-même le repas à Pelrapeire (WOLFRAM VON EßCHENBACH, *Parzival*, 201, 8 et ss.).

21. Cette « rituelle Speisegemeinschaft », comme l'a démontré Karl HAUCK (*art. cit.*), a des racines païennes germaniques aussi bien que des racines chrétiennes.

22. X, 55-58 :

Que dum procedit, ceu lucida luna relaxit.
Quam sollers esset ! — nemo discernere posset
An volet, an naret, an se quocumque moveret :
Semper ut avis erat, vel se formjosa levabat.

En 58, je suis l'hypothèse attirante de Zeydel. Pour *avis*, voir les exemples d'allongement dans la syllabe radicale que donne SEILER (*éd. cit.*, p. 157).

23. Voir mon livre *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric* (2^e éd., 1968), t. I, p. 193 et ss. ; II, p. 450-452.

24. XV, 3 et ss. :

Femina, que lune par est in flore iuv[ente,
Par vetule simie fit post etate senecte :
Rugis sulcata frons, que fuit antea pl[ana,
Ante columbini sibi stant oculi te[nebrosi...
Et verbum profert plenum ceu pollinis o[vum ;
Utque recurvatum resupinum stat sibi m[entum,
Os et risibile, quod plures allicit in se,
Stat semper patulum, populum terrere vel [antrum...

Voilà comment l'auteur montre sa virtuosité, comment il écrit sa *Belle heaulmière*. Mais, dans le morceau précédent, en apercevant la jeune fille, le poète tente quelque chose d'encore plus remarquable : le premier « portrait animé » du moyen âge que je connaisse²⁵, un portrait symbolique, où le poète glisse sur tout ce qui est littéral et secondaire, pour évoquer l'essentiel en quelques coups de pinceau.

Les scènes qui ont lieu au château sont riches d'observations et de sensibilité. C'est un château pauvre que la jeune fille habite en compagnie de sa mère veuve : ici on n'organise ni grands banquets, ni fêtes, cependant, les réjouissances surviennent spontanément :

Entre temps le chevalier, avec son neveu,
Accompagne la dame là où jouent les ménestrels.
Quand il a entendu combien ils savaient mal jouer,
Même le meilleur parmi eux,
Il dit à la dame : « S'il y avait eu une harpe de plus ici...²⁶ »

Ruodlieb ne veut pas s'imposer, mais avec beaucoup de tact, dans une phrase incomplète, il s'interpose. L'emploi du plus-que-parfait du subjonctif (*Ibi si plus harpa fuisset*) souligne sa grande hésitation, la politesse qui le dispose peu à intervenir. Son hôtesse, en répondant, se révèle aussi : par ses paroles, elle ne peut s'empêcher de trahir le désir sexuel qu'elle éprouve toujours pour son mari mort :

« Il y a une harpe », dit-elle, « il n'en existera jamais de plus belle,
De laquelle jouait mon seigneur de son vivant.
Au son de cette harpe mon esprit languit d'amour.
Personne n'y a touché depuis la fin de sa vie,
Mais vous, si vous le désirez, vous pouvez en jouer. »

Les ménestrels de métier sont humiliés par le jeu de Ruodlieb.

Puis la jeune fille, soutenue par sa mère, demande à Ruodlieb de jouer un air de danse, afin qu'elle puisse danser avec le neveu :

Le jeune homme s'est levé, et elle vient se mettre en face de lui.
Il danse comme un faucon, elle comme une hirondelle :
En se rencontrant, vite ils se croisent.
Il semble foncer, mais elle a l'air de fendre les flots.

25. Il y a peut-être ici des échos lointains de la description de la *bellatrix* Camilla dans VIRGILE (*Aen.*, VII, 808 et ss.), bien que la transformation en un contexte nouveau soit complète.

26. XI, 25 et ss. :

Interea miles, consanguineus simul eius
Cum domina vadunt harpatores ubi ludunt.
Miles ut audivit male quam rithmum modulavit
Inter eos summus illius artis alumnus,
Ad dominam dixit 'Ibi si plus harpa fuisset —' ;
'Est' ait 'hic harpa, melior qua non erit ulla,
In qua, dum vixit, meus heros simphoniavit,
Cuius clangore mea mens languescit amore ;
Quam nemo tetigit is postquam vivere finit,
In qua, si vultis, rithmos modulare valetis.'...
.....
Surrexit iuvenis, quo contra surgit herilis.
Ille velut falcho se girat, et hec ut hirundo,
Ast ubi conveniunt, citius se preteriebant ;
Is se movisse, sed cernitur illa natasse...
Tunc signum dederant, ibi multi quod doluerunt,
Deponendo manus, finitus sit quia rithmus.
Insimul et resident et in alterutrum nimis ardent...

XI, 34 illisible pour la plupart ; je suis Seiler.

Je crois que ce sont là des images de mouvements d'une danse élégante et courtoise, et qu'il serait trop littéral d'interpréter le morceau comme la peinture d'une danse folklorique où les danseurs représentent des oiseaux²⁷. Dans le contexte, les images du faucon et de l'hirondelle sont riches d'associations symboliques : elles rendent non seulement le sens de la force de l'un, de la grâce de l'autre, mais elles préfigurent toute la cour, ou la chasse, qu'il lui fera et les nombreuses alternances de conflit incertain et d'accord momentané qu'ils traverseront avant de devenir enfin des époux heureux.

Puis, laissant tomber les mains, ils firent signe
Que la danse était terminée, ce que beaucoup regrettèrent.
Et ils s'assirent ensemble, brûlants d'amour l'un pour l'autre...

La danse avait eu lieu en plein air et une foule s'était assemblée. Subitement, le jeune couple devint tout aussi timide que le serait n'importe quel couple de nos jours qui resterait, absorbé, au milieu de la salle de bal et qui remarquerait soudain que tous les autres sont en train de les regarder au lieu de danser. Et c'est cette timidité partagée devant le monde extérieur qui contribue à les unir : maintenant ils ont envie de rester seuls, et la mère de la jeune fille, avec une douce complicité, facilite les choses, de façon qu'ils puissent se parler comme ils le désirent (XI, 61). Mais sa fille a l'esprit aussi éveillé que romanesque : avec humour, elle propose de prendre en défaut le jeune homme :

La jeune dame l'invite à jouer aux dés avec elle,
Afin que la bague du perdant soit donnée à celui qui gagnera trois fois²⁸.

Il dit son accord, mais en modifiant légèrement les règles du jeu : une victoire suffira au lieu de trois. Pourquoi parle-t-il ainsi ? Est-ce simplement par ardeur, parce qu'il sent que la perte tout comme l'acquisition d'une bague, même au jeu, approfondira leur engagement ? Ou est-ce plutôt que, comme Mirabell dans la pièce de Congreve, *The Way of the World*, lorsque Millamant a spécifié ses propres conditions de mariage, il sent qu'il se doit lui-même, en tant qu'homme, de fabriquer une règle à son tour ?

Elle est d'accord, elle joue avec lui et elle le bat ;
Il est content d'être vaincu par elle, et content de donner.
Pleine de joie du fait de sa victoire, elle
Joua encore une fois avec lui et perdit vite sa propre bague,
Elle l'arracha de son doigt et la lui lança.
Dans un creux de cet anneau une agrafe avait été fixée —
S'il ne l'avait desserrée, il n'aurait pu porter la bague à son doigt.

Ce petit geste est significatif : elle ne lui donne pas la bague, elle la jette au-dessus de la table, avec impétuosité, comme pour le taquiner. Les deux vers suivants ne constituent pas un détail inutile : sa bague ne lui va pas, cependant, s'il le désire, il lui sera possible de l'ajuster à sa mesure ; voici

27. Suggéré d'abord par WINTERFELD (*op. cit.*, p. 497-500), et de nouveau tout récemment par HAUCK (*art. cit.* [p. 372, n. 14], p. 617).
28. XI, 62-72 :

Hunc dominella rogat quo secum tessere ludat,
Annulus ut victi donetur ter superanti.
Tunc is 'Qui ludum quem ludamus modo primum
Acquirat,' dixit 'digitalis uterque suus sit.'
H[ec] ea laudavit, ludens et eum superavit,
Gratis perdente iuvene, gratis sibi dante ;
Que nimium leta se sic habuisse trop[hea]
Ludendo proprium cito perdebat digita[lem],
Quem trahit a digito, iaciebat eique rotan[do] ;
In cuius medio nodus fuerat cavus intro —
Hunc nisi laxaret, digito non inposuisset.

une parfaite anticipation symbolique de la scène du mariage qui aura lieu plus tard chez Ruodlieb. Les derniers moments, au château, se juxtaposent à merveille du point de vue dramatique. Ruodlieb demande des nouvelles de sa propre mère à la châtelaine veuve, et sa réponse révèle bien des choses : non seulement combien Ruodlieb avait ignoré l'intensité de l'affection que sa mère avait éprouvée pour lui pendant les dix ans de son exil, mais aussi la grande différence existant entre les deux veuves : l'une pour laquelle son fils est devenu tout, l'autre qui garde toujours la nostalgie de son mari, qui se situe avec sa fille, en femme jeune, contre la mère de Ruodlieb, et qui peut ainsi faire face à l'idée de perdre bientôt sa fille sans éprouver de pressentiments tragiques :

« Ah, qu'avez-vous dit ? Que vous croyiez qu'elle s'était remariée,
Alors que sans vous la vie même n'avait plus de douceur pour elle ?
En vous pleurant elle a presque perdu la vue.
Elle était la marraine de ma fille
Et depuis ce temps elle nous a considérées toutes deux comme ses filles...²⁹ »

A côté de ceci, nous voyons la joie ardente des jeunes amants :

Maintenant ils ne se cachent plus la profondeur de leur amour :
Si sa mère le leur permettait, ils feraient l'amour cette nuit ;
Et encore elle les laisserait faire, si la réputation le permettait :
On a du mal à persuader la fille qu'elle devra attendre.

Mais la fille n'ignore pas le passé de son fiancé, et elle s'est décidée à ne pas se laisser abuser une fois mariée. C'est pourquoi, pendant les noces, avec beaucoup d'esprit et de courage, elle conclut un marché en vue de réaliser l'égalité dans le mariage. Elle ne veut pas d'une moralité à double sens. Elle a deux moyens de faire ressortir son argument : d'abord, quand on lui demande si elle veut bien prendre le jeune homme, elle se moque, en grimaçant, des clichés de l'amour courtois, de l'amant assujéti à sa dame, qui ne fait que servir celle-ci et lui obéir, des clichés que de nombreux amants (même à cette époque, dans la première partie du XI^e s.) ont dû utiliser en faisant leur cour, pour les oublier, au gré de leur caprice, après le mariage :

« Comment pourrais-je refuser l'esclave que j'ai gagné au jeu,
Que j'ai vaincu en jouant aux dés, et de qui j'ai reçu tel serment
Que, perdant ou gagnant, il n'épousera personne d'autre que moi ?
Qu'il me serve avec constance — je le veux — nuit et jour :
Plus il le fera, plus je le chérirai ! »

Son fiancé commence par répondre sentencieusement, en protestant de sa fidélité, mais il n'est pas capable de terminer la phrase sans la taquiner à son tour :

« Comme la bague entoure le doigt entier, tout autour,
Ainsi je te lie d'une fidélité constante, qui durera,
Et il faut que tu tiennes cet engagement, autrement, on te coupera la tête !³⁰ »

29. XII, 7-11, 29-32 :

'Ah, quid dixisti ? quod eam nupsisse putasti —
Cui fuerat sine te non ipsum vivere dulce ?
Nam flendo visum post te iam perdidit ipsum.
Illa meam natam de fonte levaverat istam,
Et pro natabus propriis nos post habet ambas...'
Nec iam celarunt se quin ardentem amarent :
Mater si sinceret, vel in ipsa nocte coirent ;
Illa tamen sinceret, sibi si non dedecus esset —
Ut prestoletur tunc virgo vix superatur.

XII, 11 *habet* corrigé à partir d'un autre mot dont on ne peut lire que *-rat*. BRUNHÖLZL (*art. cit.*, p. 513) critique de nouveau en XII, 7, le choix du temps (*quod eam nupsisse putasti* au lieu de *putas*). Mais il me semble qu'ici le présent paraîtrait guindé, que l'effet de choc que fait la question à moitié commencée dépend de l'emploi familier de *quod* et de *putasti*.

30. XIV, 52-56, 66-68 :

Maintenant, elle est parvenue à son but : elle fonde son deuxième argument, plus sérieux, sur la réponse de son fiancé, en lui répondant à son tour « assez adroitement et justement » (*satis astute... et apte*) : c'est là un des instants, très rares dans *Ruodlieb*, où le poète fait une observation personnelle établissant indiscutablement sa propre attitude :

« Il n'est que juste de juger les deux à la même mesure.
Pourquoi faudrait-il que je sois plus fidèle à toi, dis-le moi,
Que tu ne l'es à moi ? Dis-moi, pourrais-tu le justifier
Si Adam avait eu une amie en plus d'Ève,
Bien que Dieu n'ait transformé qu'une seule côte en femme ? »
Le jeune homme dit : « Bien-aimée, c'est comme tu le dis.
Si jamais je te trompe, que je perde tout ce que je te donne,
Et tu auras le droit de me couper la tête à moi ! »
Riant doucement, elle se retourne vers lui :
« Voici donc notre contrat de mariage, sans tromperie. »
Son amant dit : « Ainsi soit-il ! » et la couvrit de baisers³¹.

Un mariage qui a pour base la franchise et la confiance mutuelles, réalisé par une fille qui ressemble plus que personne à quelques-unes des jeunes femmes de Shakespeare — à Béatrice, à Rosalinde ou à Viola, celles qui sont innocentes, animées, drôles et ardentes, — voilà qui semble aller à l'encontre de toutes nos opinions préconçues sur les héroïnes médiévales, et sur les attitudes médiévales envers le mariage. Ceci a l'accent de la vérité dramatique, et non celui des modèles littéraires. Et pour ce poète remarquable, cette jeune fille et son mariage représentent nettement un idéal : il interviendra encore une fois en personne pour dire : « Comment pourrais-je m'inquiéter de leur accord ? » Qu'est-ce qui saurait rompre un mariage d'amour où les amants ne se sont rien caché³² ?

Un détail du mariage mérite encore d'être cité : Ruodlieb donne à son neveu, en cadeau de mariage, un manteau neuf. Car, un soir, pendant leur séjour au château de la mariée où ils logeaient dans la

Post ait 'An servum nolim ludo superatum,
Tessere quem vici sub talis fenore pacti —
Seu vincat seu succumbat, soli mihi nubat ?
Sjerviat obnix, volo, quo mihi nocte dieque :
Quod quanto melius facit, est tanto mihi karus !...
'Anulus ut digitum circumcapit undique totum,
Sic tibi stringo fidem firmam vel perpetualem ;
Hanc servare mihi debes — aut decapitari !'

Comme l'a signalé Herbert MEYER (je renvoie le lecteur à sa reconstitution remarquable des aspects cérémoniaux et juridiques de ce mariage), parce que la « menace » de décapitation dans cette scène est réciproque : « gerade daraus ergibt sich, dass dieses Tötungsrecht überhaupt nichts mit der eherrlichen Stellung des Mannes zu tun haben kann » (*Die Eheschliessung im 'Ruodlieb' und das Eheschwert*, dans « Zeitschr. d. Savigny Stift. f. Rechtsgesch. », t. LII [1932] 280). Mais il vaut la peine d'ajouter que le *aut decapitari* ne peut donc être dit sur un ton sérieux : il se rapporte, d'une façon faussement grave, à une convention plus ancienne et plus barbare, tout comme un époux de nos jours dirait que sa femme l'aime, le respecte et lui obéit.

31. XIV, 69-87 :

Que satis astute iuveni respondit, et apte :
'Iudicium parile decet ut patiat uterque.
Cur servare fidem tibi debeo, dic, meliorem
Quam mihi tu debes ? Dic, si defendere possis,
Si licuisset Ade mecham superaddat ut Ève,
Unam cum costam faceret deus in mulierem ?'...
Cui dixit iuvenis : 'Fiat, dilecta, velut vis.
Umquam si faciam, tibi que dederò bona perdam,
Istius capitis abscondendique potens sis !'
Que modicum ridens, ad eum seseque revertens,
Inquit 'Ea lege modo iungamur, sine fraude.'
Huius 'Amen' dixit procus, et sibi basia fixit.

32. Voici, je crois, ce que met en valeur le vers *Qualiter inter se concordent, quid mihi cure?* (XIV, 99). Les traductions plus anciennes interprètent *quid mihi cure* comme une expression de l'indifférence du poète (qu'est-ce que cela me fait ?) au sort des amants, plutôt que l'expression de son manque d'inquiétude à leur sujet. ZEYDEL (*ibid.*, p. 152) qualifie ce vers de « blague, vraisemblablement », comme l'a dit BURDACH (*op. cit.*, p. 157) avant lui. Mais j'aurais du mal à mettre d'accord cette interprétation avec l'intervention approbatrice du poète trente vers plus tôt seulement (XIV, 69).

même chambre, il avait remarqué « le linge de corps mal lavé du jeune homme, et son manteau de fourrure de martre noirci par le temps et la sueur » (X, 129-130) : évidemment, la maîtresse chez qui il habitait ne s'était pas si bien occupée de lui à cet égard ! On dirait donc que le manteau neuf est plus qu'un cadeau de mariage : c'est un augure de *vita nuova* pour le jeune homme.

La dernière partie complète du poème nous présente un contraste à la manière de Boccace quant à l'amour et au mariage du neveu de Ruodlieb : Ruodlieb lui-même se fiance, à l'insistance de sa mère ; sa fiancée le trompe ; et il réussit à se venger d'elle. En juxtaposant les deux épisodes, le poète dégonfle astucieusement quelques-unes des maximes du *Rex maior* :

V. 484-494 Si vous voulez épouser une femme bien née
 (Afin d'engendrer des enfants que vous soignerez tendrement),
 Alors choisissez une femme qui se présente bien —
 Mais seulement si votre mère vous le conseille.
 Quand vous l'aurez trouvée, faites-lui honneur :
 Soyez bon pour elle, mais restez toujours le maître,
 De peur qu'elle n'ose se disputer avec vous.
 (Il ne peut exister de honte plus grande pour un homme
 Que de se soumettre au lieu de régner !)
 Et bien qu'elle soit d'accord avec vous en tout,
 Il ne faut jamais lui raconter tout ce que vous avez en vue...

Les fiançailles qui vont à l'encontre de presque tous les dictons de la sagesse royale se terminent dans la félicité, tandis que celles qui s'y plient finissent par faire fiasco. *Rex maior* est peut-être un roi magnifique à presque tous les égards, mais quelquefois, en ce qui concerne ses conseils pratiques, il est un peu collet monté. Les nombreux savants qui ont vu en *Rex maior* un personnage tout à fait idéalisé, la sagesse chrétienne et la vertu courtoise incarnées, devraient constater ceci : notre poète est trop bon dramaturge pour nous présenter sans discernement critique même ses plus beaux personnages. Ruodlieb non plus n'est pas censé être parfait : il est sensible et foncièrement courtois, mais une pointe de cruauté (cf. VI, 7), et aussi de vulgarité (cf. IV, 226), vient se joindre à sa finesse ; cela se révèle de nouveau dans le tour qu'il joue à sa fiancée (à qui un chrétien parfait aurait sans doute pardonné l'infidélité)³³. Il lui envoie un messenger avec une boîte cachetée qui contient — selon ce que suppose le messenger — un don de fiançailles. La jeune fille reçoit le messenger, et encore une fois le poète caractérise brillamment ses personnages au moyen du dialogue. Tout de suite, elle entre en un badinage railleur, et un peu risqué, avec le messenger ; elle lui pose des questions sur les filles de son pays natal :

« Cuius sint fame ? Formose sint, an honeste ? »
 « Quelle est leur réputation ? Sont-elles belles ou honnêtes ?³⁴ »

Il est amusé et gêné à la fois. Il détourne cette question par des protestations apparemment extravagantes, il s'exprime en balbutiant d'abord avec agitation :

Subridens ille, « Scio, quod, minime, rogitas me !
 Nil minus intromisi me, quam tale notare
 Quid facerent domine — morem talem sino scurr[e] !³⁵ »
 Il répondit avec un sourire : « Je n'en ai pas la moindre idée !
 Cela ne m'est jamais venu à l'esprit de me mêler
 De ce que pourraient faire les dames : c'est l'affaire d'un gaillard ! »

33. Voir par exemple la façon dont saint Gongolfe pardonne à sa femme son adultère dans l'ouvrage charmant de Hrotsvitha, *Gongolfus* (tout particulièrement aux vers 429-30) .

34. XVII, 4. A mon avis, il vaut mieux interpréter ce vers comme une question catégorique gouvernée par *rogitabat*.

35. Le premier vers, mot à mot « Je ne sais pas du tout ce que vous me demandez ». BRUNHÖLZL (*art. cit.*, p. 514) n'envisage pas la possibilité d'un but dramatique dans l'ordre des mots : « wer einfache Gedanken wie « Ich weiss nicht, wonach du mich fragst » mit « scio quod minime rogitas me » (XVII, 5) auszudrücken sucht, nur um dem Versmass genüge zu tun, dem fehlt offensichtlich das Empfinden dafür, was die Sprache noch verträgt. » (C'est moi qui souligne.)

Quelle est la raison de ces désaveux ? Ici encore je crois qu'il faut voir un dessein poétique : trois fois pendant cette scène le messager est qualifié de *contribulis* (XVII, 43, 60, 79) de Ruodlieb, terme qui n'est employé ailleurs dans le poème qu'en parlant de son neveu. Ce messager, avec qui Ruodlieb semblera plus tard être très lié, n'est-ce pas le neveu lui-même, et ses affirmations ne sont-elles pas nanties d'un piquant tout particulier si nous nous rappelons la date toute récente de sa respectabilité ?

Il demande à la jeune femme un petit mot pour son fiancé. La réponse de celle-ci est célèbre : c'est la première salutation amoureuse qui contienne quelques mots d'allemand :

Elle dit : « Maintenant, envoyez-lui de ma part, avec un cœur fidèle,
 autant d'amour qu'il y a de feuilles en ce moment,
 autant de paroles affectueuses que les oiseaux ont de joies,
 autant d'honneur qu'il existe d'herbes et de fleurs.³⁶ »

Les hyperboles de l'affection — « autant de baisers que les sables de la Lybie » — et les *adynata* (*impossibilia*) de la constance — « la mer fera plutôt pousser des feuilles et les algues pousseront sur la cime des montagnes » — sont des formules poétiques très anciennes et très répandues³⁷. C'est en tant que *Liebesgruss* (salut d'amour) rempli de telles formules que ces vers sont imprimés dans de nombreux recueils de poésie allemande. Mais, dans son contexte, cette salutation n'a-t-elle pas une fonction plutôt dramatique que poétique ? Cette dame est infidèle, ses protestations sonnent faux. N'est-ce pas un coup de théâtre superbe que chaque image par laquelle elle jure son amour et son honneur se trouve être une image de l'inconstance aussi bien qu'une image de la joie ? « Autant d'amour qu'il y a de feuilles en ce moment »..., mais que reste-t-il d'amour quand les feuilles et les oiseaux, l'herbe et les fleurs, ont disparu en hiver ? Je ne veux pas dire que la dame elle-même pense à cela, mais, simplement, dans ses protestations mêmes de constance, elle ne peut s'empêcher de choisir précisément ces images qui révèlent son tempérament inconstant. Ainsi en est-il chez Shakespeare : là où Troilus évoque des images de la vérité — « fidèle comme l'acier, fidèle comme les plantes à la lune, comme le soleil au jour... », — Cressida, au moment même de jurer fidélité, ne peut rien se rappeler, sinon des images de mensonge : « fausse comme l'air, comme l'onde, comme le vent, comme le sable... »³⁸.

La dame déchire le cachet, jette un coup d'œil dans la boîte et trouve, au lieu d'un cadeau de fiançailles, une paire de jarretières à elle, qu'elle a perdues pendant un de ses rendez-vous avec le clerc qui était son amant. Elle rappelle le messager et change de salutation : « S'il était le dernier homme sur terre et qu'il me donnât le monde entier en dot, je ne l'épouserais pas ! »

Ces illustrations et ces analyses de quelques aspects de l'art de l'auteur de *Ruodlieb*, bien qu'elles ne prétendent point exprimer tout le sens de la richesse de l'œuvre, pourraient au moins permettre d'arriver à une ou deux conclusions plus générales. Elles nous aident à voir un peu la gamme étonnante dont use le langage de ce poète. A partir du latin qui était la *lingua franca* parlée par une coterie raffinée, — par les avocats et les médecins, les diplomates et les fonctionnaires, les savants et les chapelains qui faisaient partie de la cour impériale, et par la haute noblesse, dans la mesure

36. XVII, 11-14 :

Dixit 'Dic illi nunc de me, corde fidei,
 Tantundem liebes veniat quantum modo ioub[es],
 Et volucrum wunna quot sint, tot dic sibi m[inna],
 Graminis et florum quantum sit, dic et honor[um].'

37. CATULLE, VII ; OVIDE, *Metam.*, XIV, 37 ff. Voir H. WALTHER, 'Quot-Tot' : *Mittelalterliche Liebesgrüsse und Verwandtes*, dans « Zeitschr. f. deutsch. altertum », t. LXV, 1928, p. 257-288 ; F.R. SCHRÖDER, 'Adynata', dans « Festschrift F. GENZMER », p. 108 et ss. ; E. DUTOIT, *Le thème de l'adynaton dans la poésie antique*, Paris, 1936.

38. SHAKESPEARE, *Troilus and Cressida*, Acte III, scène 2.

où celle-ci participait à l'enseignement latin des clercs, — ce poète a créé une langue poétique d'une force maniable et vivante. Adapter une langue parlée qui n'est évidemment pas classique, et qui est presque dépourvue d'échos antiques, exigea une originalité technique aussi étonnante, à sa façon, que la vision personnelle de la comédie humaine réalisée par ce poète. Il n'est pas légitime de dire, rares étant ses emprunts à la poésie latine, que ce poète n'en avait pas beaucoup lu ; au contraire, si nous considérons son *Mors... cur mihi sera venis ?* (XV, 58-59) comme une citation tirée tout droit de Properce (II, 13, 50) — il est invraisemblable que ce soit une simple coïncidence, — il a dû être exceptionnellement érudit³⁹. La suggestion de Brunhölzl selon laquelle ce poète aurait voulu imiter le style classique, mais n'en aurait pas été capable⁴⁰, ne trouve aucun appui dans le texte. Parler comme Brunhölzl de la « unlateinische Ausdrucksweise »⁴¹ de ce poète, c'est proposer arbitrairement une norme régulière du latin comme si cela était valable pour n'importe quelle époque et quel que soit le but de l'artiste. Qualifier le latin de *Ruodlieb* de « so wenig lebendig »⁴², c'est ne pas voir la vivacité particulière de l'auteur et son style. Brunhölzl termine ainsi ses observations sur les « faiblesses » (il faut comprendre « aspects contraires à la tradition classique ») du langage et de la technique de ce poète :

Les faiblesses sont si fréquentes qu'elles contribuent à décider du caractère de l'œuvre ; elles ont rapport à des aspects si fondamentaux de l'art littéraire que l'on est obligé de se demander dans quelle mesure cette œuvre existe en dehors des tentatives que fait l'auteur pour la créer. Le génie seul ne saurait y parvenir ; la richesse des images et des idées vigoureusement observées et vécues ne saurait, sans la discipline et la retenue imposées par la forme, aboutir à une œuvre d'art⁴³.

Mais la forme, en ce qu'elle a de meilleur, est quelque chose d'intrinsèque qui est contrôlé et dirigé par la conception que le poète se fait de ses propres intentions, ce n'est pas un ensemble de règles extrinsèques. Si, des morceaux dont j'ai traité ici, j'ai en quelque mesure déduit justement les buts artistiques du poète, il sera évident que son emploi du langage a bien réalisé ces buts : dans la mesure où nous pouvons encore aujourd'hui apercevoir ces buts dans toute leur finesse et dans toute leur originalité, il est incontestable que la force d'expression du poète ne l'a pas trahi.

Si l'on admet la façon créatrice dont l'auteur de *Ruodlieb* aborde le sujet de son histoire, et sa capacité extraordinaire de s'exprimer, est-ce que cela ne doit pas modifier d'une certaine façon l'étude historique et philologique du poème ? Devrons-nous toujours nous étonner si nous ne trouvons aucune source, aucun analogue historique ni littéraire, qui semble rendre compte de tel ou tel aspect de *Ruodlieb*, ou même qui s'y rapporte intégralement ? N'est-il pas ingénu de s'attendre à ce qu'un artiste d'une telle tournure d'esprit ait eu des modèles thématiques ou stylistiques comme en ont eus, avec évidence, par exemple, l'auteur de *Waltharius* ou celui de *Ecbasis captivi* ? Il me semble que *Ruodlieb* fait preuve d'un emploi si riche et si fin de tant de détails perceptifs, détails insolites, que le poète n'aurait pu l'apprendre d'aucune des œuvres qui ont été jusqu'ici proposées comme sources possibles. Si l'on cherchait un modèle d'art narratif de cette qualité particulière, on penserait à l'*Odyssée* — rien de moins — et c'est là, bien entendu, une hypothèse insoutenable !

39. De la poésie de Properce il ne survit qu'un ms. d'environ 1200, et deux d'environ 1300. Il n'y a pas d'autres échos de Properce que je connaisse dans la poésie médiévale, sauf dans *Iam dulcis amica venito* (voir *op. cit.* p. 375, n. 23, 1 271), dans la *Confessio* de l'Archi-poète (str. 16), et dans le *Troilus* d'Albert de Stade (voir H. KREFELD et H. WATENPHUL, *Die Gedichte des Archipoeta*, 1958, p. 145).

40. *Art. cité*, p. 512 : 'der Autor des Ruodlieb hat von lateinischer Dichtung über Vergil hinaus nicht viel und dies Wenige nicht gut genug gekannt, um bei Bedarf ein formales Muster gegenwärtig zu haben' (c'est moi qui souligne).

41. *Art. cité*, p. 513.

42. *Ibid.*

43. *Art. cité*, p. 521.