

Année académique 2023-2024

MASTER DE SPÉCIALISATION EN ÉTUDES DE GENRE

Portal

Lou-Anne

**« Se c'estoit un homme qui peüst aler ainsi comme li hommes vont et
tempre et tart » : étude de la masculinité du narrateur dans *Le Livre du Voir*
*Dit de Guillaume de Machaut***

Promotrice : Tania Van Hemelryck, Université catholique de Louvain

Nous déclarons qu'il s'agit d'un travail original et personnel et que toutes les sources référencées ont été indiquées dans leur totalité, et ce quelle que soit leur provenance. Nous sommes consciente que le fait de ne pas citer une source, de ne pas la citer clairement et complètement constitue un plagiat, et que le plagiat est considéré comme une faute grave au sein de l'Université. Nous avons notamment pris connaissance des risques de sanctions administratives et disciplinaires encourues en cas de plagiat comme prévues dans le *Règlement des études et des examens de l'Université catholique de Louvain* au Chapitre 4, Section 7, article 107 à 114.

Au vu de ce qui précède, nous déclarons sur l'honneur ne pas avoir commis de plagiat ou toute autre forme de fraude.

Portal Lou-Anne

2 août 2024

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Portal Lou-Anne', written over a horizontal line.

Remerciements

Ce mémoire marque l'étape finale d'un master de spécialisation d'un an, mais aussi et surtout d'un parcours universitaire de sept ans. Aussi, en cette période charnière où nous nous apprêtons à quitter les bancs de l'université pour aller dans le monde du travail, il nous a semblé la moindre des choses de mettre à profit cette section pour remercier toutes celles et ceux qui nous ont accompagnée et soutenue tout au long du chemin.

D'abord, nous voudrions remercier nos parents, Gwladys et Jean-François, ainsi que Rita et Roxana, nos grands-mères bien-aimées, qui ont fait de nombreux sacrifices pour nous permettre de faire les études de nos rêves ; des sacrifices matériels, mais aussi et surtout relationnels, puisque, durant toutes ces années à plus de mille kilomètres les un·es des autres, nous avons souvent dû rester séparé·es pendant des mois, voire, parfois, une année entière. Aussi, à elleux, ainsi qu'à Atlas, Louis et Angelina, nos frères et sœurs, nous exprimons mille fois notre gratitude, et leur disons : le jeu en valait la chandelle.

Nous voudrions également remercier Jade et Cléa – alias la '*Room 13*' –, Ela et Océane – la '*Team Schuman*' –, ainsi que Doriana, Emma, Lauren, Adrien et Arthur, notre 'mif', notre '*Salty Crew*' depuis le lycée : leur amour, toujours présent malgré la distance, fut crucial pour mener à bien ce parcours.

Notre gratitude va ensuite à notre 'famille belge', les *romanisto-rogistes* Lisa, Pauline, Julie, Noé, Hélène et Juliette – notre acolyte au sein du très craint '*gang des pomponnettes*' –, ainsi que nos ami·es du Bureau des étudiant·es, nos *stars* Victor, Inès et Anaïs. Leur amitié et l'appui sans faille dont iels nous ont gratifiée sont en grande partie responsables de notre réussite académique ; pour cela, nous leur serons toujours reconnaissante. Nous voudrions par ailleurs remercier Charlotte, Melissa, Andréa et Lise, que nous avons eu la chance de rencontrer cette année, et qui ont fait de ce master en études de genre un synonyme véritable de sororité.

Nos remerciements vont en outre naturellement à Tania Van Hemelryck, notre promotrice, et ce pour la troisième année consécutive. Ses conseils d'une grande pertinence, son soutien ainsi que sa supervision bienveillante nous ont permis de donner le meilleur de nous-même dans le cadre de nos deux mémoires de recherche.

Enfin, nous tenons à remercier Sarah Delale, aussi bien pour ses *inputs* toujours brillants que pour le rôle d'*eonni* qu'elle a endossé depuis maintenant un an – nous savons qu'elle comprendra.

Conventions linguistiques¹

Il est tout d'abord à noter que, même si nous utilisons l'ancienne orthographe, nous employons l'écriture inclusive – pronoms inclusifs, termes épiciques et point médian – lorsque nous faisons référence à des personnes. Nous nous justifions de ce choix dans notre état de l'art.

Tous les mots qui relèvent d'une autre langue que le français sont écrits en italique, sauf s'ils sont couramment intégrés au vocabulaire.

Les numéros qui désignent les dates, les pages, ainsi que les vers et les lettres de l'œuvre que nous traitons sont en chiffres arabes ; les siècles sont quant à eux notés en chiffres romains. Pour le reste, les nombres et les chiffres sont écrits en toutes lettres.

Lorsque nous reprenons des mots et des énoncés issus d'un texte (citation), nous utilisons les guillemets français ; les guillemets *double quotes* ("") signalent quant à eux la citation dans la citation, sauf dans les pavés citationnels (citations de plus de trois lignes), où l'on conserve les guillemets français. Les parenthèses encadrant trois petits points ((...)) réfèrent à une coupe telle qu'elle se trouve dans un texte cité, tandis que les crochets ([...]) traduisent une coupe de notre fait. En outre, lorsque nous reprenons un mot ou une phrase, mais que nous lui faisons subir une modification, nous utilisons l'italique afin de signaler la citation, mais aussi le fait qu'elle n'est pas tout à fait exacte (exemple : détournement). Par ailleurs, nous employons également l'italique afin de mettre en évidence un terme de manière exceptionnelle, ainsi que les guillemets *simple quotes* (' ') en tant que guillemets d'ironie.

Enfin, même si la traduction de notre ouvrage en français moderne par ses éditeur·ices est d'une qualité incontestable, étant donné que le moyen français est relativement proche de la langue actuelle (en comparaison avec l'ancien français), nous avons préféré laisser les citations de notre corpus en langue originale afin que le matériau dont nous tirons notre analyse s'y joigne tel quel, sans le filtre d'une translation. Toutefois, afin de faciliter la lecture, nous avons pris le parti de mettre en gras des mots-clefs ou des segments dans les passages que nous citons, et, s'ils ne sont pas assez transparents, d'y adjoindre une traduction.

¹ Le contenu de cette section est en partie tiré des « conventions linguistiques » de notre mémoire de fin d'études de l'année passée. De fait, il nous a semblé cohérent de maintenir les conventions que nous avons l'habitude d'utiliser en ce que celles-ci n'entrent pas en contradiction avec celles prescrites par le règlement du mémoire pour le master en études de genre.

Objectifs de la recherche

Le Livre du Voir Dit, rédigé aux alentours de 1364² par le poète-musicien rémois Guillaume de Machaut, est généralement considéré par la critique comme l'aboutissement de l'œuvre de son auteur. Avec une dizaine de milliers de vers octosyllabiques parmi lesquels s'insèrent une correspondance épistolaire en prose et des pièces à forme fixe, cet ouvrage fleuve raconte l'amour à distance entre une dame et un narrateur anonyme autodiégétique, poète et compositeur de son état, ainsi que la création, par ce dernier, de l'œuvre qui relate leur histoire, également nommée *Livre du Voir Dit*. Rien de surprenant, dès lors, à ce qu'une superposition entre ce narrateur anonyme et son auteur ait été établie par les spécialistes, parmi lesquels Paul Imbs, qui, le premier (1991), défendit explicitement le bien-fondé d'une lecture biographique³. Depuis, d'autres médiévistes ont appuyé cette thèse, à l'instar de Mattia Cavagna, qui considère l'œuvre comme une « autobiographie poétique »⁴ ; d'autres, comme Laurence de Looze, l'ont complexifiée. De fait, celui-ci identifie le dit comme relevant de la « pseudo-autobiographie » médiévale, genre qui trouverait ses origines dans *Le Roman de la Rose* :

La pseudo-autobiographie, bien que considérée d'une part comme proférant une jointure identitaire entre l'auteur et le narrateur (c'est-à-dire que le narrateur semble devenir l'auteur (implicite)), est également lue comme contestant une lecture purement autobiographique et comme problématisant sa propre relation à la vérité.⁵

Problématiser sa relation à la vérité : voilà l'un, si ce n'est le principal enjeu du *Voir Dit*. Car tandis que la lecture auto/pseudo/biographique soulève la question de la véracité historique des événements racontés *par* l'œuvre, le thème central de cette dernière, l'écriture du réel, soulève la question de la véracité de ce qui est raconté *dans* l'œuvre. En effet, le *Voir Dit* relate sa propre rédaction tout en revendiquant son contenu comme étant « véridique »⁶, exempt de toute fiction et de tout mensonge, et ce alors qu'il est perçu et mis par écrit, *a posteriori*, via l'œil et la main d'une conscience subjective qui, de surcroît, se met en scène pour une audience/un lectorat.

² L'œuvre est ainsi datée « entre 1363 et 1365 » ; cf. EARP Lawrence, *Guillaume de Machaut: A guide to Research*, New York, Garland, 1995 (Garland composer resource manuals, 36), p. 228.

³ Voir IMBS Paul, *Le « Voir-Dit » de Guillaume de Machaut. Étude littéraire*, Paris, Klincksieck, 1991.

⁴ Voir NINITE Florence et CAVAGNA Mattia, « Aux origines de l'autobiographie poétique entre Italie et France : une lecture parallèle de la *Vita Nova* de Dante et du *Voir Dit* de Guillaume de Machaut », dans ALBERT Sophie e.a. (dir.), *Sens, rhétorique et musique. Études réunies en hommage à Jacqueline Cerquiglini-Toulet*, Paris, Champion, 2015 (Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge, 21), vol. 2, pp. 841-868.

⁵ LOOZE Laurence de, « Pseudo-autobiography and the body of poetry in Guillaume de Machaut's *Remede de Fortune* », dans *L'Esprit créateur*, n° 4, 1993, pp. 76-78, à partir de l'anglais : « Pseudo autobiography, though seen on the one hand as proffering an identity between author and narrator (i.e., the narrator appears to mature into the (implied) author), is nevertheless also read as contesting a purely autobiographical reading and as problematizing its own relationship to truth. »

⁶ Le *Voir Dit* peut ainsi se traduire par « dit véridique ».

Bien sûr, ce problème a attiré l'attention de la critique francophone⁷ ; toutefois, elle n'a visiblement pas cru bon de s'attarder réellement sur l'ancrage genré de cette conscience subjective. Or, nous sommes convaincue que prendre en considération la question de la masculinité de l'auteur/narrateur du *Voir Dit* permettrait de jeter une nouvelle lumière sur le traitement de la vérité dans l'œuvre, mais également de jeter une nouvelle lumière sur l'œuvre tout court.

C'est que le *Voir Dit* ne relate pas seulement une histoire d'amour entre un homme et une femme : il relate une histoire d'amour entre un homme d'âge mûr et une toute jeune femme. En effet, quand bien même la vieillesse du narrateur n'est jamais évoquée explicitement dans le dit, étant donné que la jeunesse de la dame est pour sa part bien mise en exergue⁸, avec le calque auto/pseudo/biographique – Machaut a produit le *Voir Dit* alors qu'il avait la soixantaine –, il est difficile de lire cette relation comme étant autre chose que celle d'un couple dissymétrique en âge⁹. Or, si cette dissymétrie a jadis pu provoquer un certain « parfum de scandale »¹⁰, ledit « scandale » était avant tout lié aux mœurs, et non à l'éthique. Pourtant, avec une telle configuration, les rapports de domination interpersonnels et genrés qui structurent le couple au centre de l'œuvre ne peuvent que sauter aux yeux prêts à les voir, d'autant plus qu'à cette dissymétrie en âge s'ajoute une dissymétrie en matière de posture symbolique, puisque le rapport qui unit les amants est aussi didactique, le narrateur étant le maître, et, la dame, la disciple. Néanmoins, c'est justement au travers de ces rapports de domination, sans cesse négociés et, parfois, renversés, que le protagoniste du *Voir Dit* construit sa masculinité, masculinité que l'œuvre a, selon nous, entre autres pour fonction de mettre en scène.

Ce mémoire a donc pour objectifs de révéler, circonscrire et analyser la masculinité du narrateur du *Voir Dit* telle qu'elle se donne à voir dans l'œuvre. En effet, en dehors de certaines sections où elle sera vraiment pertinente pour notre étude, nous évacuerons au maximum la question de la lecture auto/pseudo/biographique évoquée en amont, et envisagerons le narrateur en tant que personnage délimité par le cadre de la diégèse ; car si une telle étude aurait sans conteste été passionnante, prendre en compte le recouvrement du *moi* de l'auteur avec le *je* du protagoniste aurait relevé d'une entreprise bien trop complexe pour un travail de ce format. Toutefois, cette

⁷ Voir notamment CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, « *Un engin si subtil* » : *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle*, Genève, Slatkine, 1985 (Bibliothèque du XV^e siècle, 47).

⁸ IMBS Paul et CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, *Le Livre du Voir Dit*, Paris, Librairie générale française, 1999 (Le Livre de poche/Lettres gothiques, 4557), v. 2050 : « Mais elle ot de .XV. a .XX. ans ».

⁹ Nous reviendrons sur ce point dans notre seconde partie.

¹⁰ IMBS Paul et CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, *op. cit.*, introduction, p. 8 : « Une toute jeune fille [...], un vieux poète, le parfum de scandale n'a pas fait peu pour la célébrité, toute relative, du livre à la fin du XIX^e siècle. »

délimitation intradiégétique ne nous empêchera pas d'inclure dans notre analyse l'ancrage de notre personnage au sein d'un contexte historique et, surtout, d'un système de croyances et de discours relatifs au genre. En outre, par masculinité, nous entendons, en nous appuyant en partie sur la définition qu'en donne la spécialiste Raewyn Connell, le positionnement qu'un individu perçu comme homme occupe au sein des relations situées hommes-femmes et hommes-hommes, les pratiques par lesquelles cet individu occupe ce positionnement dans ces relations et, pour finir, les manifestations de ces pratiques dans et sur l'expérience corporelle, le comportement et la personnalité¹¹. Par ailleurs, toujours en accord avec l'approche connellienne¹², nous utilisons le terme « masculinités » au pluriel de manière générique, et « masculinité » au singulier lorsqu'il s'agit d'évoquer celle, spécifique, de notre protagoniste.

¹¹ CONNELL Raewyn, *Masculinities*, 2^{nde} éd., Berkeley, University of California Press, 2005, p. 71 : « "Masculinity", to the extent the term can be briefly defined at all, is simultaneously a place in gender relations, the practices through which men and women engage that place in gender, and the effects of these practices in bodily experience, personality and culture. »

¹² En 1995, la parution de la première édition de l'ouvrage *Masculinities* par la sociologue australienne Raewyn Connell opère un tournant important au sein des *Men's studies*. En effet, la chercheuse réfute la conception de la masculinité qui dominait jusqu'alors, celle d'une masculinité socialement construite uniforme, et lui substitue l'idée d'une masculinité plurielle, façonnée par les dynamiques de pouvoir qui régissent la formation et l'interaction de groupes dans une société donnée ; elle propose alors une typologie de ces masculinités plurielles qui, aujourd'hui encore, fait office de loi dans les études de genre. Nous reviendrons largement sur cette typologie dans ce travail.

État de l'art¹³

Le *Voir Dit*, par la complexité de son fond et de sa forme, a passionné la critique, qui lui a, en conséquence, consacré de nombreux travaux. Toutefois, à notre connaissance, hormis un article de Myriam Rolland-Perrin (Université de Provence) étudiant la virilisation de la dame (2011)¹⁴, le genre constitue un point aveugle du traitement de l'œuvre chez les spécialistes francophones. Pourtant, le *Voir Dit* a été majoritairement étudié par des femmes depuis le dernier quart du XX^e siècle¹⁵, à commencer par sa spécialiste mondiale, l'universitaire française Jacqueline Cerquiglini-Toulet¹⁶. Bien sûr, être une femme n'implique en aucun cas *de facto* un intérêt pour les thématiques de genre, d'autant que celles-ci s'imbriquent *a priori* moins 'naturellement' avec certaines approches, comme celles philologique et linguistique¹⁷ ; toutefois, on aurait

¹³ Certains éléments de cette partie sont repris de notre travail pour le cours *EUSLB2600, Sciences sociales et genre : lecture critique de textes* (Q1), qui était supposé nous aider à faire notre état de l'art pour notre mémoire.

¹⁴ ROLLAND-PERRIN Myriam, « Sémiramis, une femme de tête (*Le Livre du Voir Dit*, v. 4819-4972) », dans *Le Moyen Âge*, t. CXVII, 2011, pp. 67-80, *Sémiramis, une femme de tête (Le Livre du Voir Dit, v. 4819–4972) | Cairn.info*, consulté pour la dernière fois le 2 juillet 2024.

¹⁵ Voir AMON Nicole, « Le vert : Guillaume de Machaut, poète de l'affirmation et de la joie », dans *Revue du Pacifique*, vol. 2, 1976, pp. 3-11 ; BAZIN-TACHELLA Sylvie, HÉLIX Laurence et OTT Muriel, *Le Livre du Voir Dit de Guillaume de Machaut*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, 2001 (Clefs concours. Lettres médiévales) ; BÉTEMPS Isabelle, *L'Imaginaire dans l'œuvre de Guillaume de Machaut*, Champion, 1998 (Bibliothèque du XV^e siècle, 59), ainsi que « La figure du poète dans le *Voir Dit* : du cœur d'amant au testam(a)nt », dans *Littératures*, n° 45, 2001, pp. 5-22, et « "À mon seul Désir" : la quête des sens dans le *Voir Dit* », dans *L'information littéraire*, vol. 54, n° 1, 2002, pp. 36-43 ; DROBINSKY Julia, « La visualisation des formes dans le *Voir Dit* de Machaut. Vers une désaffection du lyrisme ? », « L'image et la fabrique du texte : poétique et politique de l'illustration littéraire », dossier thématique, dans *Textimage*, n° 7, 2017, uniquement en ligne, *textimage - Julia Drobinsky - La visualisation des formes dans le Voir Dit de Machaut. Vers une désaffection du lyrisme ? - 1 (revue-textimage.com)*, consulté pour la dernière fois le 2 août 2024 ; FASSEUR Valérie, « Apprendre l'art d'écrire. Sens de la relation didactique dans le *Voir Dit* de Guillaume de Machaut », dans *Romania*, t. 12, n° 493, 2006, pp. 162-194, et « "Nes qu'on porroit espuissier la grant mer" : autour d'un vers du *Voir Dit* », dans CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (dir.), *Mondes marins du Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006 (Senefiance, 52), pp. 157-167 ; JEAY Madeleine, « Les saisons du récit et les vicissitudes de l'amour dans *Le Livre du Voir Dit* de Guillaume de Machaut », dans MAHER Daniel (dir.), *Tempus in fabula. Topoi de la temporalité narrative dans la fiction d'Ancien Régime*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2006 (Collections de la République des Lettres. Symposiums), pp. 213-227 ; OUDIN Fanny, « "De diverses pensees et de sauvages ymaginations" : voisdie des lettres et désenchantement de l'écriture dans le *Livre du Voir Dit* », dans ALBERT Sophie e. a. (dir.), *op. cit.*, pp. 569-585 ; PLANCHE Alice, « Une approche de l'infini : sur un passage du *Voir Dit* de Guillaume de Machaut », dans RIBEMON Bernard (dir.), *Écrire pour dire. Études sur le dit médiéval*, Paris, Klincksieck, 1990 (Sapience, 3), pp. 93-108 ; QUÉRUEL Danielle (dir.), *Le Livre du Voir Dit : Guillaume de Machaut*, Paris, Ellipses, 2001 (CAPES-agrégation. Lettres).

¹⁶ Comme le souligne Anne Berthelot, la parution, en 1985, de l'ouvrage « *Un engin si subtil* » : *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle* (*op. cit.*) de Jacqueline Cerquiglini-Toulet a constitué un « événement » pour l'étude du *Voir Dit* comme pour la critique médiévisite littéraire dans son ensemble (cf. « Jacqueline Cerquiglini, "Un engin si subtil" : Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle [compte rendu] », dans « Moyen Âge et histoire politique », dossier thématique, *Médiévales*, n° 10, 1986, p. 130). La chercheuse a ainsi consacré un pan entier de sa carrière à Guillaume de Machaut et au *Voir Dit*, dont elle a contribué, avec Paul Imbs, à donner l'édition de référence (cf. IMBS Paul et CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, *op. cit.*), édition sur laquelle nous nous appuyons tout naturellement pour ce mémoire.

¹⁷ Voir BACHA Jacqueline, « Expression et place du sujet dans les énoncés assertifs du *Voir Dit* de Guillaume de Machaut », dans *L'information grammaticale*, n° 93, 2002, pp. 10-15 ; BARIL Agnès, *Guillaume de Machaut, « Le Livre du Voir Dit » : commentaire grammatical et philologique des lignes 1 à 4153 (pages 41 à 366)*, Paris,

instinctivement été tenté·e de mettre cette absence d'intérêt – pour ne pas dire cet aveuglement – sur le compte du monopole d'un point de vue situé masculin parmi la critique. Dès lors, il semble que l'explication à ce phénomène doive être cherchée du côté des contextes géographique et générationnel.

Ainsi, la plupart des travaux consacrés au *Voir Dit* par des médiévistes femmes francophones sont antérieurs ou contemporains des années 2000 (cf. note 15) ; or, dans le contexte francophone – et surtout français –, l'approche genrée de la littérature médiévale a commencé à s'implanter réellement à partir de la fin des années 2010, comme en témoigne la création du Réseau Littératures du Moyen Âge et Genre en 2018, ayant pour but affiché de combler un vide¹⁸. En conséquence, quiconque s'intéresse à une approche genrée du *Voir Dit* n'a d'autre choix que de se tourner vers la critique anglo-saxonne, à qui l'on doit plusieurs travaux sur le sujet. D'abord, un article de Catherine Attwood (Université de Nottingham/1999) sur le lien entre la fiction et la féminité dans l'œuvre¹⁹ ; ensuite, une thèse, une monographie et un article de Brooke Heidenreich Findley (Université de Duke/2003-2012) sur l'autorité de la dame en matière de discours et d'écriture²⁰ ; enfin, une contribution à un ouvrage collectif de Deborah McGrady (Université de Virginie/2022), la seule, à ce jour, à avoir abordé l'œuvre au prisme des masculinités²¹. Toutefois, nous fûmes assez surprise de constater que cette dernière ne mobilisait quasiment aucune théorie issue de la critique de genre, et ce alors qu'un tel cadre théorique existait au moment de la parution de l'ouvrage.

Ellipses, 2001 (CAPES-agrégation. Lettres) ; FERON Corinne, « Le renforcement de l'assertion dans le *Voir Dit* de Guillaume de Machaut. Étude syntactico-sémantique de *certainement* et de quelques locutions en *sans n* », dans *L'information grammaticale*, n° 92, 2002, pp. 23-30 ; SULTAN Agathe, « Les silences du *Voir Dit* dans le manuscrit Pm, ou le mystère dans les lettres », dans LEFEVRE Sylvie (dir.), *La lettre dans la littérature romane du Moyen Âge. Journées d'études (10-11 octobre 2003, École normale supérieure)*, Orléans, Paradigme, 2008 (Medievalia, 62), pp. 37-75.

¹⁸ À propos de nous – LIMA.GE (Littératures du Moyen Âge et Genre) (hypotheses.org), consulté pour la dernière fois le 21 juillet 2024 : « L'idée de la création de ce réseau, dans l'esprit de ses quatre initiatrices, est née d'un commun désir de se fédérer et de donner une plus grande visibilité aux études francophones de genre dans le champ de la littérature médiévale. En effet, si ce type d'études est bien visible et bien répertorié dans d'autres pays, dans le domaine anglophone en particulier, la structure des universités françaises et des équipes de recherche fait que les travaux français sur ces sujets restent encore à ce jour parcellaires et dispersés, et bien souvent aussi contestés. »

¹⁹ Voir ATTWOOD Catherine, « The image in the fountain: fortune, fiction and femininity in the *Livre du Voir Dit* of Guillaume de Machaut », dans *Nottingham French Studies*, vol. 38, n° 2, 1999, pp. 137-149.

²⁰ HEIDENREICH FINDLEY Brooke, *Discourses of Sincerity: Gender, Authority and Signification in Some Medieval French Courtly Texts*, thèse soutenue à l'Université de Duke, 2003 ; « What's in a name? Machaut, Deschamps, Peronne, and the uses of women for writers in fourteenth century France », dans *Women in French Studies* vol. 18, 2010, pp. 14-28 ; *Poet Heroines in Medieval French Narrative: Gender and Fictions of Literary Creation*, New York et Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2012 (The New Middle Ages).

²¹ MCGRADY Deborah, « Silencing the sirens and rethinking masculinity in Machaut's *Voir Dit* », in HARTT Jared e.a (dir.), *Manuscripts, Music, Machaut: Essays in Honor of Lawrence Earp*, Turnhout, Brepols, 2022 (Épitome musical), pp. 235-245.

En effet, à partir des années 1990, les historiennes médiévistes anglo-saxonnes se sont employées à investir le champ des *Men's studies*, comme le démontre la parution de copieux ouvrages collectifs tels que ceux dirigés par Clare Lees (Université de Liverpool/1994)²², Jacqueline Murray (Université de Windsor/1999)²³, Patricia Cullum et Katherine Lewis (Université de Huddersfield/2004)²⁴, ou encore la monographie de Ruth Mazo Karras (Université de Pennsylvanie) parue en 2003, *From Boys to Men. Formations of Masculinity in Late Medieval Europe*. Ces travaux, dont les plus récents ont mobilisé la théorie connellienne, ont en commun d'avoir dégagé plusieurs grandes catégories de masculinités prises au sein de rapports de domination et de hiérarchie. Néanmoins, cet intérêt pour les masculinités du Moyen Âge a eu du mal à franchir l'Atlantique.

En effet, il aura fallu attendre 2013 pour que paraisse l'ouvrage *Hommes et femmes du Moyen Âge. Histoire du genre XII^e-XV^e siècle* de Didier Lett (Université Paris Cité)²⁵, qui s'est employé

²² LEES Clare (dir.), *Medieval Masculinities. Regarding Men in the Middle Ages*, London, University of Minnesota Press, 1994.

²³ MURRAY Jacqueline (dir.), *Conflicting Identities and Multiple Masculinities: Men in the Medieval West*, New York, Garland, 1999.

²⁴ LEWIS Katherine et CULLUM Patricia (dir.), *Holiness and Masculinity in the Middle Ages*, Cardiff, University of Wales Press, 2004.

²⁵ Toutefois, Didier Lett affirme dans l'introduction à son ouvrage que « [c]es trois auteures [Héloïse, Hildegarde de Bingen, Christine de Pizan], parfois citées à tort comme les premières féministes de notre histoire, sont convaincues de l'infériorité naturelle de la femme [...] Pour élaborer une histoire du genre entre le XII^e et le XV^e siècle, le sexe du locuteur compte peu, car hommes et femmes partagent les mêmes valeurs. Il convient donc de l'aborder non à l'aune de nos perceptions contemporaines mais en la réinscrivant dans le contexte culturel et les rapports sociaux de la fin du Moyen Âge ». Or, si l'ouvrage de Lett a été chaleureusement accueilli par la critique en ce qu'il vient combler un vide important au sein du médiévisme historique francophone, certaines spécialistes ont tout de même contesté une telle vision. Ainsi, Yasmina Foehr-Janssens (Université de Genève), spécialiste en littérature médiévale de langue française et en études de genre, regrette que l'« audace » et l'*agentivité* des femmes du Moyen Âge soient ainsi évacuées : « À force de resituer les expressions les plus originales du système du genre au Moyen Âge dans le contexte d'un monde régi par la pensée patriarcale, on manque peut-être l'occasion d'interroger les moyens qui s'offrent aux groupes dominés, et notamment aux femmes, d'exercer leur capacité d'action dans un univers de pensée masculin. [...] l'examen des œuvres que nous ont laissées les femmes auteures révèle la hardiesse de leur pensée et leur capacité à contrer, par l'ironie le plus souvent, les préjugés défavorables à leur sexe » (cf. FOEHR-JANSSENS Yasmina, [Compte rendu de:] *Hommes et Femmes au Moyen Âge. Histoire du genre, XII^e-XV^e siècle*/Didier Lett. Paris, Armand Colin (« Coursus Histoire »), 2013, 222 p., dans *Médiévales*, vol. 66, 2014, p. 214). Même constat chez Daisy Delogu, elle aussi spécialiste de littérature médiévale de langue française (Université de Chicago), qui reproche en plus à Lett de maintenir, voire de renforcer la binarité du genre dans son approche (cf. § 3) : « D. Lett affirme dans son introduction et sa conclusion que les femmes du Moyen Âge [...] intériorisaient la croyance en leur infériorité et qu'en outre, "le sexe du locuteur compte peu, car hommes et femmes partagent les mêmes valeurs" [...], affirmation à laquelle il est difficile de souscrire. Est-il plausible que les expériences féminines dont l'auteur montre de façon très détaillée combien elles diffèrent de celles des hommes dans à peu près tous les domaines n'aient pas influé sur leur compréhension d'elles-mêmes et de la société où elles vivaient ? » (cf. DELOGU Daisy, « Didier Lett, *Hommes et femmes au Moyen Âge, Histoire du genre, xii^e-xv^e siècle* », dans *Clio*, n° 38, 2013, uniquement en ligne, [Didier Lett, Hommes et femmes au Moyen Âge, Histoire du genre, xii^e-xv^e siècle \(openedition.org\)](https://doi.org/10.4000/clio.10000), consulté pour la dernière fois le 30 juillet 2024, § 6). Or, dans l'avant-propos à sa réédition de 2023, Lett n'a visiblement pas compris – ou n'a pas voulu comprendre – les reproches qui lui ont été adressés, puisqu'il persiste et signe (« en commençant par des citations de ces auteures, j'affirmais que les femmes et les hommes de la fin du Moyen Âge partageaient les mêmes valeurs et que, par conséquent, les premières avaient très largement intégré l'idée qu'elles étaient inférieures aux seconds ») ; surtout, il fait preuve d'une certaine condescendance envers les autrices des critiques (« [s]'il fallait refaire l'introduction de la première

à circonscrire, entre autres, ce qu'implique et signifie le fait d'être homme pour la période médiévale. S'ensuivirent deux autres publications de langue française : une monographie de l'historienne Anne-Lydie Dubois (Université de Genève), *Former la masculinité : éducation, pastorale mendicante et exégèse au XIII^e siècle* (2022), ainsi qu'un ouvrage collectif sous la direction des historiennes Eva Pibiri et Fanny Abbott (Université de Lausanne), *Féminité et masculinité altérées : transgression et inversion des genres au Moyen Âge* (2017). Néanmoins, la pertinence de ce dernier est à débattre. De fait, non seulement certaines des contributions sont « hors sujet », mais, en plus, la préface des autrices témoigne d'« une méconnaissance de la production sur le genre en histoire médiévale »²⁶ ; en outre, un manque de rigueur terminologique de leur part résulte en une confusion quant aux notions liées au genre – voire le concept de genre lui-même²⁷ –, si bien que le terme « masculinité », désigné toujours au singulier, est d'emblée synonyme de « virilité »²⁸. En somme, il existe dans le domaine de l'histoire trois ouvrages de langue française ayant (entre autres) pour objet les masculinités au Moyen Âge, dont un qui s'ouvre sur un faux départ²⁹. Or, si cet état des lieux du médiévisme historique francophone peut sembler frustrant, celui de son homologue littéraire l'est plus encore ; car si aucun ouvrage n'aborde le *Voir Dit* spécifiquement au prisme des masculinités, c'est tout simplement parce qu'aucune œuvre médiévale ne l'a, à notre connaissance, jamais été.

C'est que l'étude des masculinités en littérature de langue française par la critique francophone, quand elle remonte le temps, semble buter systématiquement au seuil du XV^e siècle. Ainsi, tandis que plusieurs publications traitent des textes relevant de périodes ultérieures³⁰, de rares

édition, je serais moins provocateur à l'égard de mes collègues féministes désireuses de trouver dans le passé des modèles et les prémisses de revendications [...] »). Aussi, dans un mémoire qui se revendique d'une perspective féministe, l'usage de l'ouvrage de Lett pose naturellement question ; toutefois, comme celui-ci est, encore une fois, la seule synthèse sur le genre en médiévisme qui nous soit connue encore à ce jour, nous nous sommes résolue, à contre-cœur, à nous appuyer dessus pour ce travail.

²⁶ LETT Didier, « Comptes rendus. Eva Pibiri et Fanny Abbott (dir.). *Féminité et masculinité altérées. Transgression et inversion des genres au Moyen Âge*. Florence, Sismel/Edizioni del Galluzzo, 2017, XIV -377 p. », dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n° 74, 2019, p. 229.

²⁷ *Ibid.* : « [P]ourquoi le terme "genres" est-il utilisé au pluriel [...] ? »

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Toutefois, cet échec peut être nuancé grâce à l'apport significatif de la contribution de l'historien anglais Christopher Fletcher (*ibid.*, p. 230).

³⁰ À l'image de ce phénomène, tandis que l'important ouvrage collectif *Horizon du masculin. Pour un imaginaire du genre* (DEBROSSE Anne et SAINT MARTIN Marie (dir.), s.l., Classiques Garnier, 2020 (Rencontres, 463)) couvre une période allant de la Renaissance au XX^e siècle, il a complètement mis de côté la période médiévale. De fait, de manière générale, on trouve aisément des travaux sur les masculinités en littérature pour les époques postérieures : LAGUARDIA David, « L'Écriture polymorphe de la masculinité chez Rabelais », dans *L'Homme en tout genre*, numéro inaugural, 2008, pp. 49-61 ; PATERA Teodoro, « Masculinité et médiation narrative dans l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre », dans *MLN*, vol. 134, n° 1, 2019, pp. 673-689 ; MAIRA Daniel (dir.), *Molleses renaissantes : défaillances et assouplissement du masculin*, Genève, Droz, 2021 (Cahiers d'Humanisme et Renaissance, 171) ; CHAOUCHE Sabine, « La construction de la masculinité au XVII^e siècle. Le rôle de

travaux se contentent d'évoquer ponctuellement le thème des masculinités dans un corpus médiéval, ne l'étudiant ainsi jamais ni spécifiquement, ni profondément³¹. Or, tandis que, à cause de la distance temporelle, les historien·nes peinent grandement à saisir l'*habitus* des médiévaux dans lequel se définissent les masculinités, Christopher Fletcher soutient que la langue du Moyen Âge permettrait justement de saisir, dans une certaine mesure, les visions et les croyances qui touchent aux masculinités parmi les différents groupes et sous-groupes sociétaux de l'époque :

En se concentrant sur la langue, on peut identifier les discours qui ne sont pas souvent, voire jamais, explicités. Ainsi le mot *manhood* est tout simplement un synonyme de l'honneur et de la réputation en Angleterre à la fin du Moyen Âge. Dans les textes juridiques, il n'est pas rare qu'on insulte un homme en le traitant de « voleur », parfois de « faux voleur » ; cette figure est parfois opposée au *true man* (un « vrai homme », ce qui signifie à la fois un véritable homme et un homme fiable). [...] Toutefois, à ma connaissance, la « théorie » n'est jamais explorée explicitement. Il s'agit de croyances ou de valeurs implicites qu'il faut chercher dans l'utilisation de la langue.³²

S'il est vrai que l'historien fait ici avant tout référence à des sources de la pratique, la littérature, quand bien même constitue-t-elle une expression moins directe (variation stylistique, visée esthétique) de ces visions et croyances, a tout intérêt à être scrutée par ceux qui s'intéressent aux masculinités médiévales : d'une part, parce qu'elle constitue naturellement un important réservoir langagier et, d'autre part, parce que, si elle n'est jamais strictement le reflet de la société qui la voit naître, elle est toujours porteuse de valeurs propres aux « groupe(s) socioculturel(s) » de ceux qui la composent³³, mais aussi de ceux pour qui elle a été spécifiquement composée. Partant, celui ou celle qui enfile les lunettes du genre pour regarder la littérature médiévale se voit offrir la promesse d'une vaste ethnographie empirique

l'irrévérence et de l'offense verbale chez Molière et Regnard », dans *Studi Francesi*, vol. LXIV, n° I, 2020, pp. 23-39 ; CORNET Cédric, « Une masculinité en crise à la fin du XVII^e siècle ? La critique de l'efféminé chez La Bruyère », dans *Genre & Histoire*, n° 2, 2008, uniquement en ligne, [Une masculinité en crise à la fin du XVII^e siècle ? La critique de l'efféminé chez La Bruyère \(openedition.org\)](https://openedition.org/genre-et-histoire/13111), consulté pour la dernière fois le 24 juillet 2024 ; JIMÉNEZ-SALCEDO Juan, « Politique(s) du masculin au XVIII^e siècle. Représentations des marges des masculinités dans la littérature française », dans « Masculinités », dossier thématique, *Sextant*, n° 27, 2009, pp. 285-295 ; MAIRA Daniel et ROULIN Jean-Marie (dir.), *Masculinités en révolution de Rousseau à Balzac*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2013 (Des deux sexes et autres) ; BARDE Cyril, « Le roman de la mâle-versation. Fiction de la masculinité d'affaires dans La Curée de Zola », dans BANOUN Bernard, TOMICHE Anne et ZAPATA Mónica, *Fictions du masculin dans les littératures occidentales*, Paris, Classiques Garnier, 2014 (Rencontres, 97), pp. 39-50 ; SAINT-MARTIN Lori, « La construction de la masculinité au contact de la femme racialement "autre" chez Gil Courtemanche et Dany Laferrière », dans *ibid.*, pp. 167-181.

³¹ Nous pensons ainsi à la thèse de Camille Brouzes (« *De viel porte voix et le ton* » : *corps et masques du vieillissement dans la poésie en français des XIV^e et XV^e siècles*, thèse soutenue à l'Université de Grenoble Alpes en 2022), qui aborde, dans son troisième chapitre, la question des masculinités sénescences en littérature tardo-médiévale (pp. 163-202).

³² FLETCHER Christopher, *De l'usage de(s) masculinité(s) en Histoire médiévale*, Menestrel, 2015, uniquement en ligne, [De l'usage de\(s\) masculinité\(s\) en Histoire médiévale - Ménestrel \(menestrel.fr\)](https://menestrel.fr/), consulté pour la dernière fois le 26 février 2024.

³³ DEMERSON Guy, « De la *Persona* à la personnalité littéraire. L'exemple du *Pentagruel* », dans « La Parole masquée », dossier thématique, *Les Cahiers du GADGES*, n° 2, 2005, p. 79.

permettant de saisir et d'étudier plusieurs masculinités, et ce de manière à la fois diachronique, diatopique, et diastratique.

Ce mémoire se veut donc une tentative de contribution aux quasi inexistantes *Men's studies* en littérature de langue française du Moyen Âge, et n'a, en aucun cas, la prétention de réinventer l'analyse littéraire de l'œuvre, déjà bien fournie par les spécialistes, en particulier Cerquiglini-Toulet. Nous nous proposons plutôt de nous réapproprier les travaux de la critique à notre disposition dans la perspective d'une approche genrée. En outre, il convient de souligner que cette tentative est le fruit de notre point de vue situé : celui d'une femme européenne de vingt-cinq ans, intéressée par les thématiques de genre, étudiant en 2024, et, surtout, féministe. Ainsi, c'est le féminisme de notre regard qui a fait que le thème de la domination genrée et son corollaire, le thème des masculinités, se sont imposés à nous lorsque nous avons lu l'œuvre dans le cadre de nos précédentes études, et nous a donné l'envie de nous en emparer cette année. En outre, c'est le même féminisme qui nous fait recourir à l'écriture inclusive dans ce mémoire ; car si, à travers lui, nous nous employons à mettre en évidence la domination et la minoration d'une femme dans le cadre de la littérature (cf. partie 2), comment cautionner et participer de celles de toutes les autres dans le cadre de la langue³⁴ ?

³⁴ De fait, étant donné que le français invisibilise les femmes en considérant le masculin à la fois en tant que catégorie spécifique et générique, il nous a semblé naturel, alors que nous écrivons ce travail dans une perspective féministe, de visibiliser et prendre en compte les sujets féminins à chaque fois que cela nous était possible ; d'où l'emploi du point médian, des pronoms qui marquent à la fois le masculin et le féminin, ainsi que des termes épiciènes (ex. : lectorat *versus* lecteurs).

Première partie

Négocier sa masculinité en synchronie : le clerc qui voulait en plus être chevalier

Comme l'affirme Françoise Héritier, la construction du genre s'élabore sur la mise en abyme de « systèmes catégoriels d'opposition »³⁵. Les sociétés humaines se sont ainsi employées à gommer au maximum les « similitudes naturelles »³⁶ entre les hommes et les femmes, et ont érigé ceux-ci en opposés absolus sur la base de leurs différences physiologiques. Un tel phénomène s'est ensuite traduit dans la création des pôles symboliques que sont le masculin et le féminin, pôles au sein desquels ont été répartis des concepts eux-mêmes polarisés : actif et passif, contenance et émotivité, rationalité et sensibilité, force et douceur, dehors et dedans, guerre et paix, et bien d'autres encore. S'il est ainsi vrai qu'un même concept a pu échoir au féminin comme au masculin en fonction du temps et de l'espace, le fait est qu'il ne put jamais être à la fois du côté du premier et du second, son allégeance momentanée à l'un renvoyant alors inévitablement son contraire vers l'autre : les définitions du masculin et du féminin sont ainsi mouvantes, mais elles fonctionnent toujours tels des vases communicants³⁷. Ceci vaut également, dans une certaine mesure³⁸, pour les notions de féminités et de masculinités, puisque *se faire homme* ou *se faire femme* est toujours situé sur un *continuum* entre le fait de s'opposer à l'autre genre ou s'en rapprocher, l'opposition étant généralement la direction à prendre la plus valorisée³⁹. Or, pour se situer par rapport à l'autre, il est souvent nécessaire de faire appel à lui : *se faire homme* ou *se faire femme* exige ainsi, dans certaines configurations, le concours

³⁵ HERITIER Françoise, *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996, vol. 1, p. 6.

³⁶ RUBIN Gayle, « Traffic in women », dans REITER Rayna (dir.), *Toward an Anthropologie of Women*, New York, Monthly Review Press, 1975, p. 180, à partir de l'anglais : « Far from being an expression of natural difference, exclusive gender identity is the suppression of natural similarities [...] »

³⁷ HERITIER Françoise, *op. cit.*, p. 6.

³⁸ Il serait cependant trop simpliste de calquer les concepts de masculinités et de féminités sur l'opposition binaire par laquelle Françoise Héritier décrit le masculin et le féminin ; comme le signale ainsi Karras pour les masculinités au Moyen Âge tardif : « [t]his simplified description fits well with an understanding of medieval masculinity as the opposite of femininity. [...] Women were weak, men strong; women were lustful, men continent; women were foolish, men wise; women were fearful, men brave [...]. Like many historical generalizations, these popular understandings of medieval manhood contain a grain of truth but fail to stand up to close examination » (KARRAS Ruth Mazo, *From Boys to Men. Formations of Masculinity in Late Medieval Europe*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2003, p. 2).

³⁹ Dans la typologie des masculinités établie par Connell, la masculinité subordonnée fait ainsi référence à des hommes qui sont dominés et exclus de la masculinité dominante pour une société et une période données – que la sociologue nomme « masculinité hégémonique » –, notamment parce qu'ils sont associés à des caractéristiques perçues comme féminines (exemples : hommes *gays*). À l'inverse, la masculinité hégémonique et la féminité *emphasized* – équivalent féminin de la masculinité hégémonique, si ce n'est qu'elle ne peut l'être au vu de l'asymétrie qui régit les rapports de pouvoir genrés – se situent généralement sur les bouts du *continuum* des pôles traditionnels du féminin et du masculin. Voir CONNELL Raewyn, *Masculinities*, *op. cit.*, pp. 77-79 (masculinités hégémonique et subordonnée), et ID., *Gender and Power: Sexuality, the Person and Sexual Politics*, Stanford, Stanford University Press, 1987, p. 183 (féminité *emphasized*).

du 'sexe opposé'. Et pour la période médiévale tardive dans laquelle notre œuvre est située, c'est particulièrement le cas pour la masculinité chevaleresque hégémonique mise en évidence par les spécialistes.

De fait, malgré une connotation quelque peu surannée à partir du XIV^e siècle, le chevalier⁴⁰, encore aujourd'hui inscrit dans l'imaginaire collectif⁴¹ en tant qu'archétype masculin par excellence⁴², a incarné l'une des grandes catégories⁴³ de masculinité hégémonique – la masculinité la plus valorisée pour une période donnée, dominant les autres masculinités ainsi que le groupe femmes, cf. note 39 – jusqu'à la fin du Moyen Âge⁴⁴. Au-delà d'une pratique et d'un statut social⁴⁵, la chevalerie doit en effet être comprise comme « une culture [...] de valeurs partagées », une culture qui donne à ses membres « un ensemble de caractéristiques idéologiques communes »⁴⁶ ; plus qu'un savoir-faire concret, la chevalerie désigne ainsi un esprit de classe masculine, qui implique, au-delà du fait de maîtriser les armes, d'être courageux en même temps que loyal, généreux, pieux, humble et sage. Mais pour être distingué au sens bourdieusien du terme comme un véritable chevalier, il convient également de savoir les

⁴⁰ Mais encore faut-il définir ce qu'est un chevalier ; car sous ses allures d'évidence et de familiarité, le terme est en fait une appellation générique qui recouvre une multitude de réalités distinctes en diachronie. Ainsi, entre le VIII^e et le X^e siècle, les chevaliers sont simplement des guerriers à cheval ; petit à petit, ceux-ci se muèrent en une véritable corporation, qui devint, au XI^e siècle, une caste de combattants d'exception au service de la noblesse et du clergé, avant de se transformer, au XII^e siècle, en une institution entièrement codifiée, moralisée, et surtout élitiste ; si élitiste qu'elle finit par incorporer la noblesse... avant que la noblesse ne s'en accaparât complètement. De fait, au XIII^e siècle, « tous les chevaliers sont nobles, [même si] tous les nobles ne sont pas chevaliers ». Cependant, cette tendance s'inversa totalement à partir du début du siècle suivant, durant lequel des roturiers purent de nouveau pratiquer la chevalerie, que délaissèrent alors les nobles ; et pour ceux d'entre eux qui en étaient encore, le titre de chevalier constituait surtout une sorte de bien positionnel qui leur permettait de se revendiquer d'une gloire chauvine d'antan. Cf. FLORI Jean, *Brève histoire de la chevalerie : de l'histoire au mythe chevaleresque*, Gavaudun, Les éditions Fragile, 1999 (Livre ouvert. Histoire), pp. 2-12.

⁴¹ Ainsi, la page facebook « Trad West », conservatrice pour ne pas dire masculiniste (slogan en photo de couverture : « hard times create strong men »), mobilise régulièrement la figure du chevalier dans ses publications (voir en annexe).

⁴² Contrairement aux idées reçues, il existait pourtant des femmes *chevaleresses* durant le Moyen Âge, même si le phénomène était marginal. Elles ont été invisibilisées par la politique linguistique française ayant fait du masculin le référent pour les professions, ainsi que les visions sexistes des historiens. Voir par exemple CASSAGNES-BROUQUET Sophie, *Chevaleresses. Une chevalerie au féminin*, Paris, Perrin, 2013.

⁴³ Pour la période médiévale – en l'occurrence celle du Moyen Âge tardif –, il existe en fait plusieurs masculinités hégémoniques. Nous y reviendrons plus tard.

⁴⁴ Voir le chapitre « mail bonding : knights, ladies, and the proving of manhood », dans KARRAS Ruth Mazo, *op. cit.*, pp. 20-66.

⁴⁵ De fait, même si les valeurs et « l'esprit de classe » décrits par Karras sont autant de caractéristiques nécessaires pour appartenir à la masculinité chevaleresque, aucune de ces caractéristiques ne peut faire d'un homme un chevalier sans rang social et ressources financières préalables, ceux-ci permettant notamment de s'équiper, condition *sine qua non* pour devenir chevalier. La chevalerie est donc une classe de genre, mais elle demeure aussi une classe sociale et économique. Cf. LETT Didier, *Hommes et femmes du Moyen Âge : histoire du genre XII^e-XIV^e siècle*, 2nd éd. revue et augmentée, Malakoff, Armand Colin, 2023 (Cursus), p. 75.

⁴⁶ KARRAS Ruth Mazo, *op. cit.*, p. 20 : « Although the social organization and military practice of knighthood varied across Europe, an international chivalric culture of shared values gave the aristocracy a set of common ideological features. »

manières de cour et, surtout, d'*avoir* et de servir une dame. En effet, un homme qui veut appartenir pleinement à la pairie chevaleresque se doit d'aimer et servir une femme et, pour l'amour d'elle, s'engager à respecter et honorer toutes les autres : la « masculinité du chevalier » était ainsi « largement définie par sa relation aux femmes », puisque « [l]'accomplissement de la virilité dépendait de la maîtrise des idéaux parfois contradictoires, parfois complémentaires, de la prouesse (violence victorieuse) et l'amour ».⁴⁷

Cet amour, tout aussi codifié que l'a pu être la chevalerie, c'est celui qu'a cristallisé la littérature courtoise développée dans le Nord de la France à partir de 1160 par les trouvères, et qu'Estelle Doudet nomme « *amor* chevaleresque ». Selon la médiéviste, on peut le définir synthétiquement comme suit : un chevalier aime une dame d'un rang plus élevé selon le modèle de la relation féodale, c'est-à-dire qu'il honore et *sert* celle qu'il aime. Si la dame est souvent mariée, cela ne constitue toutefois pas une obligation comme dans la lyrique courtoise du Sud, le couple, comme chez Chrétien de Troyes, pouvant même s'accommoder de la forme conjugale. En outre, en échange de son *service*, la dame gratifie l'amant d'une « protection », qui prend la forme d'un octroi d'un « goût de la perfection morale », ainsi que d'une « pureté » et d'une « vertu » contaminatrices : la conquête amoureuse s'accompagne donc de l'idée d'une élévation à la fois sociale, spirituelle et symbolique, et que le soupirant parvient à effectuer en développant des qualités comme l'obéissance, la contenance, ou encore « le courage, la générosité, la confiance en soi »⁴⁸. Cependant, l'amant doit également surmonter de multiples dangers et affronter des épreuves physiques durant lesquelles il doit prouver sa bravoure. Autre point important : il se doit également de maîtriser la jalousie qui le submerge, celle qui émane du sentiment amoureux⁴⁹. Enfin, tandis que la relation platonique est la norme dans le Sud des troubadours, la dimension charnelle est loin d'être absente de l'« *amor* chevaleresque » nordique puisque, en parallèle de l'accomplissement du meilleur de soi-même, l'amant fait tout pour assouvir son désir, après l'avoir magnifié et fait durer le plus longtemps possible⁵⁰. Or, en tant que production d'un auteur champenois « maître de l'écriture amoureuse dans la tradition [...] des trouvères »⁵¹ et, au vu de la forme et du sens donnés à l'histoire d'amour qu'il met en scène, il semble assez évident que le *Voir Dit* s'inscrit dans le paradigme de l'« *amor* chevaleresque » que nous venons d'évoquer.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁸ DOUDET Estelle, *L'Amour courtois et la chevalerie : des troubadours à Chrétien de Troyes*, Paris, Flammarion, 2004 (Librio, 641), pp. 7-8.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 10-11.

⁵¹ IMBS Paul et CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, *op. cit.*, introduction, p. 5.

De fait, l'œuvre narre, de manière rétrospective, l'amour réciproque, vécu sous forme de relation à distance ponctuée de rencontres, entre un narrateur anonyme et une toute jeune femme visiblement non mariée. Nommée « Toute Belle » et d'un rang supérieur à celui qui se présente comme « l'Amant » – « Quar de **ma dame a la hautesce** / Pensoie et a **ma petitesce** » (vv. 1267-1268) –, elle est naturellement mise sur un piédestal en raison de sa perfection morale et physique :

Et pour ma **gracieuse dame** / A cui j'ay donné corps et ame / Et que j'aim de vray cuer d'ami, / [...] Qu'elle est de si **tresnoble** affaire, / Tant scet, **tant vault**, qu'en tout le monde / **N'a de villenie** si monde / **Ne de bonté si bien paree** [...]. / Brief, tous li mondes se merveille [...] de sa **biauté** / Et de sa tresgrant **loyauté**. / Si me vueil de li loer taire [...] que **n'en sui dignes**.

vv. 5-34

Tout au long de l'œuvre, le narrateur sert ainsi « ligement » la dame (v. 376), et se soumet à elle comme il convient au vassal de se soumettre à son suzerain, au mortel de se soumettre à son dieu, ou, en l'occurrence, à sa déesse : « Mais ma dame de sa noblesse / Le fait comme mere et **deesse**, / Que j'aim, **aour** [vénère], **criem** et desir » (vv. 5120-5122). Or, si « l'Amant » s'humilie devant l'objet de son amour – « **je ne sui mie dignes** de penser a vous » (lettre 6) –, cette humiliation s'accompagne aussi de l'élévation morale et symbolique attendue grâce aux sentiments dont il est gratifié et, surtout, grâce aux sentiments qu'il éprouve lui-même : d'une part, parce que le fait d'être le réceptacle d'Amour le pousse à être la meilleure version de sa personne⁵² et, d'autre part, parce que le fait d'être le réceptacle d'Amour opère comme *distinction* puisque, selon la pensée courtoise, tout le monde n'est pas digne d'aimer⁵³. Néanmoins, ces sentiments d'élévation et de plénitude s'accompagnent naturellement des souffrances liées à l'attente et au désir qui *détourne l'esprit*⁵⁴ ; mais l'attente finit toutefois par être récompensée et le désir assouvi car, grâce à l'aide de Vénus elle-même, le narrateur parvient à consommer son union avec « Toute Belle » à la moitié du récit (vv. 3988-4031). Ce succès n'empêche cependant pas le couple d'être éprouvé par d'autres types de difficultés : d'abord celle de la distance, étant donné que les amants vivent dans des contrées éloignées et, surtout, celle de la jalousie et du doute qui rongent le *je*. En bref, tous les éléments de « l'*amor*

⁵² *Ibid.*, vv. 393-399 : « **Si me commençay a polir**, / A cointier, a regarder / Pour moy d'or en avant garder / **De villenie et de meffait**, / Quar, par Dieu, **cilz qui ce ne fait** / **N'est pas dignes d'avoir amie** ».

⁵³ Dans la seconde partie du récit, le secrétaire du narrateur raconte l'histoire du cyclope Polyphème, parangon de barbarie à la « façon ville et horrible » (v. 6880) ; or, en évoquant les sentiments que nourrit le géant pour la nymphe Galatée, il s'étonne qu'Amour ait pu élire domicile chez une figure aussi bestiale (« Mais trop me merveil qu'Amours panse, / Qui se met en si orde pance », vv. 6898-6899) : ce faisant, il rend ainsi compte de l'idée socle de l'amour courtois selon laquelle l'amour digne de ce nom échoit seulement aux individus les plus raffinés.

⁵⁴ *Ibid.*, v. 957 : « Mais mon désir mon mémoire bestourne ».

chevaleresque » évoqués par Doudet sont présents... si ce n'est que « l'Amant » ne pratique pas la chevalerie, mais l'écriture.

Le début de l'œuvre évoque ainsi la santé fragile du narrateur avant sa rencontre avec « Toute Belle » (« Pour ce qu'avoie **vraiment** / Esté **malades longuement** », vv. 85-86), ainsi que la retraite poétique qui en découle, puisqu'il ne parvient plus à composer « [a]ucune chose de nouvel » (v. 59). Cet *incipit* pose donc d'emblée une double caractérisation : celle de la faiblesse physique, sur laquelle nous reviendrons dans la deuxième partie de ce travail, et celle de la créativité induite par l'écriture poétique et musicale⁵⁵. De fait, si l'inspiration du *je* semble muette en ce début de récit, on nous fait rapidement comprendre qu'il n'en était rien dans le temps antérieur à la narration (« **faisiés balades, / Rondiaus, motés et virelais, / Complaintes et amoureux lais** », vv. 144-148) ; et aussitôt qu'apparaît la perspective de la relation avec « Toute Belle », celui-ci recouvre non seulement la forme physique, mais aussi la capacité d'écrire. La protection de la dame, en plus de se répercuter sur le bien-être – c'est le *topos* courtois de la *garison* morale et physique par l'amour –, se répercute ainsi également sur la créativité – c'est le *topos* de la *garison* poétique par l'amour⁵⁶. Dès lors, pour « Toute Belle » et grâce à elle, « l'Amant » rédige, tout au long du récit, des pièces poético-mélodiques qu'il insère dans leur correspondance intégrée à la diégèse. Le narrateur est donc un compositeur, un poète, un auteur, et il s'emploie à se mettre en scène en tant que tel.

En effet, si l'écriture se conjugue au passé par rapport au temps de la narration en ce début de récit, elle assoit tout de même la crédibilité littéraire du *je* dans le présent en mettant en exergue ses accomplissements. « L'Amant » évoque ainsi une œuvre qu'il a récemment terminée : « Je vous fais escrire **l'un de mes livres que j'ai la mais fait** derrainement, **que on appelle Morpheus**, et le vous porterai ou envoieurai, se Dieu plaist. » (lettre 4). Ce *Morpheus* est mentionné huit fois dans le dit, et non seulement par la bouche du narrateur, mais aussi celle de la dame (« [s]i **n'est nulz esbatemens** [divertissement] que j'aie, **se ce n'est de lire vostre livre** », lettre 29). Or, la mention de cette œuvre permet une double intratextualité :

⁵⁵ Le XIV^e siècle est la période qui voit l'avènement de la séparation de la musique et de la poésie, dont le divorce fut officialisé en 1392 avec de *L'Art de dictier* d'Eustache Deschamps ; or, dans le *Voir Dit*, on voit bien que les deux types de composition sont mêlées, en accord avec la pratique de Machaut, considéré comme le dernier poète-musicien du Moyen Âge. Aussi, le terme « écriture » que nous sommes susceptible d'employer pour désigner l'activité créatrice du narrateur englobe en réalité à la fois l'écriture de la poésie, de la prose, mais aussi de la musique ; toutefois, parce que la dimension musicale ne nous est que très partiellement visible dans l'édition contemporaine du *Voir Dit* et, parce que nous n'avons pas de compétences en la matière, nous nous focaliserons seulement sur la composition et l'écriture littéraires.

⁵⁶ DOUDET Estelle, *op. cit.*, p. 7 : « La protection accordée par la Dame se manifeste donc par diverses formes [, dont] l'inspiration poétique [...]. »

intradiegétique d'une part, et extradiegétique de l'autre, puisque Machaut a bel et bien produit, environ quatre ans avant le *Livre du Voir Dit*, une œuvre intitulée *Dit de la Fonteinne amoureuse*, ou *Livre de Morphée*. Cependant, même si les deux niveaux sont liés, c'est surtout l'intratextualité intradiégétique qui nous intéresse ici, car elle vient inscrire, assez tôt dans le cadre du récit, l'activité d'écriture du *je* dans le registre du professionnalisme, évinçant donc par le même coup tout soupçon de dilettantisme pour toute production en cours ou à venir. Le narrateur n'hésite d'ailleurs pas à se servir de sa correspondance avec « Toute Belle » afin de présenter et faire la promotion de *Morpheus*, dérogeant au passage à la tradition de « l'*humilitas* [...] imposée à l'auteur »⁵⁷ : « [l'œuvre] est a la guise d'un rés d'Alemaigne ; et, par Dieu, **long temps ha que je ne fis si bonne chose** » (lettre 10). Toutefois, l'écriture dans le dit se conjugue surtout au présent, puisque, tout au long du récit, le narrateur crée, à partir de l'échange épistolaire qu'il entretient avec sa dame et des pièces poético-mélodiques qu'il compose pour elle, un ouvrage appelé *Voir Dit*, donnant ainsi lieu à la mise en abyme caractéristique de l'œuvre :

Et s'il est nulz qui me reprenge / Ou qui mal apaiez se tiengne / **De mettre cy nos escriptures**, / Autant les douces que les sures, / Que l'en doit appeller epistres / – C'est leurs drois noms et leurs drois titres [...] **Le Voir Dit veuil je qu'on appelle / Ce traité que je fais pour elle**, / Pour ce que ja n'i mentirai.

vv. 490-520

Le narrateur se met ainsi en scène en tant que créateur, rédacteur, mais aussi superviseur de l'agencement de son œuvre : « **[v]ostres livres se fait et est bien avanciés**, car j'en fai tous les jours .C. vers [...] Mais **j'ai trop a faire a querir les lettres qui respondent les unes aus autres** ; si vous pri qu'en toutes les lettres que vous m'envoierés d'ores en avant il y ait date, sans nommer le lieu » (Lettre 27). Ce faisant, le *je* se met ainsi en scène en tant que figure auctoriale⁵⁸ ; plus précisément, il se rattache à une figure auctoriale médiévale identifiable, bien que plutôt associée au Moyen Âge central : celle de l'écrivain polyvalent et impliqué dans son œuvre, tel qu'on le retrouve notamment chez Benoît de Sainte-Maure et son *Roman de Troie*⁵⁹.

⁵⁷ HAUG Hélène, « *Ains les lisoie entre mes dens*. Figures d'auteurs-lecteurs (XIV^e-XV^e siècles) : une réaction face au succès mitigé des nouvelles littéraires en contexte curial ? », dans MEIZOZ Jérôme, MÜHLETHALER Jean-Claude et BURGHGRAEVE Delphine (dir.), *Posture d'auteurs : du Moyen Âge à la modernité. Actes du colloque tenu les 20 et 21 juin 2013 à Lausanne*, Fabula (Colloques en ligne), 2014, *Ains les lisoie entre mes dens. Figures d'auteurs-lecteurs (XIV^e-XV^e siècles) : une réaction face au succès mitigé des nouvelles littéraires en contexte curial ? (Les colloques / Fabula)*, consulté pour la dernière fois le 29 avril 2024, § 29.

⁵⁸ Par figure auctoriale, nous entendons l'*éthos* d'auteur·ice – surtout d'auteur, cf. note 60 – visible dans le texte, « l'image de soi [en tant qu'écrivain·e] donnée dans et par le discours », « l'identification intra-textuelle d'un positionnement » en tant qu'acteur·ice de la composition littéraire (cf. HAUG Hélène, *op. cit.*, § 2-3).

⁵⁹ BAUMGARTNER Emmanuèle, « Sur quelques constantes et variations de l'image de l'écrivain (XII^e-XIII^e siècle) », dans ZIMMERMANN Michel (dir.), *Auctor et auctoritas : invention et conformisme dans l'écriture médiévale. Actes du colloque tenu à l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines (14-16 juin 1999)*, Paris, École des Chartes, 2001 (Mémoires et documents de l'École des Chartes, 59), p. 395.

Il s'agit d'un auteur⁶⁰ pleinement impliqué dans la composition de son œuvre, dont « la perfection est liée à un ensemble de compétences qui lui permettent de contrôler d'un bout à l'autre la chaîne de production de texte, de l'événement, qui en est le fondement, à la mise en écrit » ; en outre, cet auteur est également conscient que son écriture peut « défier le cours du temps »⁶¹(« qu'il en soit bon memoire **a tous jours mais** », lettre 35). Néanmoins, on peut également faire certains parallélismes entre l'*ethos* auctorial du *je* et d'autres types de figures autoriales répertoriées, à commencer par celle du « courtisan », soit « un auteur séducteur » qui, entre autres, se « valorise » en tant qu'écrivain au travers d'une insertion dans le milieu de cour⁶². En effet, le narrateur du *Voir Dit* ne se prive pas, plusieurs fois au cours du récit, de mettre en exergue sa fréquentation des puissants : outre les « grans signeurs » mentionnés à la lettre 25, le narrateur accueille ainsi chez lui « Monseigneur le duc de Bar », le gendre du roi de France Jean II, ainsi que d'autres « signeurs », et ce à deux reprises (lettres 33 et 35). De plus, il se rend également chez le fils du roi, Charles de France, son « droit seigneur » (v. 3362) ; or, si Charles est désigné comme tel, au-delà de la déférence, il semble assez évident, au vu du fait que Machaut ait lui-même été employé par le prince, que c'est parce que le narrateur est rattaché à son service : la fréquentation des puissants ainsi que le fait de leur être associé par une charge professionnelle appuient ainsi la stature du *je* en tant qu'écrivain. Enfin, la figure auctoriale que ce dernier met en scène peut également être rattachée, même si de manière partielle, à celle du « relais des sages », soit une figure auctoriale « passeu[se] de savoirs, en tant que maillon indispensable dans la chaîne qui relie les *enciens* aux princes », et qui, « imprégné[é] des auteurs anciens [...] par sa fréquentation assidue des matières *parfondes* et *pesantes*, parvient à les rendre accessibles à un public de cour »⁶³. De fait, si « l'Amant » ne semble pas se donner ouvertement pour mission de transmettre des savoirs anciens et n'a pas la prétention d'instruire les puissants, on peut toutefois noter qu'il s'emploie à faire montre de sa

⁶⁰ L'usage de l'écriture inclusive nous a ici semblé inadéquat, car la pensée médiévale envisage surtout la figure d'auteur·ice comme étant celle d'un homme, et ce malgré la présence indéniable de femmes qui produisirent de la littérature durant le Moyen Âge (les *trobairitz* Domna H, Gormonda de Monspelier, Iseut de Capio, Azalaïs de Porcairagues, Marie de Ventadour, Carenza, Clara d'Anduza, Iselda, Dame Almuc de Castelnou, Na Lombarda, Na Tibors, Alamanda, Garsenda, Na Castelloza, Na Bieris de Romans, Guillelma de Rosers, Alais, Na Isabella, Gaudarenca, la Comtesse de Die et bien sûr, plus au Nord, Marie de France et Christine de Pizan), quand bien même certaines personnes voudraient encore aujourd'hui nous faire croire le contraire, à l'instar de l'universitaire Robert Fossier, qui écrivait en 2007 : « Il y a bien, ici ou là, quelque bas-bleu savant comme Hildegarde de Bingen au XI^e siècle ; des amantes, dont on ne sait d'ailleurs même pas si leurs œuvres sont réellement d'elles, comme Héloïse ou Marie de France aux XII^e et XIII^e siècles. » Voir FOSSIER Robert, *Ces Gens du Moyen Âge*, Paris, Fayard, 2007, p. 92, et BEC Pierre, *L'Amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, Gardonne, Fédérop, 2013 (Troubadours).

⁶¹ BAUMGARTNER Emmanuèle, *op. cit.*, p. 395.

⁶² HAUG Hélène, *op. cit.*, § 25.

⁶³ *Ibid.*, § 36.

culture et de sa connaissance des auteurs antiques et médiévaux à l'aide de nombreuses références et *exempla* mythologiques et littéraires disséminés dans l'œuvre, et dont il tire souvent des enseignements. Ainsi, dans sa correspondance avec « Toute Belle », il fait référence à Tristan et Yseut (lettre 6) et à Pyrame et Thisbé (lettre 37) ; dans ses compositions lyriques, à Absalon, Ulysse, Argus, Salomon, Phébus, Memnon, Samson et Dalila (vv. 6445-6463) ; dans son récit cadre, à Sémiramis (v. 4816) et aux autorités que sont Valère Maxime (v. 4819) et Virgile (v. 5197), ainsi qu'à Pygmalion, Polyxène, Déjanire (vv. 4181-4183), Léandre et Héro, Lancelot et Guenièvre, Pâris et Hélène, et, enfin, à l'œuvre *La Châtelaine de Vergi* (v. 6329-6350). C'est finalement une prétérition qui symbolise le mieux son érudition, érudition qui confine souvent à la posture professorale, visible ici dans l'incise entre parenthèses :

Li dieu, qui par amour amoient, / Leurs fourmes en autres muoient / Et si muoient leurs amies, / Souvent en vaches, ou en pies, / Ou ainsi com il leur plaisoit [...] (**Mais, quant devers elles estoient, / Leurs propres fourmes reprenoient**) / Pour mener plus secretement / Leurs amours [...]. **J'ai les oreilles et les temples / Toutes plaines de telz exemples [...].**

vv. 6359-6369

En conséquence, si le narrateur ne se revendique pas ouvertement d'une mission didactique, il adopte néanmoins la posture du savant, et démontre sa connaissance de la tradition littéraire ancienne et, par le même coup, revendique l'inscription de son œuvre dans ladite tradition.

Or, après toute cette mise en scène en tant qu'auteur assez loin de l'*humilitas*, il semble bien que le *je* doive rétablir une certaine balance dans son autoportrait. De fait, lorsqu'il ne se met pas en scène en tant que poète-musicien cultivé superviseur de son œuvre, « l'Amant » se dépeint aussi ouvertement comme étant nerveux et balourd – « mes cuers mua / Si tres fort que **je ne savoie / Parler** a li nẽ ou j'estoie, / **Quar j'estoie si esbahis** », vv. 1927-1930 –, handicapé – « borgne » [atteint d'un strabisme]⁶⁴, lettre 13 –, « rudes » et « desapris », « lais », « mal gracieus », et n'ayant aucun « scens [intelligence], vaillance, bonté ne biauté » (lettre 6) : en bref, pour reprendre les mots de William Calin, nous avons affaire à un « narrateur inepte et

⁶⁴ En moyen français, le terme « borgne » peut désigner, comme en français moderne, le fait de ne voir que d'un œil, mais aussi le fait de loucher. Or, selon le calque auto/pseudo/biographique, il semble qu'il faille privilégier la deuxième acception : « We might also note that the two paintings which adorn the prologue of the manuscript Paris, B.N. fr. 1584: "Guillaume recevant les dons d'Amour, folio D, et Guillaume recevant les dons de Nature, folio E", represent the poet tonsured and *borgne*, that is afflicted with a strabism, in this case convergent. Yet this does not prove that the poet was like this in reality. [...] Nevertheless, the enlumineur provides here a precious piece of information on the interpretation of the word *borgne*. We know that in the Middle Ages the word usually means *qui louche*, "cross-eyed," but can also have the meaning of *borgne*, "one-eyed," in modern French. The "miniature" shows that the painter chose the first meaning in the case of Guillaume. » Cf. CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, « "Le clerc et le louche": sociology of an esthetic », dans *Poetics Today*, vol. 5, 1984, pp. 479-480.

maladroit », qui est « aussi un amant inepte et maladroit »⁶⁵. Mais surtout, l'autoportrait du *je* trahit de la lâcheté, lâcheté qui revêt une dimension comique à cause du décalage avec la matière courtoise qui imprègne à la fois sa vie sentimentale et ses discours pétris de mythologie héroïco-chevaleresque – Lancelot, Tristan, Pâris, Ulysse, Samson, Absalon, etc. En effet, alors même qu'il réaffirme une sorte de profession de foi courtoise en s'emportant contre son secrétaire qui tente de le dissuader de se mettre sur les routes par ordre de sa dame à cause des pillards (vv. 6584-6634), il est pourtant beaucoup moins hardi face à l'idée de ces mêmes pillards quelque trois mille vers plus tôt (« "Je te pri, **hastons nous**, et marche / Et fier cheval des esperons [...] **En ce pays sont tuit pilleur**" », vv. 4313-4317), et bien content de pouvoir se réfugier en sa « **chambrette** [...] belle et gente et nette » (vv. 4330-4331). Quant à sa ferme décision d'aller voir sa dame, il est là encore bien plus timoré quelque mille vers plus tôt, se lamentant du sort des amants mythiques qui ont été assez courageux que pour se rejoindre lorsqu'ils étaient éloignés, et de conclure « **je ne soie si bon** [courageux] comme il furent » (lettre 37).

Ainsi donc, non seulement le narrateur ne pratique pas la chevalerie, mais il n'adopte pas non plus l'*éthos* chevaleresque courtois tel que décrit par Doudet : celui d'un amant méprisant la pusillanimité et le confort, et qui ne rechigne jamais face à la violence et aux périls physiques, s'en servant au contraire volontiers pour prouver sa valeur et sa bravoure. En effet, comme le rappelle Karras, la violence et l'attrait pour la violence, incarnés dans le corps, étaient absolument indissociables de la masculinité chevaleresque ; ils en étaient même les fondements :

Le chevalier était en compétition avec les autres hommes à travers l'agression physique. [...] La violence était la mesure fondamentale d'un homme parce qu'elle lui permettait d'exercer sa domination aussi bien sur les hommes de sa strate sociale que sur les femmes et les autres personnes socialement inférieures. Les modernes et les médiévaux tendent à voir la « chevalerie » comme un *ethos* civilisateur, contrôlant la violence qui, autrement, aurait régné impunément. [...] Au Moyen Âge tardif, la violence était le mode d'expression de la masculinité au sein de la chevalerie, tandis que, à l'université, les hommes combattaient avec des armes verbales [...].⁶⁶

⁶⁵ CALIN William « Problèmes de technique narrative au Moyen Âge : *Le Roman de la Rose* et Guillaume de Machaut », dans JONIN Pierre (dir), *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge offerts à Pierre Jonin*, Aix-en-Provence, Publications du CUER MA, 1979 (Senefiance, 7), p. 137.

⁶⁶ KARRAS Ruth Mazo, *op. cit.*, p. 21, à partir de l'anglais : « Knight competed with other men through physical aggression. [...] Violence was the fundamental measure of a man because it was a way of exerting dominance over men of one's own social stratum as well as over women and other social inferiors. Both medieval and modern people tend to see "chivalry" as a civilizing *ethos*, controlling the violence that otherwise would have reigned unchecked. [...] In the late Middle Ages, violence was the mode of masculine expression within knighthood, while in the university men fought with verbal weapons [...]. »

Aussi, pour expliquer l'autoportrait en non-chevalier du narrateur malgré le cadre courtois, il nous paraît impossible de ne pas prendre en compte la question biographique, puisqu'il semble assez logique que si Guillaume de Machaut a voulu faire dans une certaine mesure de son personnage littéraire un *alter ego*, il se figure en tant qu'auteur-poète-compositeur, et non pas en tant que le chevalier qu'il n'est pas. Quant à expliquer l'autoportrait anti-chevaleresque comique, il faut là sans doute aller chercher, d'une part, du côté du genre du dit qui veut qu'une forme d'autodérision caractérise son *je*, et, d'autre part, du côté de la tendance littéraire tardo-médiévale de l'*autoportrait dégradé*⁶⁷, ce « *topos* de la présentation de soi du poète [...] frappé de déficiences physiques et morales »⁶⁸. Toutefois, cette autodérision en est-elle vraiment une ? Pas si sûr. De fait, l'auto-dévaluation du narrateur s'inscrit dans le type dit du « clerc laid », concept que l'on doit à Cerquiglini-Toulet. Si on le retrouve tout au long de la littérature médiévale, de Jean de Meun / Clopinel⁶⁹ aux Grands Rhétoriciens comme Eustache Deschamps et Jean Molinet, il est particulièrement prégnant dans le *Voir Dit* :

On remarque tout d'abord des points de ressemblance ponctuels qui font de Polyphème⁷⁰ un miroir-image de Guillaume. L'un et l'autre sont laids [...], l'un comme l'autre se caractérisent par un défaut de la vue [...], tous deux sont amoureux, en proie à un désir dévorant, tous deux sont poètes. Plus profondément, la figure du poète se constitue dans l'affirmation d'une différence qui l'isole, le singularise, en fait une figure possible de héros culturel. [...] Pourquoi la figure de l'écrivain, quand elle se détache, s'ancr-t-elle dans le laid ? Il semble qu'il faille aller au-delà d'une simple variante du *topos* d'humilité. Le lien est sans doute à chercher, plus profondément, dans des idées de type alchimique : la transformation de la boue en or, et suggérerait alors que la personne de l'auteur joue un rôle important dans sa création, non seulement comme intermédiaire, « traducteur », mais comme matière même de l'écriture. On s'approcherait ainsi d'une notion d'intériorité, le contenant, disgracieux, l'auteur, étant l'enveloppe d'un contenu subtil, son œuvre.⁷¹

Par ailleurs, ce défaut « défaut de la vue » – strabisme, cf. p. 21 – qu'évoque la médiéviste participe également de la *persona* de poète du narrateur, puisque la vision oblique est justement celle qui caractérise le geste d'écriture⁷². En bref, l'autoportrait *a priori* peu flatteur du *je*, comique à certains égards et bien loin des canons de la masculinité chevaleresque, relève en

⁶⁷ BROUZES Camille, *op. cit.*, p. 185 : « les autoportraits dégradés qu'aiment produire les poètes de la période ».

⁶⁸ JEAY Madeleine, « Dire ou ne pas dire. "Faire catleya" au Moyen Âge », dans LABERE Nelly (dir.), *Obscène Moyen Âge ?* Paris, Champion, 2015 (Bibliothèque du XV^e siècle, 80), p. 136, cité par BROUZES Camille, *op. cit.*, *ibid.*

⁶⁹ « Les manuscrits hésitent entre les formes Clopinel ou Chopinel, mais l'une et l'autre renvoient à une particularité de la marche, l'achoppement, la claudication, quelle que soit la cause de cette boiterie », cf. CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, « Polyphème et Prométhée. Deux voies de la "création" au XIV^e siècle », dans ZIMMERMANN Michel (dir.), *op. cit.*, p. 403.

⁷⁰ Comme nous l'évoquions à la note 53, le secrétaire du narrateur déroule un long *exemplum* sur le mythe de Polyphème et Galatée dans l'œuvre.

⁷¹ CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, « Polyphème et Prométhée. Deux voies de la "création" au XIV^e siècle », *op. cit.*, pp. 402-403.

⁷² *Id.*, « "Le clerc et le louche": sociology of an esthetic », *op. cit.*, p. 488 : « the act of writing as the art of deviation; in short, the mediated vision objectified. »

fait du stigmat retourné en emblème, l'affirmant encore une fois en tant que figure auctoriale. Or, cette composante auctoriale est justement ce qui lui permet de prétendre à une masculinité auquel son corps et son caractère lui interdisent l'accès.

De fait, nous avons expliqué que « l'Amant », à travers son discours et ses comportements – même si de toute évidence pas tous –, venait s'inscrire dans le paradigme de l'« *amor* chevaleresque », celui de la *tradition des trouvères* ; dès lors, le plus logique aurait été qu'il incarne simplement une figure de trouvère, chantant l'amour courtois en *je*, et les prouesses chevaleresques en *eux*. Au travers des références qu'il mobilise, c'est effectivement ce que le narrateur fait ; toutefois, même s'il se dépeint comme étant à l'opposé de la figure du chevalier hardi – ce que ses actions prouvent –, son *logos* semble tout de même ambigu, puisque, malgré l'autodérision qui irrigue l'autoportrait, une identification sincère à la figure chevaleresque semble tout de même visible :

Et, ma souveraine dame, **uns chevaliers ne doit avoir autre mestier n'autre science que armes, dames et conscience** ; si vous jur et promet loyalment que, a mon pooir, **je vous servirai loyalment** et aussi diligemment de ce que sai et puis faire, et tout a vostre honneur **comme Lancelos ne Tri(s)tans servirent onques leurs dames [...]** !

Lettre 10

Aussi, dans la mesure où le *je* s'identifie ici à un chevalier qui *sert* sa dame, qu'il obéit à son « commandement »⁷³, c'est donc qu'il revendique son écriture comme substitution pour ledit service. Or, cette substitution peut justement être rapprochée du phénomène de transformation, survenu au XIV^e siècle, de la dyade « Armes et Amours », celle qui a imprégné une grande partie de la littérature courtoise du Moyen Âge central :

Armes et amours, c'est sous cette double enseigne qu'a voulu se placer le XIV^e siècle, dans le maintien d'une attitude qui avait été celle des chevaliers du XII^e siècle. [...] Mais sans renier la matière chevaleresque et amoureuse, les auteurs du XIV^e siècle expérimentent un moyen de la faire évoluer : adjoindre au couple Armes et Amours un troisième terme qui modifie l'équilibre de l'ensemble. C'est le jeu subtil auquel se livre Guillaume de Machaut. Il propose les formules suivantes. Dans le *Voir Dit* :

Armes, dames et conscience [...]

L'important, structuralement, est l'éclatement du schéma binaire et l'apparition d'un troisième terme, ou d'une série de tiers, qui ne se laissent pas ramener à l'un des pôles existants. Le significatif, sémantiquement, est l'introduction, dans le couple canonique, du livre, de la littérature, de la réflexivité.⁷⁴

⁷³ IMBS Paul et CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, *op. cit.*, vv. 497-498 : « Que c'est au doulz **commandement** / De ma dame, qui le commande ». Le « commandement » de la dame est ainsi évoqué quinze fois dans l'œuvre.

⁷⁴ CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, *La Couleur de la mélancolie. La fréquentation des livres au XIV^e siècle. 1300-1415*, Paris, Hatier, 1993 (Brèves. Littérature), pp. 89-92.

Machaut, grâce au *fin'amor* et à la mythologie héroïco-chevaleresque dont il imprègne son œuvre, peut ainsi recouvrir la triade des *matières* évoquée par Cerquiglini-Toulet, celle des *Armes*, de l'*Amour*, et des *Lettres* ; le narrateur, en revanche, ne le peut pas : sa condition physique et son tempérament le limitent à une nouvelle dyade, celle des *Lettres* et de l'*Amour*. Or, les *Lettres* et le talent qui va avec, plutôt que de rebattre complètement la dyade originelle, semblent plutôt lui servir de prothèse afin de s'inscrire dans le paradigme de la masculinité chevaleresque. Les quêtes ont ainsi fait place à la composition et à la rédaction littéraires, les joutes à la casuistique amoureuse, la renommée guerrière à l'auctorialité qui se déploie dans le récit, et dont nous nous sommes efforcée, en amont, de décrire la nature ; quant à l'endurance physique, elle a fait place à l'endurance intellectuelle, l'amour de « Toute Belle » et l'inspiration qu'elle procure faisant composer le *je* sans relâche⁷⁵. En bref, pour honorer sa dame, « l'Amant » ne prend plus bouclier et glaive, mais plume et calame.

Toutefois, remplacer l'ingrédient d'une recette tout en prétendant obtenir le même plat est contestable ; mais si le nouvel ingrédient est de moins bonne qualité – ou est moins valorisé – que l'ingrédient standard originel, les choses se compliquent encore plus. En effet, « dans un siècle touché par une crise des signes », où « les armes restent plus éloquentes que toute autre forme de déclaration, qu'elle passe par la parole, l'écrit ou la peinture »⁷⁶, le verbe, l'écriture semblent alors une béquille fragile pour prétendre se substituer à l'action : or, c'est justement parce qu'il sait cette fragilité que le narrateur attache un tel soin à la construction d'une figure auctoriale la plus polyvalente et prestigieuse possible. Cependant, sa mise en avant très peu subtile de ladite auctorialité trahit une forme de complexe ainsi que l'infériorité de sa position par rapport à son modèle et, *in fine*, lui fait d'autant plus souffrir la comparaison. C'est que le chevalier n'a pas à vanter ses qualités et ses prouesses, étant donné que les jongleurs/écrivains le font à sa place ; « l'Amant », en revanche, n'a d'autre choix que de clamer à qui veut l'entendre son mérite *alternatif* lui-même : comme le souligne Jean-Philippe Beaulieu, « la vacuité de l'activité chevaleresque » se double ainsi d'une « surenchère langagière »⁷⁷. Le

⁷⁵ IMBS Paul et CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, *op. cit.*, lettre 27 : « [M]on tresdoulz cuer, vous me faites vieillier grant partie des nuis, et escrire grant partie des jours ».

⁷⁶ BOUCHET Florence, « Les "signes" de l'amour : stratégies sémiotiques de la déclaration amoureuse dans le Méliador de Froissart », dans « La déclaration amoureuse au Moyen Âge », dossier thématique, *Bien dire et bien apprendre*, n° 15, 1997, pp. 167-178, cité par VICTORIN Patricia, « Amour et chevalerie », dans FERLAMPIN-ACHER Christine (dir.), *La matière arthurienne tardive en Europe, 1270-1530*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2020, p. 284. Nous ne pouvons malheureusement pas donner la page exacte de la citation dans sa source originelle, car Victorin ne la reprenait pas et qu'il nous a été impossible de trouver l'article de Bouchet.

⁷⁷ Beaulieu Jean-Philippe, « "Où est le héros". La vacuité de la quête chevaleresque dans les *Angoysses douloureuses d'Hélisenne de Crenne* », dans ALEXANDRE Denise (dir.), *Héroïsme et démesure dans la littérature de la Renaissance. Les avatars de l'épopée : actes du colloque international, 21-23 octobre 1994*, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 1998, p. 145.

narrateur échoue donc dans la négociation de sa masculinité chevaleresque : d'une part, parce que le verbe ne peut prétendre avoir la même valeur que l'action au sein du paradigme dans lequel il est situé et, d'autre part, parce que sa renommée demeurera toujours indigne de ce nom sans le courage. Pire : cette absence de courage le féminise⁷⁸. En conséquence, sa masculinité viendrait se classer du côté de la masculinité marginale de la typologie connellienne, c'est-à-dire une masculinité qui recouvre certains traits de la/les masculinité(s) hégémonique(s), mais reste dominée par elle(s), et est donc privée de sa domination matérielle et, dans le cas qui nous occupe, symbolique⁷⁹. Cependant, en changeant de perspective, il est possible de nuancer cet échec.

C'est que le narrateur partait pourtant gagnant du jeu des masculinités médiévales. De fait, avec son érudition, celui-ci peut être rapproché des universitaires, qui s'opposent à l'animal et affirment leur masculinité « non par la violence mais par la rationalité »⁸⁰. Cependant, on a bien du mal à faire rentrer le *je* dans cette catégorie de masculinité urbaine vivant en communauté autour de l'*Alma mater*, et qui englobe avant tout des « jeunes [...] turbulents [...] entre 15 et 30 ans »⁸¹. Si le narrateur est de tout évidence un universitaire, il n'est cependant plus étudiant : il est clerc (« laid ») séculier, c'est-à-dire un homme formé à l'université, et qui occupe une charge ecclésiastique tout en vivant parmi le monde. En effet, même si ce n'est pas dit ouvertement dans le texte, si on combine son rôle d'écrivain et ses fréquentations au prisme auto/pseudo/biographique – Machaut était chanoine au moment de la rédaction de l'œuvre⁸² –, il semble bien que les éléments convergent pour faire du *je* un clerc, statut lié à la fois aux activités d'écriture et aux activités religieuses. Or, les clercs constituent l'autre grande masculinité hégémonique médiévale, et se trouve justement en compétition avec la masculinité chevaleresque :

Les médiévistes ont surtout utilisé la notion de « masculinité hégémonique » pour opposer ou du moins confronter la masculinité des clercs et la masculinité des laïcs. [...] lors de conflits locaux, clercs et chevaliers ont affirmé leur masculinité, soit en se déchirant

⁷⁸ En effet, comme le souligne à de nombreuses reprises Lett dans *Hommes et femmes du Moyen Âge : histoire du genre XIIIe-XVe siècle* (2^{de} éd. revue et augmentée, *op. cit.*), le courage est perçu comme une qualité typiquement masculine durant la période médiévale (voir p. 33, 64, 116, 118, 181), et, surtout, c'est un requis minimal de la masculinité chevaleresque (cf. p. 75) ; aussi, avec la logique de la différence sexuelle, les femmes sont de leur côté perçues, comme le rappelle Karras, comme étant lâches par nature (cf. KARRAS Ruth Mazo, *op. cit.*, p. 2 : « women were fearfull, men brave »).

⁷⁹ Voir CONNELL Raewyn, *Masculinities*, *op. cit.*, p. 81.

⁸⁰ LETT Didier, *Hommes et femmes du Moyen Âge : histoire du genre XIIe-XVe siècle*, 2^{de} éd. revue et augmentée, *op. cit.*, p. 77.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² IMBS Paul et CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, *op. cit.*, introduction, p. 5.

mutuellement leur vêtement cérémoniel, agression symbolique ayant pour but de « défroquer » l'autre, de le ridiculiser en le dévirilisant, soit en mutilant leur cheval [...].⁸³

Par opposition aux valeurs martiales des chevaliers, les clercs incarnent donc le savoir, la maîtrise de soi et la spiritualité, mais se distinguent également par leur célibat et leur résistance aux tentations charnelles⁸⁴ qui affaiblissent l'intellect : « Quand Abélard raconte ses ébats passés avec Héloïse, il écrit que l'énergie de son esprit a été "amollie par les plaisirs de la chair". »⁸⁵ Or, en choisissant la matière courtoise comme matière d'écriture, en consommant son union avec sa dame, en se dénommant « Amant » et en affichant sa relation avec elle (cf. partie 2), le narrateur abandonne officiellement son asexualité. Toutefois, comme le signale Lett, il n'était pas rare que des clercs fassent des entorses à leur chasteté, et ce justement pour accroître leur masculinité. En effet, ils pouvaient ainsi incarner une masculinité asexuée tout en affirmant leur capacité procréatrice et sexuelle qui était, du moment qu'ils ne se comportaient pas ouvertement avec indécence, tacitement acceptée, notamment via la forme matrimoniale⁸⁶. Néanmoins, comme nous l'avons vu précédemment, le narrateur, en brisant son célibat, ne veut de toute évidence pas augmenter sa masculinité cléricale, mais se rattacher à la masculinité chevaleresque grâce à son « entrée dans un domaine amoureux qui constitue d'ordinaire l'apanage du chevalier »⁸⁷; seulement, une fois du côté de l'*ethos* chevaleresque, il en revient à la figure du clerc par son rejet de la violence et la mise en avant de son activité intellectuelle. Ainsi, plutôt que de défendre sa paroisse dans la compétition qui oppose sa masculinité attitrée à celle des chevaliers, le *je* a au contraire voulu se revendiquer à la fois de la première et de la seconde. Toutefois, pour ce faire, il a dû se délester de certaines de ses caractéristiques de clerc, mais, finalement, il est toujours trop clerc que pour être chevalier, et désormais trop chevalier que pour être clerc : en ayant voulu jouer sur deux tableaux, il n'en a en donc gagné aucun. Or, s'il ne peut certes contenter complètement les critères de ces deux masculinités hégémoniques, il obtient néanmoins des bénéfices symboliques pour chacune d'elles : en conséquence, on pourrait également l'inscrire dans le paradigme que Connell a nommé « masculinité complice »,

⁸³ LETT Didier, *Hommes et femmes du Moyen Âge : histoire du genre XII^e-XV^e siècle*, 2^{de} éd. revue et augmentée, *op. cit.*, p. 73.

⁸⁴ Voir également MURRAY Jacqueline, « One Flesh, Two Sexes, Three Genders », dans BITEL Lisa et LIFSHITZ Felice (dir.), *Gender and Christianity in Medieval Europe: New Perspectives*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2007, pp. 34-51 ; THIBODEAUX Jennifer (dir.), *Negotiating Clerical Identities: Priests, Monks and Masculinity in the Middle Ages*, London, Palgrave Macmillan, 2010 ; CULLUM Patricia et LEWIS Katherine, *op. cit.*

⁸⁵ LETT Didier, *Hommes et femmes du Moyen Âge : histoire du genre XII^e-XV^e siècle*, 2^{de} éd. revue et augmentée, *op. cit.*, p. 74.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 75.

⁸⁷ BROUZES Camille, *op. cit.*, p. 352, reprenant CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, « Un engin si subtil » : Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle, *op. cit.*, pp. 109-111.

c'est-à-dire à un *ethos* genré qui adhère à la/les masculinité(s) hégémonique(s), en bénéficie, mais ne parvient pas à entrer dans ses/leurs standards⁸⁸.

⁸⁸ Voir CONNELL Raewyn, *Masculinities*, *op. cit.*, p. 80.

Deuxième partie

Négociant sa masculinité en diachronie :

la sénescence comme marqueur d'une masculinité exceptionnelle, et vecteur d'une masculinité dominatrice

Comme le souligne Cerquiglini-Toulet dans l'introduction à son édition, c'est l'écart d'âge entre « Toute Belle » et le narrateur qui participe de la « célébrité, toute relative, du livre à la fin du XIX^e siècle »⁸⁹ : Gaston Paris fait ainsi allusion à une « étrange et piquante aventure » entre un « vieux poète » et « une jeune fille »⁹⁰ ; Louis Petit de Julleville, lui, va jusqu'à évoquer une *inquiétante décadence*⁹¹. En bref, le protagoniste du *Voir Dit* possède l'étiquette de « vieil amant »⁹² d'une « jeune fille »⁹³. Pourtant, sa vieillesse n'est jamais mentionnée dans l'œuvre, si ce n'est en creux, comme lorsque Honte évoque la perte de sa *jeunesse* – « **Se tu havoies [...] jonesce a ta volent** », vv. 2132-2142 –, ou bien, à l'inverse, quand il mentionne lui-même son rajeunissement dû à sa situation amoureuse : « Sa grant biauté **me rajonist** [...] Dont **j'en fais euvre de jonesce** » (vv. 5106-5112). De fait, comme l'a souligné Brouzes, « la sénescence [...] n'entre pas dans l'autoportrait, pourtant bien dévalué » du narrateur, qui ne présente « aucun des attributs traditionnels du grand âge »⁹⁴. Aussi, comment expliquer que celui-ci soit systématiquement mis sans ambages du côté de la sénescence par la critique ? C'est sans aucun doute le télescopage entre sa faiblesse physique et le prisme auto/pseudo/biographique – pour rappel, le *je* a au moins soixante ans selon lui –, prisme auto/pseudo/biographique qui, une fois connu de l'esprit, opère comme un cadre interprétatif indélébile.

Ainsi, l'une des principales caractéristiques du narrateur est celle d'être un homme souffrant⁹⁵, pour ne pas dire souffreteux. De fait, comme nous l'évoquions dans la première partie, celui-ci

⁸⁹ IMBS Paul et CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, *op. cit.*, introduction, p. 8.

⁹⁰ PARIS Gaston, « Paulin Paris et la littérature française du Moyen Âge. Leçon d'ouverture du cours de langue et littérature françaises du Moyen Âge au Collège de France, le jeudi 8 décembre 1881 », dans *Romania*, t. 11, n° 41, 1882, p. 17, cité par IMBS Paul et CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, *op. cit.*, *ibid.* : « C'est une espèce de confession en vers, à demi voilée sous des allégories et des pseudonymes, où le vieux poète, fort admiré de son temps, raconte l'étrange et piquante aventure qu'il eut avec une jeune fille de haute naissance [...]. »

⁹¹ PETIT JULLEVILLE Louis de, *Histoire de la Langue et de la Littérature françaises des origines à 1900*, Paris, Armand Colin, 1896, t. 2, p. 340, cité par IMBS Paul et CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, *ibid.* : « [L]a complexité un peu malade des sentiments et l'innocence douteuse de leur sensualité clandestine me déplaisent et m'inquiètent. C'est de la poésie de décadence. »

⁹² JEAY Madeleine, « Dire ou ne pas dire. "Faire catleya" au Moyen Âge », *op. cit.*, p. 137, cité par BROUZES Camille, *op. cit.*, p. 185 : « Machaut, le vieil amant mélancolique du *Voir Dit* ».

⁹³ IMBS Paul et CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, *op. cit.*, introduction, p. 8.

⁹⁴ BROUZES Camille, *op. cit.*, p. 352.

⁹⁵ De fait, on peut noter que, contrairement à la vieillesse, les occurrences liées au thème de la maladie abondent dans l'œuvre ; on trouve ainsi une douzaine d'occurrences pour l'adjectif « malade », et une autre douzaine pour

était « vraiment [...] malades » avant de rencontrer « Toute Belle » qui, en donnant sa *garison*, a provoqué l'accélération heureuse d'un rétablissement déjà entamé lorsque le récit s'ouvre. Néanmoins, ledit rétablissement ne semble pas définitif, car des rechutes guettent perpétuellement le *je*, qui évoque ainsi un cœur empli de maladie aux vers 388-384, s'affirme « de tous poins gari » au vers 1592, puis est décrit comme « chetif » et « dolereus » au vers 2130 et, finalement, se trouve « en bon point » dans sa lettre 31. Dès lors, si « l'Amant » connaît des moments de bien-être physique, il donne surtout l'impression générale d'une fragilité et d'une fiébrilité extrêmes :

Et si sentoie une froidure / Entremellee d'une ardure [chaleur] / Qui faisoit fremir et suer / Mon corps et ma couleur muer. / Mais la franche et la debonnaire / Vit et congnut (tout) mon affaire, / Et de moi couvrir se pena [...]. Et par m'ame, s'Esperance n'estoit, qui me conforte – et confortera – sur toutes choses, je n'ai pas corps pour telz co[ul]ps endurer ne soubstenir [...].

vv. 1932-1938 et lettre 16

On pourrait toutefois arguer que cet état 'anémié' doit être mis avant toute chose sur le compte des sentiments amoureux puisque, comme le rappelle le narrateur lui-même, « **cilz qui aime par amours / Ha des joies et des clamours [...]** **Or est malades, [ou] en santé** » (vv. 1568-1577). De fait, si la métaphore de l'amour comme maladie accompagnée d'une batterie de symptômes (cœur qui bat, sueurs froides, mains moites, perte d'appétit, insomnie) est de nos jours un lieu commun, elle constitue un sujet très sérieux – et un véritable poncif – de l'amour courtois, hérité de la tradition médicale antique :

La maladie d'amour est l'un des motifs fondateurs et essentiels de la littérature courtoise. Ses origines sont anciennes et se rattachent aux théories médicales de l'Antiquité, qui avaient déjà inspiré à Ovide ses *Remedia Amoris*. Au Moyen Âge, les troubadours, suivis par les trouvères, ont en effet récupéré et développé la conception médicale gréco-latine de l'amour en tant que maladie.⁹⁶

La perpétuelle pamoison de « l'Amant » serait dès lors le fait de sa relation avec « Toute Belle », dont chaque rebondissement constituerait autant de coups portés à son cœur comme à son corps : si cela est effectivement vrai, ça ne l'est qu'en partie seulement. En effet, le *je* a beau être dans de bonnes dispositions morales et filer momentanément le parfait amour avec la dame, sa condition peut le handicaper au point de ne pouvoir faire le déplacement jusque chez elle, alors même que c'est pourtant ce qu'il désire le plus : « **Vous en alez devers ma dame, / Et je n'i puis venir n'aller [...]** Et tout **par deffaut de santé, / Non pas de bonne volenté, / Car je n'aim riens tant ne desir [...].** » (vv. 553-559). À cela s'ajoute le discours en miroir de la

le substantif « maladie », trois occurrences pour l'adjectif « chétif », deux occurrences pour le nom « guérison », et plus d'une trentaine d'occurrences pour « guérir » (flexions verbales incluses).

⁹⁶ NOACCO Cristina, « Le mal d'amour au Moyen Âge : souffrance, mort et salut du poète », dans « La souffrance physique dans l'Antiquité. Théories et représentations », dossier thématique, *Pallas*, n° 88, 2012, p. 147.

dame elle-même, qui, en demandant au narrateur de ne rien faire qui puisse *affaiblir son corps*⁹⁷, souligne la fragilité inhérente à ce dernier. Dès lors, il convient pour nous de dissocier, d'une part, le mal d'amour qui ronge « l'Amant », et, d'autre part, sa condition originelle qui, rappelons-le encore, est antérieure au temps du récit : la mauvaise santé et la chétivité sont ainsi des caractéristiques intrinsèques du *je*, ce dont ne se prive d'ailleurs pas de lui rappeler son secrétaire (« Car vous estes uns **ten[d]res** homs », v. 6608). Néanmoins, s'il ne peut donc être mis sur le compte de l'amour, doit-on pour autant voir dans cet état physique et mental la preuve textuelle irréfutable de la sénescence du narrateur ? Il s'agit d'une condition nécessaire, mais pas suffisante puisque, malheureusement, la mélancholie et la cacochymie ne constituent pas l'apanage de la vieillesse, ni même la goutte⁹⁸ qui, bien que typiquement associée aux hommes inactifs d'un certain âge, peut en fait frapper la gent masculine avant trente ans en raison d'un régime riche en viande rouge et en bière, régime tout à fait envisageable pour une figure qui se revendique comme l'ami des puissants médiévaux⁹⁹. Cependant, pour peu que l'on rajoute à tous ces éléments l'idée de jeunesse tantôt perdue, tantôt retrouvée précédemment évoquée, le calque auto/pseudo/biographique achève alors inéluctablement de placer, à juste titre, un personnage faiblard et podagre du côté d'une sénescence affirmée.

C'est peut-être à cause de cette ambiguïté que Cerquiglini-Toulet a choisi de placer le narrateur dans le paradigme d'une vieillesse allégorique : « le poète est dit *apers* ou *malapers*, *polis* ou *desapris* non en fonction d'une jeunesse et d'une vieillesse réelles mais fondamentalement, en fonction d'une jeunesse et d'une vieillesse symboliques ».¹⁰⁰ Or, si la médiéviste ne s'attarde pas sur les éléments qui font cette sénescence comme étant *symbolique*, il en est un, selon nous, bien visible : la féminisation. De fait, la tradition médiévale associe cette dernière à la vieillesse masculine ; comme le rappelle Lett : « L'homme possède une complexion chaude et sèche, expliquant sa force, sa hardiesse et son intelligence. La femme est froide et humide, raison de sa faiblesse et de sa timidité. Le vieil homme, devenu, lui aussi froid et humide, se féminise »¹⁰¹. Et contrairement à la sénescence *concrète*, la féminisation du narrateur est pour sa part sans équivoque dans le texte : déjà amorcée par le manque de courage que nous évoquions dans la

⁹⁷ IMBS Paul et CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, *op. cit.*, lettre 28 : « Mais il me fait grant mal de vostre paine ; si vous pri, mon tresdoulz cuer, que vous ne prengniés pas **tant de painne que vostre corps en vaille pis**, car, par Dieu, il m'en feroit trop mal [...] ».

⁹⁸ *Ibid.*, v. 6631 : « Souvent vous prent en pié la goutte ».

⁹⁹ La goutte est ainsi nommée « maladie des rois », cf. SCHLIENGER Jean-Louis, « L'histoire des tourments de la podagre », dans *Médecine des Maladies Métaboliques*, vol. 8, n° 2, 2014, p. 231.

¹⁰⁰ CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, « *Un engin si subtil* » : *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle* », *op. cit.*, p. 111.

¹⁰¹ LETT Didier, *Hommes et femmes du Moyen Âge : histoire du genre XII^e-XV^e siècle*, 2nde éd. revue et augmentée, *op. cit.*, p. 64.

partie précédente, elle réside principalement dans cette chétivité physique et mentale sur laquelle nous venons de nous attarder. En effet :

Isidore de Séville [...], dont les *Étymologies* sont encore utilisées à la fin du Moyen Âge, fait dériver le terme désignant la « femme » (mulier) de la « mollesse » (*mollitia*), tandis que « homme » (*vir*) renvoie à la « force » (*vis*). Dans son *Reductorium*, glossaire rédigé au XIV^e siècle, Pierre Bersuire explique que *foemina* est « le nom du sexe le plus mou, le plus infirme [...] étant par nature "molle" [...], la femme est plus prompte aux larmes que l'homme ». Cette faiblesse « naturelle » se traduit dans le droit par les concepts de *fragilitas sexus*, d'*infirmetas sexus* ou d'*imbecillitas sexus*.¹⁰²

Ainsi la faiblesse physique du narrateur le féminise de manière claire, à commencer par son incapacité à se rendre chez sa dame à cheval (lettre 2), situation qui nous est présentée, dans le dit, comme étant typiquement féminine, ce sur quoi insiste à la fois « Toute Belle » (« [elle vous fait dire que] se c'estoit **un homme / Qui peüst aler ainsi comme / Li hommes vont et tempre et tart** [sans cesse] », vv. 169-171) et, ironie du sort, « l'Amant » lui-même (« se vous estiés uns homs, vous me verriés bien souvent », lettre 4). De fait, la dame ne peut chevaucher seule chez le *je* car la bienséance le lui interdit¹⁰³ ; mais le *je*, lui, ne peut chevaucher jusqu'à la dame par manque de forces. Et lorsqu'il est enfin en d'assez bonnes dispositions que pour monter, là où le modèle chevaleresque qu'il prise tant nous faisait espérer le vaillant destrier, on n'a le droit qu'à une haquenée « grosse et grace » (v. 1116), cheval qui, comme le souligne Cerquiglini-Toulet¹⁰⁴, était d'ordinaire « réservé aux dames »¹⁰⁵. Quant aux larmes évoquées par Pierre Bersuire, le narrateur en verse effectivement beaucoup, puisqu'il évoque ses sanglots au moins dix-neuf fois au cours de l'œuvre. Toutefois, sa féminisation va bien au-delà des paradigmes de la lâcheté et de la faiblesse. En effet, tandis que, lors d'une halte en pèlerinage, « Toute Belle » le prie de venir se mettre au lit entre elle et sa (très jeune) « compaignette » (v. 3661), le *je*, gêné, refuse, ne laissant alors à la dame et la jeune fille d'autre recours que celui de la force (« **par la main si me tenoit / Qu'elles m'i tirerent a force, / Et lors je criai : "On m'efforce!"** », vv. 3676-3678) ; et une fois dans le lit, quoique très content, « l'Amant » demeure figé, et se décrit comme « une pucelle » (v. 3690). Dès lors, non seulement celui-ci souligne de nouveau sa faiblesse physique en nous faisant comprendre qu'il s'est laissé contraindre par deux figures féminines dans la fleur de l'âge, mais, en mobilisant l'image de la

¹⁰² *Ibid.*, p. 29.

¹⁰³ IMBS Paul, *Le « Voir-Dit » de Guillaume de Machaut. Étude littéraire*, op. cit., p. 27.

¹⁰⁴ CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, « *Un engin si subtil* » : *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle*, op. cit., p. 126.

¹⁰⁵ Cf. « haquenée » dans le dictionnaire du Moyen Français, *Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500) - ATILF - CNRS & Université de Lorraine* - <http://www.atilf.fr/dmf>, consulté pour la dernière fois le 17 juin 2024 : « Petit cheval ou jument facile à monter, docile et allant ordinairement l'amble, gén. réservé aux dames ».

vierge effarouchée et celle de la femme violée grâce à l'ambiguïté du terme *efforcer*¹⁰⁶, il apparaît définitivement « comme un amant efféminé »¹⁰⁷. Toutefois, c'est à la fin du récit que la féminisation du *je* atteint son paroxysme, puisqu'il est comparé à la figure de Fortune la changeante, parangon médiéval misogyne de féminité s'il en est : « trop bien comparer vous doi / À Fortune et as .V. fontaines [...] Je vous di, sire, que, par m'ame, / **Vous avés maniere de fame : / Trop souvent mue vos courages** [dispositions] » (vv. 8691-8698).

Or, si cette féminisation projette donc symboliquement le *je* dans le paradigme de la vieillesse, il est intéressant de noter qu'elle diffère de celle des *ethea* de vieillards dans la littérature française tardo-médiévale mise en évidence par Brouzes. En effet, lorsque, avec parfois une dimension autobiographique affirmée, les poètes qui mettent en scène une sénescence en *je* ne poussent pas la féminisation jusqu'à prendre un masque féminin¹⁰⁸, ils affichent une autre forme de féminisation permise par la logique de la différence sexuelle et son *continuum*, soit celle induite par le manque de virilité que représente leur impuissance sexuelle, sujet qui fait l'objet de toute une tradition poétique en moyen français. Dans sa thèse, Brouzes a ainsi mis en évidence tout un corpus cohérent de pièces versifiées autour de ce thème : elles sont rédigées par Eustache Deschamps, Charles d'Orléans, Jean Molinet, Taillevent, mais aussi des anonymes. Évidemment, ces œuvres sont très différentes du *Voir Dit*, que cela soit par leur forme – poèmes autonomes et correspondances poétiques –, leur contexte de production et de réception – exemple : concours poétique en milieu curial –, ou encore la temporalité, les auteurs cités étant pour la plupart actifs au XV^e siècle, si ce n'est Deschamps, contemporain, même si bien plus jeune, de Machaut. Toutefois, étant donné que, comme nous le déplorions dans l'introduction, les travaux de la critique francophone qui mêlent analyse de la littérature médiévale en langue française et étude des masculinités sont extrêmement rares, il nous aurait semblé dommage de ne pas saisir l'opportunité de confronter la posture de notre narrateur avec d'autres postures tardo-médiévales, d'autant plus quand ces postures relèvent aussi de la vieillesse.

¹⁰⁶ En effet, Cerquiglini-Toulet et Imbs ont traduit « On m'efforce ! » par « On me fait violence ! », comme signifie effectivement « efforcer » en moyen français. Toutefois, le terme peut également signifier « violer » ; or, étant donné le contexte, cette deuxième acception semble toute aussi cohérente, ce qui n'a certainement pas échappé à Machaut.

¹⁰⁷ MCGRADY Deborah, *op. cit.*, p. 240 : « he behaves like a violated woman, crying out "On m'efforce!" (I'm being forced!; line 3678). While the sexual consummation of this relationship would conventionally have confirmed Guillaume's manhood, it has come at the expense of his masculinity. Within the secular sphere of heterosexual romance, Guillaume emerges as an effeminate lover ».

¹⁰⁸ BROUZES Camille, *op. cit.*, p. 214 : « La vieillesse ne constitue plus uniquement un corps à repousser mais une identité qui peut servir le masque du poète. » Plus précisément, la chercheuse fait ici référence à l'œuvre de Deschamps et de François Villon.

Les pièces examinées par la chercheuse expriment ainsi « une subjectivité sénescence angoissée »¹⁰⁹, mais aussi et surtout « une masculinité défaillante, inquiète de son déclin face à l'autre sexe »¹¹⁰, puisque les instances énonciatrices des poèmes déplorent l'indifférence et le rejet qu'ils valent désormais à la gent féminine¹¹¹. Toutefois, à cette angoisse de la perte de la virilité et du temps qui passe s'ajoute également une dimension comique et légère car, même si les poèmes de l'impuissance « outrepassant largement le récit des gênes dues à la goutte ou à la calvitie »¹¹², ils s'inscrivent dans le trope tardo-médiéval qu'est celui de l'*autoportrait dégradé* que nous avons déjà évoqué. Néanmoins, cette féminisation – celle de l'impuissance – peut en fait être perçue comme le socle d'une complicité masculine. En effet, autour d'une « défaillance »¹¹³ susceptible de provoquer l'identification, ces pièces, qui « prennent [...] le lectorat à témoin »¹¹⁴, fédèrent énonciateurs et destinataires dans la perspective d'un entre-soi masculin complice et salvateur¹¹⁵, entre-soi qui s'apparente *in fine* à une sorte de joyeuse maison de retraite pour hommes « déclassés »¹¹⁶. Comme le résume ainsi le compositeur Antoine Busnois dans un échange avec le rhétoricien Jean Molinet : « Reposons nous, entre nous amoureux : / Du temps jadis, no saison est passee »¹¹⁷. Or, si le terme « déclassés » ainsi que la féminisation invitent à classer les instances énonciatives de ces pièces dans le paradigme de la masculinité subordonnée connellienne¹¹⁸, Brouzes note qu'il faudrait peut-être y voir en réalité la reconfiguration d'une masculinité qui est certes à la retraite, mais qui, dans ladite retraite, recrée et reconfigure son hégémonie passée :

Désormais incapables de répondre à la voracité sexuelle des femmes, les sujets lyriques vieillissants retrouvent les joies du compagnonnage, ils disent la joie d'être entre hommes, plaisir que l'on pourrait presque soupçonner supérieur aux épuisements de la séduction amoureuse. [...] Alors que l'impuissance aurait pu conduire à une démasculinisation voire à une féminisation, elle marque au contraire la possibilité d'un retour à des formes de sociabilités masculines qui avaient été évincées par le chant amoureux. [...] Ainsi les masculinités subordonnées des vieillards rejoignent peut-être les masculinités hégémoniques lorsqu'elles retrouvent le plaisir de l'entre-soi masculin. De la même manière, il faut interroger la puissance qui est retirée du fait de se présenter en vieillard

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 168.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 181.

¹¹¹ Marquis de Queux de Saint-Hilaire et GASTON Raynaud, *Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*, Paris, Firmin-Didot, Société des anciens textes français, 1889, vol. 6, p. 1227, cité par BROUZES Camille, *op. cit.*, p. 182 : « Hélas ! **mainte femme me fuit** / Qui me souloit suir de près, / Quant j'estoupye leur conduit / Et que je fu jeunes et frès ; / Mais quant **mes membres s'est retrès** / Et **qu'il ne puet faire besongne**, / **L'une rechigne, l'autre grongne** ».

¹¹² BROUZES Camille, *op. cit.*, p. 186.

¹¹³ *Ibid.*, p. 188.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 186.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 188.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 191.

¹¹⁷ DUPIRE Noël, *Les Faictz et Dictz de Jean Molinet*, Paris, Société des anciens textes français, 1937, vol. 2, p. 60, cité par Brouzes Camille, *op. cit.*, p. 189.

¹¹⁸ Voir note 39.

certes impotent mais fort d'un passé d'excès qui autorise à donner des leçons aux jeunes lecteurs.¹¹⁹

Aussi, tandis que les vieillards impuissants tentent de négocier leur retraite dorée de l'hégémonie en rappelant celle de leur masculinité de jadis, le « vieil amant » du *Voir Dit* lance son offensive afin que d'y rentrer. Car si notre narrateur joue du thème de la féminisation du clerc et se vautre dans l'*autoportrait dégradé* – ici dégradant selon le principe de la valence différentielle des sexes¹²⁰ –, il n'en demeure pas moins que, contrairement aux *ethea* de sénescents évoqués par Brouzes, il conserve sa capacité sexuelle ainsi que sa capacité à plaire. Le *je* a ainsi beau pousser la féminisation bien plus loin que ses homologues et se décrire comme une « pucelle » que l'on tente de *violier*, il conserve *in fine* la fonctionnalité de l'épicentre de sa virilité, et affirme sa singularité en dérogeant aux prescrits qui demandent le retrait de la sexualité lorsque l'heure de la vieillesse a sonné. En effet, « les poètes de la fin du Moyen Âge répètent l'obligation de se retirer du jeu amoureux lorsque survient le grand âge : Charles d'Orléans tire gloire de s'extraire sagement d'une activité épuisante, Deschamps met en vers à plusieurs reprises l'anomalie qu'incarnent les couples disproportionnés en âge »¹²¹. Or, c'est justement grâce à cette *disproportion en âge*, qu'elle soit située du côté du symbolique ou du concret, que « l'Amant » du *Voir Dit* se pose en figure d'exception¹²², puisque, si tant est qu'il en ait jamais eue une, il conserve sa sexualité – qui plus est gratuite¹²³ – avec une femme jeune et désirable. Son exploit est d'ailleurs sanctionné par la surprise admirative de ses pairs ; pour reprendre la formule de Mélanie Gourarier, les hommes *s'apprécient* ainsi à l'aune des femmes

¹¹⁹ BROUZES Camille, « Analyser les masculinités médiévales : l'exemple des poèmes licencieux de la fin du Moyen Âge », communication pour le colloque *Les littératures médiévales dans l'atelier du genre : enjeux épistémologiques, éthiques et didactiques*, 13-15 mars 2024, actes de colloque à paraître. Nous remercions chaleureusement Camille Brouzes de nous avoir communiqué ses notes préparatoires afin que nous puissions mettre à profit sa communication dans ce mémoire.

¹²⁰ HERITIER Françoise, *op. cit.*, p. 8 : « [La] valence différentielle exprime un rapport conceptuel orienté, sinon toujours hiérarchique, entre le masculin et le féminin, traduisible en termes de poids, de temporalité (antérieur/postérieur), de valeur. »

¹²¹ BROUZES Camille, « *De viel porte voix et le ton* » : *corps et masques du vieillissement dans la poésie en français des XIV^e et XV^e siècles*, *op. cit.*, p. 219.

¹²² Ici, l'exception réside évidemment dans l'amour et le libre choix qui caractérise le couple formé par le narrateur et « Toute Belle », puisque l'écart d'âge entre un homme mature et une très jeune femme était banalisé, au Moyen Âge, dans sa forme matrimoniale (cf. LETT Didier, *Hommes et femmes du Moyen Âge : histoire du genre XII^e-XV^e siècle*, 2nd éd. revue et augmentée, *op. cit.*, p. 292).

¹²³ Comme le note Brouzes (« *De viel porte voix et le ton* » : *corps et masques du vieillissement dans la poésie en français des XIV^e et XV^e siècles*, *op. cit.*, p. 200), un anonyme affirme qu'avec l'âge, le souhait le plus sage est celui de récupérer son *vit*, mais aussi celui d'avoir de l'argent ; or, « il n'est pas question, le sujet lyrique le précise bien, d'acquérir "richesse", mais de disposer d'une somme honnête et constante, toujours suffisante pour vivre. Ajoutant aux maux du vieillard la hantise de la paupérisation, le poète anonyme dégrade encore l'allusion à l'amour physique, ainsi apparenté à une pratique tarifée ». Cette vision est sous-tendue par le stéréotype de la femme à la fois lubrique et vénale, profitant du sexe pour avoir en plus de l'argent.

qu'ils parviennent à séduire¹²⁴ : « Et ont voulu savoir se il est verité que je aie **vostre ymage** ; et je **l'ai moustree** a leur message, bien et richement paree et mise haut au chevés de mon lit, si que chascuns se **merveille** (s'étonne) que ce puet estre » (lettre 25). Aussi, quand bien même une telle vision est anachronique en ce qu'elle découle de notre regard moderne, il nous est très difficile de ne pas voir ici le poncif de la 'crise de la quarantaine', celui qui veut qu'un homme retrouve une forme de jeunesse et (ré)affirme sa virilité en réussissant à obtenir pour lui, en vertu de son capital social – ici, celui de la posture d'artiste –, les capitaux du 'sexe opposé' les plus valorisés, à savoir le capital jeunesse et le capital plastique¹²⁵. Mais, surtout, la *possession* du corps de « Toute Belle » permet au *je*, aussi *dégradé*, féminisé et sénescant soit-il, d'être dénommé « amant », et donc, comme nous l'avons démontré, d'avoir accès, même si pas complètement, à la masculinité hégémonique chevaleresque. Et là encore, le narrateur défie les attendus de la sénescence, car le type du chevalier âgé est généralement celui du chevalier récréant¹²⁶, type qu'évite « l'Amant » puisque, même si elle n'est pas guerrière, il œuvre sans relâche à une quête via l'écriture. En somme, notre narrateur court-circuite les positions sénescantes masculines lyriques médiévales que la recherche a répertoriées, et prend à rebours le temps : celui des *âges de l'homme*, mais aussi celui de l'histoire littéraire, étant donné le déclin, bien amorcé – pour ne pas dire scellé – de l'amour courtois au XIV^e siècle.

En outre, on peut considérer que la sénescence du narrateur participe de la construction de son *ethos* professoral : celui qui est lié à son statut clérical, mais, surtout, celui qui caractérise sa relation avec la dame. De fait, le lien entre « l'Amant » et « Toute Belle » nous est bien sûr présenté comme étant de nature amoureuse, mais il est aussi de nature didactique. Le sujet a été profondément traité par Valérie Fasseur, qui note d'abord que la dame contacte certes le poète afin de lui exprimer son amour et son admiration, mais elle le contacte aussi afin de lui

¹²⁴ Voir GOURARIER Mélanie, *Alpha mâle : séduire les femmes pour s'apprécier entre hommes*, Paris, Le Seuil, 2017 (La couleur des idées).

¹²⁵ BOZON Michel, « Les femmes et l'écart d'âge entre conjoints : une domination consentie I. Types d'union et attentes en matière d'écart d'âge », dans *Population*, vol. 45, n° 2, 1990, p. 328 : « Le plus souvent, les auteurs insistent sur l'asymétrie des capitaux féminins et masculins : dans la négociation matrimoniale, statut social et revenus masculins viendraient explicitement en échange de la jeunesse et du physique féminin ». Voir également SINGLY François de, « Les manœuvres de séduction : une analyse des annonces matrimoniales », dans *Revue française de sociologie*, n° XXV, 1984, pp. 523-559.

¹²⁶ RIBEMON Bernard, « Sagesse ou folie ? Être vieux dans la littérature médiévale », dans *Gérontologie et société*, vol. 28, n° 114, pp. 131-133. Par ailleurs, à en juger par la perméabilité des métaphores de la performance sexuelle masculine avec la « manifestation de la figure chevaleresque » que sont « l'armement et le cheval » (BROUZES Camille, « *De viel porte voix et le ton* » : *corps et masques du vieillissement dans la poésie en français des XIV^e et XV^e siècles*, op. cit., p. 175), il semble bien qu'il y ait un parallèle dans l'imaginaire médiéval entre la figure de l'impuissant et celle du récréant.

demander de lui apprendre l'art poétique¹²⁷. Le narrateur accepte ainsi volontiers de prendre « Toute Belle » sous son aile ; lui qui est alors en situation d'« impuissance » créatrice peut ainsi rapidement se remettre en selle¹²⁸ : « Les .II. choses que vous m'avés envoïes sont tresbien faites a mon gré : mais, **se j'estoie .I. jour avec vous, je vous diroie et apenroie ce que je n'apris onques a creature** » (lettre 6). Le narrateur s'apparente ainsi à la figure du vieux sage expérimenté, et, la dame, à celle de la disciple, qui, selon la méthode universitaire médiévale, copie « les Anciens »¹²⁹ : tandis qu'il crée le modèle qui correspond à une forme fixe, elle vient s'insérer dans le patron préparé pour elle¹³⁰. Toutefois, les premières tentatives de « Toute Belle » mettent en doute sa posture de débutante – à moins qu'il ne s'agisse de la chance que l'on prête communément à ce statut ? –, car le poète est en admiration face à celle qui demande à être son élève¹³¹ : « Si me bailla **un rondelet** / Qui **n'estoit pas** rudes ne let, [...] **estoit si tresbien fais** » (vv. 183-185). Cependant, une fois cette brillante première impression passée, la jeune femme semble rapidement bloquée dans son apprentissage par des difficultés techniques : si le rondeau se maîtrise facilement, il en va autrement pour la chanson balladée, dont sa première tentative finit *avortée*¹³². Le « don de Nature » a ainsi atteint ses limites, et c'est donc au tour d'« un maître humain » de prendre le relais pour que la dame s'améliore, relais qui ne peut fonctionner qu'à condition qu'un mimétisme entre l'« élection » amoureuse et l'« élection » didactique unissant les deux amoureux advienne¹³³. Toutefois, Fasseur note que la structure didactique et sa hiérarchie s'ébranlent à mesure que l'intrigue avance. En effet, une fois ces premières difficultés techniques passées, « Toute Belle » semble assez vite pouvoir se passer de maître : « La chanson balladée maîtrisée, la dame s'enhardit à composer maintes ballades et surtout une complexe complainte en forme de lai : elle a acquis le sens nécessaire aux compositions lyriques les plus ambitieuses. L'art des formes fixes n'a plus de secret pour elle. »¹³⁴ Une réciprocité s'installe alors, visible notamment dans l'*affinement* du « jeu d'imitation [...] en miroir » que constitue la correspondance poétique des amants, comme

¹²⁷ FASSEUR Valérie, « Apprendre l'art d'écrire. Sens de la relation didactique dans le *Voir Dit* de Guillaume de Machaut », *op. cit.*, p. 162.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*, p. 168 : « De même que le clerc médiéval acquiert l'art rhétorique à force de copier les Anciens, la dame apprend l'art lyrique en s'ouvrant à l'*engin* du maître. »

¹³⁰ *Ibid.*, p. 168 et 169.

¹³¹ *Ibid.*, p. 163.

¹³² *Ibid.*, p. 166 : « La chanson balladée est un genre plus difficile. La première tentative de la dame avorte : "Et sur l'autre chanson baladee, je en ai fait une autre ; et s'il vous semble que elles se puissent chanter ensemble, si les y faites : **je n'en ai encores fait que une couple**, car les vostres sont si bonnes que elles m'esbahissent toute, si vous pri que vous y veuilliez amender ce qui y sera a amender." »

¹³³ *Ibid.*, p. 167.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 169.

lorsque la dame se met à reprendre régulièrement le procédé de l'adynaton, « figure chère au poète »¹³⁵. Mais au rapport de réciprocité se superpose également un rapport d'ascendance renouvelé, puisque « Toute Belle » en vient à se proposer de corriger le maître ; pas dans le cadre de la création poétique, certes, mais dans celui de l'agencement de l'œuvre¹³⁶, domaine ô combien crucial pour la construction de la figure auctoriale du *je* :

Je ne vous escriis riens a l'autre fois de **vostre livre** que vous m'avés envoié pour ce que je ne l'avoie mie leu. Mais je l'ai depuis leu .II. fois ; si **me semble qu'il est moult tresbons** ; et quant il plaira a Dieu que je vous voie, la quele chose sera briément, se Dieu plaist, **je vous dirai aucunes choses dont il amendera**.

Lettre 38

Or, cette inversion des rôles, même ponctuelle, ainsi que l'érosion progressive des enseignements du narrateur faite de place pour autre chose que la discorde à mesure que le couple évolue (cf. sous-parties suivantes), viennent le miner dans la mise en scène de sa posture professorale, elle-même liée à son *ethos* genré : c'est que la posture de l'enseignant·e au Moyen Âge ne peut s'accommoder que du masculin, bien incarné par la figure qu'est le *maître*¹³⁷. En outre, la transgression ne s'arrête pas là, puisque « Toute Belle » subvertit également la division genrée traditionnelle du travail artistique, celle qui veut les femmes soient du côté de l'interprétation et du *faire* (idée d'artisanat), et les hommes du côté de l'inspiration et de la création (idée du génie)¹³⁸. De fait, si elle se contente d'abord de *refaire* dans une certaine mesure des calques poétiques, et qu'il est aussi prévu qu'elle interprète ce que lui envoie le poète en chant¹³⁹, dès lors qu'elle est en mesure de se passer de son maître, elle conquiert un statut d'autrice à part entière ; nous en voulons pour preuve qu'un pan de la critique ancienne, la considérant comme une personne réelle, l'a élevée au rang d'écrivaine *anthologisable* :

Il faut la tenir... comme un des plus agréables poètes de ce temps [...] Pour moi, je voudrais tout simplement la faire entrer dans la littérature française, où on ne lui a jamais fait aucune place, et qu'elle fût tenue désormais pour la plus gracieuse des épistolières comme elle est la première par la date, puisque les lettres d'Héloïse sont en latin.¹⁴⁰

¹³⁵ *Ibid.*, p. 170.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 164.

¹³⁷ En effet, les écoles et l'université était un domaine strictement réservé aux hommes, cf. LETT Didier, *Hommes et femmes du Moyen Âge : histoire du genre XII^e-XV^e siècle*, 2nd éd. revue et augmentée, *op. cit.*, p. 77.

¹³⁸ Voir NAUDIER Delphine et RAVET Hyacinthe, « Création artistique et littéraire », dans MARUANI Margaret (dir.), *Femmes, genre et sociétés. L'état des savoirs*, Paris, La Découverte, 2005, pp. 414-422.

¹³⁹ IMBS Paul et CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, *op. cit.*, lettre 2 : « [J']y **feray le chant du plus tost que je porrai**, avec vos .II. choses que vous m'avés envoiez. **Je vous envoie aussi une balade** de mon piteus estat qui a esté (**si vous pri que vous en aprennés le chant**, quar il n'est pas fort, et si me plaist tresbien la musique) [...] ». »

¹⁴⁰ GOURMONT Rémy de, *Promenades littéraires*, Paris, Mercure de France, 1913, t. 5, pp. 17-18, cité par HEIDENREICH FINDLEY Brooke, *Discourses of Sincerity: Gender, Authority and Signification in Some Medieval French Courtly Texts*, *op. cit.*, p. 302.

C'est que « Toute Belle » est en fait une habituée des transgressions genrées. En effet, si elle possède en surface tous les attributs physiques – « juene, jolie et jointe », « [l]ongue, droite », vv. 109-110 – et comportementaux – « bonne », « douce », pleine de « grâce », de « bien », d'« honneur » et de « scens », vv. 113-118 – que l'on attend de la part d'une *dame*, elle dynamite pourtant son statut topique. Ainsi, en vertu de l'esthétique courtoise, les qualités mentionnées ci-dessus constituent *a priori* autant de clous ajoutés au cercueil d'une identité genrée corsetée, et font de « Toute Belle » avant tout un objet lisse et interchangeable¹⁴¹, pour et par lequel le protagoniste masculin agit et conquiert sa masculinité. La figure type de la dame est ainsi généralement une (belle) plante verte, et, si elle a tout de même parfois quelques épines, cela reste prévu dans le script, puisque cela permet à l'amant d'éviter une conquête facile en même temps que de mieux goûter les plaisantes souffrances du *joi*¹⁴². Or, au fur et à mesure qu'avance le récit, « Toute Belle » subvertit son rôle de dame tout comme elle a subverti son rôle d'élève ; comme le souligne Maureen Boulton :

Machaut (...) bouleverse l'image de la dame. Toute Belle est – ou est présentée comme – une personnalité distincte et particulière. Elle n'est pas simplement Toute Belle, la dame du poète, elle est aussi un poète elle-même, et (...) un être social avec une famille et des responsabilités. La création de Toute Belle est peut-être la plus grande innovation de Machaut dans le genre. Elle n'est jamais la simple projection du désir du poète, elle existe en tant que force – et force motrice – au sein du récit. Et parce que ces lettres et ses chansons sont citées, sa voix s'exprime directement, et non au travers du filtre de la conscience du poète.¹⁴³

De fait, non seulement la dame est une autrice à part entière, mais, en plus, elle pense, a de la répartie, et ne se laisse pas faire ; non pas, comme on pourrait l'attendre d'elle, par cruel dédain, mais parce qu'elle estime être victime d'une injustice. Ainsi, à cause d'une épidémie, « l'Amant », resté sans nouvelles d'elle durant deux mois, rêve que son portrait – à elle – détourne la tête et se retrouve vêtu de vert, couleur symbolisant le changement au Moyen Âge. Il en vient alors à douter de « Toute Belle » et, toujours dans son rêve, expose ses doléances à la figure du « Roi-qui-ne-ment », qui lui rétorque toutefois qu'il s'inquiète pour rien (« On ne

¹⁴¹ FOEHR-JANSSENS Yasmina, *La jeune fille et l'amour : pour une poétique courtoise de l'évasion*, Genève, Droz, 2010 (Publications romanes et françaises), p. 14 : « La critique traditionnelle s'accorde en effet à reconnaître dans la littérature courtoise une valorisation inédite des personnages féminins. Mais d'autre part, un point de vue féministe s'est, depuis quelques décennies, attaché à démontrer le caractère controuvé de cette promotion du féminin. Les itinéraires qualifiants décrits par les premiers romans courtois concernent avant tout les personnages masculins, réservant aux amantes des rôles de faire valoir, de support du fantasme ou du désir, pour lesquels toute peinture d'une quelconque intériorité s'avère superflue. »

¹⁴² Le *joi* désigne le mélange de plaisir et de souffrance qu'éprouve l'amant envers sa dame inaccessible et/ou indifférente : tandis qu'il souffre de ne pouvoir posséder l'objet de son amour, son désir croît d'autant plus.

¹⁴³ BOULTON Maureen, « l'idéologie de la forme », dans HÜE Denis (dir.), « *Comme mon cœur désire* ». *Guillaume de Machaut, Le Livre du Voir Dit*, Orléans, Paradigme, 2001 (Medievalia, 38), p. 207, cité par HEIDENREICH FINDLEY Brooke, *Discourses of Sincerity: Gender, Authority and Signification in Some Medieval French Courtly Texts*, p. 280.

doit pas croire ses songes. », vv. 5533-5537). Au réveil, il est donc soulagé, d'autant plus que, une fois la lumière revenue, il peut voir que le portrait n'a pas bougé. Or, dans la foulée, il reçoit enfin, à son plus grand bonheur, une lettre ; seulement, dans la réponse qu'il en fait, il commet l'erreur de raconter le songe, et d'insérer un texte écrit antérieurement dans lequel il sous-entend que sa destinataire s'est détournée de lui (« De par vostre ami, qui ne scet / **Se vos cuers l'aimme ou se il le het** », lettre 30). Dès lors, quand bien même le narrateur se défend d'avoir écrit quoique ce soit dans un esprit de reproche (« n'avoit en moi **courrous n[i] ire** », v. 5787), « Toute Belle », qui ne comprend pas ce qu'elle a fait pour laisser croire que la fiabilité lui faisait défaut, s'irrite, et se défend violemment à travers une complainte poétique :

Doulz amis, **que t'ai je meffait** ? [...] Ai toujours ta volenté fait / **Sans deshonnour** [...] Et tu fais taindre ma coulour / Et tiens mon cuer en grant dolour, / En dueil, en tristesse et en plour / **Sans nul meffait**. [...] Tu dis que longue demouree / Fait changier ami(e) et amee ; / Mais quant tu m'as bien esprouvee, / **Il m'est avis / Que pas ne m'as fausse trouvee** [...] **Amis, tu m'aimes** voirement / Et dis que c'est tresloialment ; / **Mais c'est pour moi donner tourment** / Et tout amer / **Quant tu me mescrois tellement** [...] par droit **mieulz valoir en doi** [...] **je n'ai mie memoire / Qu'onques venist biens de mescroire**, / Et s'est pechiés, c'est chose voire, / Contre noblesce ; / **N'onques n'en vy chanson n'istoire / Qui vaulsist une seule poire**. [...] Doulz amis, **retien ma doctrine**, / Car en bonne foi **te doctrine** [...] Se tu veulz (mener) bonne vie, / **Que ne soies en jalousie**, / Car c'est la mort ; / Et se tu has dame ou amie, / **Amés vous d'une amour unie**, / **Sans haussage, sans signourie** / Et sans descort.

vv. 5812-5995

La dame est ainsi ferme sur ses appuis : consciente de sa valeur (« Car par droit mieulz valoir en doi »), elle démontre que la conduite du narrateur n'en a aucune (« Qui vaulsist une seule poire ») ; mais si elle le fait, ce n'est pas pour renverser la domination que celui-ci installe en la maltraitant injustement, mais pour réinstaurer un amour et une relation plus égalitaires (« Sans haussage, sans signourie »). En bref, elle lui fait la leçon (« retien ma doctrine »), et le tout en vers. Ainsi la dame s'agite, proteste, et, surtout, se pose en sujet et en agente d'une relation à laquelle elle entend donner des atours de parfaite réciprocité, bien loin du piédestal froid ou de la réification muette à laquelle son type littéraire est censé l'astreindre. Toutefois, sa transgression topique ne s'arrête pas là, puisque, alors que son type en fait *de facto* un parangon de féminité, elle subvertit cette assignation genrée en se masculinisant. D'abord, en étant entreprenante, puisque, outre le fait qu'elle ait (littéralement) mis elle-même le narrateur dans son lit, c'est aussi elle qui, contrairement à l'usage, a initié leur relation. De fait : « [l]'œuvre s'ouvre [...] sur une double transgression. C'est la jeune fille qui se déclare, par le biais d'un rondeau, et qui aime le poète sur sa renommée »¹⁴⁴. Pour McGrady, la dame occupe ainsi clairement une posture d'homme au sein du *Voir Dit* :

¹⁴⁴ IMBS Paul et CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, *op. cit.*, introduction, p. 8.

Au fur et à mesure que l'histoire progresse, Toute Belle assumera en fait le rôle orienté vers l'action qu'elle attribue aux hommes. Elle finira par lui rendre visite [au narrateur], interrompant sa neuvaine, l'accompagnant à la messe, et finalement l'embrassant furtivement dans l'église avant de partir [...].¹⁴⁵

« L'Amant » lui-même souligne indirectement cette masculinisation. Ainsi, alors qu'il se languit et demande à la dame de lui faire parvenir un effet personnel qu'il puisse adorer comme une « digne relique » (lettre 25), celle-ci, par manque de confiance envers le messager qu'elle a à sa disposition, ne peut se résoudre à envoyer précisément ce qui lui est demandé ; néanmoins, elle envoie aussitôt, en guise de consolation, non pas un, mais plusieurs effets personnels : une *coiffe*, un *couvre-chef* et un *touret* (lettre 26). Heureux de la promptitude de « Toute Belle », le narrateur la compare alors à Sémiramis (vv. 4813-4892), une reine mythique, qui, informée durant sa toilette de la révolte d'une cité vassale, s'en va mater la rébellion sans même prendre le temps de nouer sa deuxième natte. Or, si c'est donc « la promptitude de la dame qui lui vaut cette comparaison avec Sémiramis »¹⁴⁶, il y a fort à parier que cela soit également sa masculinisation, puisque, si la reine assyrienne incarne effectivement un modèle de réactivité, elle incarne surtout une figure de femme virile connue sous le nom de « virago » :

On retiendra de la légende les qualités viriles de Sémiramis qui doit sa couronne à son génie militaire et à sa bravoure, domaines traditionnellement réservés aux hommes. En cela, la reine guerrière s'apparente aux Amazones. De plus, elle présente la particularité de devenir monarque d'un empire qui ne reconnaît habituellement que l'autorité virile puisque le titre de reine était en Assyrie refusé aux épouses de roi et réservé aux femmes exerçant réellement le pouvoir. Sémiramis, belle et dotée d'une autorité virile, correspond donc parfaitement à la définition que donne A. Petit de la virago, à savoir une femme « manifest[ant] des qualités viriles et égal[ant] l'homme dans ses qualités guerrières (le chevalier) et politiques (le roi) »¹⁴⁷.¹⁴⁸

Toutefois, si le narrateur loue sa dame-virago et n'a *a priori* pas peur d'afficher sa féminisation, la masculinisation de « Toute Belle » représente en réalité un danger pour sa masculinité, et, en cela, il est nécessaire qu'elle soit reféminisée : c'est ce qui entre en jeu avec la question de sa fidélité et de la crédibilité de son discours.

Ainsi, la confiance du poète envers la dame, ébranlée dans un premier temps par son rêve, est de nouveau mise à mal par l'intervention de tiers. En effet, dans la dernière partie de l'œuvre, un « sires » se présente au narrateur, et, après de multiples politesses et digressions, finit par révéler le vrai objet de sa visite :

¹⁴⁵ MCGRADY Deborah, *op. cit.*, p. 240, à partir de l'anglais : « As the story progresses, Toute Belle will, in fact, assume the action-oriented role she attributes to men. She will eventually visit him, at which time, she interrupts his novena, accompanies him to Mass, and ultimately sneaks a kiss in the church before leaving [...] »

¹⁴⁶ ROLLAND-PERRIN Myriam, *op. cit.*, § 1.

¹⁴⁷ PETIT Aimé, « Le traitement courtois du thème des Amazones d'après trois romans antiques : Énéas, Troyes et Alexandre », dans *Le Moyen Âge*, t. LXXIX, 1983, pp. 83-84.

¹⁴⁸ ROLLAND-PERRIN Myriam, *op. cit.*, § 6.

Amis, / par Dieu, / c'est chose voire, / Qu'il ha plus d'un asne a la foire, / Car **vo dame ha pluseurs acointes** [familiers], / Juenes, jolis, appers et cointes, / **Qui la vont visiter souvent**. Et encor(e) / vous ay je couvent / **Que par tout vos lettres flajole** / **Et moustre**, ne(i)s a la carole, / Dont ce n'est c'une moquerie / Et poi y ha qui ne s'en rie [...].

vv. 7360-7369

Trois autres personnages surenchérissent alors auprès du protagoniste pour le convaincre de la légèreté de « Toute Belle » : d'abord un « ami » via une lettre (vv. 7412-7417), ensuite son secrétaire (vv. 7502-7504), puis, finalement, un « signeur » d'une qualité *supérieure* (« gregneur ») à celle du premier (vv. 7524-7530). Tout le monde y va de son commentaire, et « l'Amant », désormais intimement persuadé de la trahison de sa dame, est bien en peine :

Ainsi **chascun me raportoit** / Chose qui mon cuer enhortoit / **D'oublier ma dame** [...] ; / Nes en alant parmi la rue, / **Chascuns** un estrabot me rue / En disant, et par moquerie / : « Je voi tel qui ha bele amie. » / Ainsi **chascuns** me rigoloit, / **Pour ce que ma dame voloît** / **Que nos amours fussent chantees** / Par les rues et flajolees / Et que chascuns apperceüst / Qu'elle m'amoit et le sceüst ; / Et c'estoit chose assés commune / **Et a chascun et a chascune**.

vv. 7542-7557

Le *je* cesse alors d'écrire à « Toute Belle ». Sentant que quelque chose ne va pas, celle-ci se défend vigoureusement d'accusations dont elle n'est pas au courant dans la lettre 40 : « vous poés bien tost amender ce courrous, car se vous me volés tenir pour **bonne et vraie et leal amie, tele come je sui** et serai toute ma vie, et que vous ne veuilliés **nulz croire de chose que on die contre moi** ». L'occasion de se disculper lui est par la suite redonnée ; seulement, ce n'est pas elle qui intervient, mais son portrait (vv. 7665-8106), qui plaide sa cause avec force. Toutefois, « l'Amant » n'est de toute évidence pas complètement convaincu :

[S]e [si] **ma dame** de pris / **À vers moi un petit mespris** [s'est mal conduite], / Je li doi moustre ma clamour / Piteusement et en cremour, / Com cilz qui son courrous ressongne, / Et li prier que ne m'eslongne. / **Et s'elle (se) vult corriger**, / **Pardonner li doi** de legier / Et le faire amiablement, / Doucement et courtoisement. / Et se a raison ne se vult mettre [...].

vv. 8401-8411

Pour en avoir le cœur net, le narrateur décide finalement d'envoyer une lettre à la dame, dans laquelle il lui expose une partie de ses reproches, c'est-à-dire qu'elle clame leur amour et divulgue ses écrits (lettre 42), oubliant au passage que, si ceux-ci ont effectivement été ébruités et montrés, c'est d'abord par lui :

[P]luseurs grans signeurs scevent les amours de vous et de mi, et ont envoie par devers moy un chapellain qui est moult mes amis, et m'ont mandé que par li **je leur envoie de vos choses et les responses que je vous ay fait**, especialment *Celle qui onques ne vous vid* ; si ai obeï a leur commandement, car je leur ai envoie pluseurs de vos choses et des mieues.

Lettre 25

« Toute Belle » se défend alors de nouveau fermement dans sa réponse, y compris d'une tromperie qui ne lui a pas ouvertement été reprochée (« il n'a au jour de hui homme vivant ou monde a qui j'aie donné ne promis m'amour que a vous »). Or, tandis que « l'Amant » achève de lire le plaidoyer, un prêtre, apportant une ultime lettre de la main de la dame, fait irruption chez lui afin de le ramener définitivement à la raison : « Pour ce vous pri qu'il vous aggree / **Que leal amour confermee / Soit entre vous et Toute Belle, / Car je vous jur loialment qu'elle / Vous aime d'amour vraie et pure** », vv. 8792-879. Le narrateur se réconcilie alors finalement avec son aimée et le roman s'achève, mais, toutefois, non sans amertume, puisque la question de la culpabilité de cette dernière semble toujours ambiguë. Fasseur a justement exploré cette question en la déplaçant du côté de l'écriture. Nous l'avons vu, la dame est une brillante élève en la matière ; cependant, si elle possède tout le « sens »¹⁴⁹ nécessaire à la composition de pièces poétiques complexes, son « sentement », c'est-à-dire ses émotions, lui feraient défaut¹⁵⁰. En effet, si elle rédige de belles pièces d'inspiration amoureuse, celles-ci relèveraient avant tout de l'imitation didactique et de la convention¹⁵¹ ; le narrateur, en revanche, s'attache avec opiniâtreté à « ne concevoir la vérité lyrique que soutenue par l'expérience incarnée et transitive de l'amour », le reste relevant donc forcément de la « fraude »¹⁵². Dès lors, si nous déplaçons à notre tour l'analyse de Fasseur dans le domaine psychologique, ce que reproche réellement « l'Amant » à « Toute Belle », c'est avant tout de ne pas l'aimer comme lui l'aime et, surtout, de la manière avec laquelle il voudrait qu'elle l'aime. De fait, et si la dame, dans sa déclaration au poète, avait confondu l'admiration avec l'amour ? Quoiqu'il en soit, quand, trop heureux de la possibilité d'avoir une (nouvelle ?) partenaire, le poète lui affirme ses sentiments en réponse, elle s'engouffre dans les postures et les discours dont il l'abreuve et les prolonge en miroir mais, sans, peut-être, les éprouver réellement ou, du moins, pleinement. Toutefois, peut-on vraiment dire que « Toute Belle » feint ses sentiments, et mérite donc le soupçon qui pèse sur elle ? Si nous prolongeons la démarche de psychologisation, disons plutôt que, si la corrélation que fait le *je* entre son *sentement* et son *sens* est opérante, elle aime comme le peut une jeune personne qui n'a jamais connu l'amour, et qui est jetée dans un grand bain axiologique rempli de métarécits et de codes, en l'occurrence

¹⁴⁹ Le sens désigne ainsi « l'outil qui dispose l'esprit du poète à la composition, c'est-à-dire qui lui donne à la fois une forme et qui l'instruit dans l'art de composer », cf. CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, « *Un engin si subtil* » : *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle*, op. cit., p. 18, cité par FASSEUR Valérie, « Apprendre l'art d'écrire. Sens de la relation didactique dans le *Voir Dit* de Guillaume de Machaut », op. cit., p. 165.

¹⁵⁰ FASSEUR Valérie, « Apprendre l'art d'écrire. Sens de la relation didactique dans le *Voir Dit* de Guillaume de Machaut », op. cit., p. 165.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 178 : « L'apprentissage, par imitation formelle, de la dame, l'a rompue à composer indépendamment du *sentement*, même lorsqu'elle est en proie à une souffrance aiguë. »

¹⁵² *Ibid.*, p. 172.

ceux de l'amour courtois sur lesquels le *je* construit son *ethos* amoureux. Or, pour nager dans le bain, elle doit, comme tout·e débutant·e, procéder par *mimesis*, même si elle n'en a pas forcément conscience ; toutefois, pour peu que « l'Amant » soupçonne une contrefaçon dans l'écriture, il la transfère automatiquement du côté du *sentement*, qu'il juge alors comme relevant de la contrefaçon. Ce faisant, il évacue cependant de nouveau ses propres contradictions, puisqu'il accuse d'insincérité quelqu'un qui donne de toute évidence quelque chose qu'il croit réellement avoir, alors que lui-même semble finalement bien plus préoccupé par le *sens* et les codes courtois que par ses sentiments :

À force d'écrire, en toute vérité, *son sentement*, son expérience, le poète menace de se pétrifier sur la surface réfléchissante du livre en formation. C'est sous les traits peu engageants de Polyphème amoureux de Galatée que se dit le dérisoire narcissisme du poète borgne et *contrefait*. [...] La tragédie de Polyphème, c'est au fond d'imaginer qu'il suffit de dire son *sentement* pour l'offrir en partage. En échec, il tend finalement à mettre à mort l'être aimé.¹⁵³

Néanmoins, si l'analyse de Fasseur est très porteuse, elle évacue la dimension genrée, qui permet pourtant de renouveler l'interprétation de la question de la duplicité de « Toute belle ».

Ainsi, soulignons d'abord que le narrateur ne peut s'en prendre qu'à lui-même d'avoir attendu des sentiments d'une adolescente qu'ils impliquent la même chose que les siens ; or, aurait-il eu besoin de jeter son dévolu sur celle-ci sans sa quête de masculinité hégémonique ? En ayant voulu déjouer la sénescence de sa masculinité, il finit pourtant par incarner une figure de vieil homme bien connue de la littérature médiévale : celui du vieux barbon jaloux envers sa jeune et séduisante femme¹⁵⁴. Le soupçon d'infidélité envers « Toute Belle » s'interprète dès lors avant tout comme étant le fruit de l'insécurité d'un vieillard face à des hommes « jolis, appers [vifs] et cointes [élégants] », et, surtout, « jeunes » ; comme le résume Fasseur : « ce portrait n'est qu'un portrait, protagoniste d'un songe [...] que révèle-t-il d'autre, au sujet du comportement de la dame, que les propres angoisses du poète ? »¹⁵⁵. Or, le barbon jaloux est justement le premier à prêter oreille aux losengiers, qui ne tardent jamais à venir le trouver. Car ces messieurs qui se bousculent au portillon du *je* pour lui faire douter de la fidélité de sa dame ne sont, à nos yeux, ni plus ni moins que des losengiers ; cependant, ce n'est pas tant le genre de l'œuvre que notre perspective féministe qui nous fait les nommer ainsi. De fait, ces « méchants médisants » archétypiques que nous évoquions dans notre premier chapitre sont récurrents dans les récits relatifs à l'amour courtois ; or, nous ne voyons nulle part, dans le texte,

¹⁵³ *Ibid.*, p. 178.

¹⁵⁴ Cf. RIBEMON Bernard, « Sagesse ou folie ? Être vieux dans la littérature médiévale », *op. cit.*

¹⁵⁵ FASSEUR Valérie, « Apprendre l'art d'écrire. Sens de la relation didactique dans le *Voir Dit* de Guillaume de Machaut », *op. cit.*, p. 184.

la motivation malveillante qui fait généralement partie de leur caractérisation (jalousie, rancœur), d'autant que le *je* les présente comme des honnêtes gens :

Et me sembloit bien voirsemblab(l)e / Que, de **personne si notable** / Com du signeur qui
la estoit, / Qui si mes **grans amis** estoit, / Et com l'autre, que je creüsse / De quanque faire
avoir peüsse / Autant com moi [...] Ne ce n'estoient **pas jengleur** [médisant], / Bien le
savoie, **ne jongleur**.

vv. 7420-7437

Pourtant, le fait est que tous ces hommes viennent finalement se livrer à des accusations sans que jamais ne soit mentionné un témoignage direct. Or, ces accusations s'apparentent *in fine* à des ragots qui enflent : tandis que le secrétaire dit seulement qu'il se *doutait* de l'infidélité de la dame après avoir entendu les propos du premier seigneur (« Sire, bien m'en **doubtoie** »), le deuxième lui affirme simplement : « Amis, vous (b)atés les buissons / Dont autres ont les oisillons » (vv. 7530-7531). Surtout, ces accusations se basent sur les stéréotypes sexistes que sont la légèreté et le bavardage¹⁵⁶ propres aux femmes : « Si que jamais ne quier vouer / À fame ne moi obligier, / **Car on les pert trop de ligier** [facilement] » (vv. 7508-7509). Aussi, tandis que « l'Amant » s'est époumonné à clamer la perfection de la dame durant six milles vers, et que les lettres et les actes de celles-ci témoignent de sa droiture, il suffit que quatre hommes affirment le contraire pour que ses certitudes vacillent, et qu'il préfère tout naturellement les croire eux plutôt que la principale intéressée, qui, elle, n'a quasiment plus le droit à la parole – seulement trois lettres –, et ce jusqu'à la fin de l'œuvre. Le champ de l'énonciation est ainsi saturé par des voix et des regards masculins, qui, sans preuve et sans procès, réassignent une femme à ce qu'ils croient être sa nature inéluctable à cause du sexisme qu'ils ont intégré. Or, nous croyons que c'est justement parce que le point de vue interne masculin du *je* domine que ces losengiers ne nous sont pas présentés comme tels : outre le fait que nous n'avons pas accès à leur pensée et motivation potentiellement malveillantes, c'est parce que ce sont des seigneurs, des hommes de grande qualité, bref, des éminents membres de la pairie masculine, que le narrateur se plaît à croire en leur solidarité (virile) et en leur probité irréprochable, probité naturellement supérieure à celle de la dame. Comme le souligne ainsi McGrady : « Le véritable amour est l'amitié entre les hommes et ce qui lie cette communauté, c'est que "chaque homme doit toujours aider son ami contre son ennemi(-e !)" (chascuns tousdis son ami / Aidier contre son anemi ; vv. 7270-71). »¹⁵⁷ Dès lors, bien qu'en souffrance, « l'Amant » est en fait bien

¹⁵⁶ Ainsi, nous avons déjà vu que, durant le Moyen Âge, les femmes étaient perçues comme lubriques, mais elles étaient aussi perçues comme étant légères et bavardes (cf. LETT Didier, *Hommes et femmes du Moyen Âge : histoire du genre XII^e-XV^e siècle*, 2nde éd. revue et augmentée, *op. cit.* p. 65).

¹⁵⁷ MCGRADY Deborah, *op. cit.*, p. 241, à partir de l'anglais : « True love is friendship among men and what binds this community is that "each man is always to aid his friend against his enemy"... ».

heureux de s'y complaire : d'une part parce que celle-ci renouvelle la matière de son écriture, et, d'autre part et surtout, parce que celle-ci lui assure le réconfort de ses amis. Aussi, afin de maintenir sa douleur créatrice ainsi que le renforcement d'un tissu social sexiste protecteur au sein duquel il se trouve d'un coup si confortablement lové, le *je* rejette, amenuit, ou bien s'approprie la voix de « Toute Belle » via son portrait ventriloque. Or, au vu de ce sexisme ambiant, on s'étonne finalement peu que cela soit non pas sa voix à elle, pourtant médiée par une ultime lettre, mais celle de son messenger, le prêtre, qui parvienne à l'innocenter. Certes, celui-ci fait un sermon éloquent en sa faveur, ce qui n'a rien de surprenant pour quelqu'un qui nous est présenté comme un « mestre » universitaire en « l'art de logique » (v. 8509) ; et pourtant, il y a fort à parier que la qualité de son argumentaire n'ait pas grand-chose à voir avec l'impact de son plaidoyer. De fait, à chaque fois que le poète a eu des doutes quant à l'honnêteté de la « Toute Belle », ceux-ci ont émanés d'hommes – lui-même et les losengiers –, et ont été balayés par des hommes – le « Roi-qui-ne-ment » et le prêtre. Or, plus que la supériorité de leurs argumentaires, c'est surtout la supériorité de leurs positions qui leur vaut à chaque fois d'avoir le dernier mot : la détention de la vérité n'a ainsi rien à voir avec la vérité, mais a tout à voir avec la masculinité de celui qui prétend la détenir. Alors que, durant la première phase de doute auto-générée, le narrateur s'en est remis au roi chevalier qui appartient pleinement à la masculinité hégémonique chevaleresque, lorsque ce sont de simples seigneurs qui sèment le doute, il s'en remet au prêtre qui représente la masculinité hégémonique cléricale ; et c'est seulement lorsqu'elle est portée par une telle masculinité que la voix de la dame peut percoler. Pour le reste, sa portée doit être tenue à distance du récit par le narrateur afin que d'en contrôler la teneur idéologique : celle qui veut que la vérité importe peu tant que ce sont les hommes qui en font l'énoncé performatif ou qui la médient, puisque, rappelons-le, ce que nous voyons de cette histoire *véridique* est le fait de la perspective unique – et oblique – du *je*. Comme le souligne William Calin :

Pour la première fois dans l'histoire de la littérature française, la perspective limitée du Narrateur joue un rôle important dans l'intrigue. Si nous écoutons sa revendication de véracité, si nous adhérons à ses normes, et laissons son point de vue et le nôtre coïncider, alors nous devons acquiescer à sa version de l'histoire. Cependant, le *erzählendes Ich* n'est pas nécessairement digne de confiance, et nous ne sommes pas obligés d'accepter sans la mettre en question l'interprétation des faits qu'il avance. [...] L'omniscience narrative est tout à fait déplacée dans une histoire qui révèle le manque d'omniscience du Narrateur-héros.¹⁵⁸

¹⁵⁸ CALIN William, *op. cit.*, p. 94.

Toutefois, si la dame ne peut performer la vérité par ses actions et son discours, elle le peut par son corps ; ou, plutôt, le narrateur lui impose que la vérité passe par son corps, car, de toute évidence, c'est la seule vérité qu'il puisse prendre en considération. Ainsi, tandis que, chez lui, le « contenant » et le « contenu » se dissocient avec le concept du « clerc laid », l'apparence de « Toute Belle » intervient comme garantie de son intégrité, puisque, selon la conception platonicienne, sa beauté est corrélée à la *bonté* de sa personnalité : « Le corps de Toute Belle, via la métonymie de sa beauté, devient l'expression de sa bonne foi »¹⁵⁹. Mais plus que la beauté de son corps, c'est la souffrance de ce dernier qui assure à la dame d'être crue. De fait, lorsque, dans la lettre 42, « l'Amant » lui expose une partie de ses reproches, celle-ci produit, en plus de sa lettre, une ballade pour se disculper ; néanmoins, la ballade en elle-même a peu d'importance pour son destinataire. Non : ce qui le convainc (partiellement), c'est que son autrice se soit trouvée si mal qu'elle n'a pu finir le poème¹⁶⁰ : « Hé las, la douce debonnaire / **Le tiers ver ne pot onques faire**, / **Tant estoit lasse** et adolee, / **Triste, dolante et esplouree** » (vv. 8488-8491). Le narrateur ne se prive d'ailleurs pas de nous rapporter, avec ce que l'on devine être de la satisfaction, l'état physique pitoyable dans lequel se trouve la jeune femme : « **N'onques** par semblant **corps humains** / **Ne senti si dure douleur**, / Car tantost sa fine coulour, / Blanche et vermeille, fu destainte / Et **en couleur de morte tainte** » (vv. 8441-8446). Il en va de même pour sa dernière lettre apportée par le prêtre : plus que son contenu, ce sont les larmes qui la baignent qui plaident en faveur de la crédibilité de « Toute Belle ». Ainsi :

[L]a preuve de sa loyauté dans sa lettre a peu à voir avec ses mots. Au contraire, elle a à voir avec la manière dont la lettre en tant qu'objet transporte un élément d'information physique à propos de son autrice. En d'autres termes, [...] la compréhension de la sincérité de Toute Belle par le narrateur [...] est basée sur le corps. [...] Ce qui convainc le narrateur de la sincérité de Toute Belle ne réside pas dans les mots de la lettre en eux-mêmes, mais dans les larmes qui ont été saupoudrées sur eux.¹⁶¹

Toutefois, il n'y a pas que le corps esthétique ou souffrant de la dame qui puisse rassurer « l'Amant » ; il y a aussi, comme le souligne Heidenreich Findley¹⁶², son corps sexuel. En effet, voici ce que l'on peut lire dans la lettre 17 : « [s]i vous pri [...] que a ceste fois que

¹⁵⁹ HEIDENREICH FINDLEY Brooke, *Discourses of Sincerity: Gender, Authority and Signification in Some Medieval French Courtly Texts*, op. cit., p. 233, à partir de l'anglais : « Toute Belle's body, through the metonymy of her beauty, becomes an expression of her good faith ».

¹⁶⁰ FASSEUR Valérie, « Apprendre l'art d'écrire. Sens de la relation didactique dans le *Voir Dit* de Guillaume de Machaut », op. cit., p. 177 : « l'échec poétique convainc le maître de sa sincérité ».

¹⁶¹ HEIDENREICH FINDLEY Brooke, *Discourses of Sincerity: Gender, Authority and Signification in Some Medieval French Courtly Texts*, op. cit., pp. 338-339 : « the proof of loyalty in her letter has very little to do with its words. Instead, it concerns the way in which the letter as an object conveys a piece of very physical information about its writer. In other words, [...] the narrator's understanding of Toute Belle's sincerity [...] is bodily based. [...] What convinces the narrator of Toute Belles's sincerity is not the words of her letter themselves, but the tears that have been sprinkled over them ».

¹⁶² *Ibid.*, p. 332.

vous me moustrés l'amour que vous dites que vous avez a mi. [...] Mais, pour Dieu, **ne faites chose** pour ma plaisance **dont on puist parler** [...] **Uns bien d'amours donné** et receus amoureuxment et **secrètement** vault .C. ». Or, ce que la médiéviste ne dit pas, c'est qu'une telle rhétorique n'est pas sans évoquer ce que nous connaissons aujourd'hui sous le nom de *grooming*, terme désignant le processus par lequel un·e adulte tente de détourner un·e mineur·e en lui demandant de lui donner des *preuves* sexuelles de son affection (« moustrés l'amour que vous dites que vous avez »), mais aussi de garder le secret desdites preuves (« ne faites chose pour ma plaisance dont on puist parler »)¹⁶³. La relation de « Toute Belle » et du narrateur, sous son nappage courtois, est donc avant tout une relation placée sous le signe de l'abus ; car dès lors que celle-ci déclare ses sentiments, elle se retrouve prise au piège d'un amant qui la met sans arrêt à l'épreuve, et qui ne peut être rassuré qu'à l'aune de ses faveurs sexuelles – quand bien même est-elle de toute évidence encline à les donner avec joie –, ou de la douleur qu'il lui inflige. Mais qu'en est-il de ses sentiments à lui ? C'est qu'il semble bien que « Toute Belle » soit avant tout un levier : un levier pour se faire chevalier, un levier pour se rajeunir, un levier pour réassurer son inscription au sein de la pairie masculine, un levier pour être un homme à la masculinité la plus hégémonique possible. Ce que la dame *est*, ses mots, sa vérité n'intéressent pas, et l'on s'amuse de voir que la fameuse « crise des signes » tardo-médiévale ne concerne pas tout le monde, puisque, tandis que certains hommes peuvent être encore crus dans leurs discours, « Toute Belle » est ramenée à son corps, qu'il soit esthétique, douloureux ou sexualisé. Et quant au pardon final de « l'Amant » qui semble pourtant amener une *happy end*, il y a fort à parier qu'il se donne non pas en vertu de l'amour de la dame, mais en vertu de « l'amour de l'amour »¹⁶⁴. De fait, le *Voir Dit* s'achève avec une anagramme finale, censée renfermer le nom de « Toute Belle » et du poète (« Pour li changer nulle autre fame / Ma dame le », vv. 9001-9002), et pour lequel Cerquiglini-Toulet donne la solution suivante : « Guillaume de Machaut Peronne fille a amer ». Or, si « Peronne »¹⁶⁵ est donc une *fil*le (ou une *personne*¹⁶⁶) à

¹⁶³ *Grooming* (childfocus.be), consulté pour la dernière fois le 31 juillet 2024.

¹⁶⁴ FASSEUR Valérie, « Apprendre l'art d'écrire. Sens de la relation didactique dans le *Voir Dit* de Guillaume de Machaut », *op. cit.*, p. 185.

¹⁶⁵ Dans son édition, Paulin Paris met en relation cette « Peronne » avec une certaine Peronne ou Peronnelle d'Armentières, contemporaine du poète, dont il trouva trace dans les archives. Cf HEIDENREICH FINDLEY Brooke, *Discourses of Sincerity: Gender, Authority and Signification in Some Medieval French Courtly Texts*, *op. cit.*, p. 294, et PARIS Paulin, *Le Livre du Voir-Dit de Guillaume de Machaut où sont contées les amours de messire Guillaume de Machaut et de Peronnelle Dame d'Armentières avec les lettres et les réponses, les ballades, lais et rondeaux dudit Guillaume et de ladite Peronnelle*, Paris, Société des Bibliophiles Français, 1875.

¹⁶⁶ Comme le souligne Cerquiglini-Toulet (IMBS Paul et CERQUIGLINI-TOULET, *op. cit.*, introduction, p. 18), il est aussi possible, en s'éloignant d'une lecture historicisante, de voir dans le nom « Peronne » une référence à « personne », comme l'a soutenu le Marquis de Queux de Saint-Hilaire au XIX^e siècle : « Peronne est en effet, dans l'édition Queux de Saint-Hilaire, le résultat d'une correction pour *personne*. Est-ce le mot de l'énigme, sous la main du poète ou d'un scribe, à savoir la réponse d'Ulysse à Polyphème, à la question : Quel est ton nom?

aimer, c'est aussi et surtout « une fille a écrire »¹⁶⁷. Car si le poète est comparé à Fortune, lui-même procède de la même comparaison avec la dame (« S'appliquai ma pensee toute / À **comparer ma dame** chiere / À **Fortune** », vv. 8250-8252) ; ce faisant, en plus de la crucifier dans « l'éternel principe féminin », il la crucifie surtout dans le « principe d'écriture »¹⁶⁸. Si tant est qu'elle l'ait jamais fait, « Toute Belle » ne compte donc désormais plus, puisque, d'avoir trop dérogé aux prescrits genrés que lui imposent son type, elle a dû, afin de garantir la masculinité du narrateur, être reféminisée : reféminisée par le soupçon d'infidélité et de duplicité, par son assignation à son corps, mais aussi par son assignation non pas comme sujet, mais comme objet d'écriture. Et dès lors que ce dernier est érigé, la vraie « Toute Belle » peut définitivement être éliminée.

"Personne". Polyphème est une figure majeure du poète dans le *Voir Dit*. » Nous ne pouvons malheureusement citer l'édition du Marquis, étant donné que Cerquiglini-Toulet ne mentionne pas de référence bibliographique exhaustive, et que nous n'en avons trouvé aucune trace dans nos recherches.

¹⁶⁷ CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, « *Un engin si subtil* » : *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle*, *op. cit.*, p. 239 : « L'énigme n'est pas une prolepse narrative, elle révèle le programme sémiotique qui a engendré le texte. Selon une équivalence que nous avons vue à l'œuvre chez Guillaume de Machaut : "Péronne fille a amer" est une fille à écrire ».

¹⁶⁸ FASSEUR Valérie, « Apprendre l'art d'écrire. Sens de la relation didactique dans le *Voir Dit* de Guillaume de Machaut », *op. cit.*, p. 193.

Conclusion

Le Livre du Voir Dit, laboratoire littéraire médiéval de l'hégémonie

Entre marginalité et complicité, entre clerc et chevalier, où se place donc la masculinité de « l'Amant » du *Voir Dit* ? Si les masculinités multiples et distinctes sont extrêmement porteuses en tant que cadre théorique, elles ne permettent pas toujours de saisir avec toute la granularité que l'on voudrait une masculinité singulière. De fait, celle que nous avons mise en évidence dans ce mémoire s'avère avant tout mouvante et complexe, justement parce qu'elle est liée à une ipséité qui, comme toute ipséité, est mouvante et complexe. Aussi, pour saisir cette masculinité dans toute sa complexité, nous nous proposons de combiner la théorie de Connell avec le concept de « bloc hybride » de Demetrakis Demetriou.

Selon ce dernier, la masculinité hégémonique, contrairement à ce qu'affirme Connell, ne fait pas coïncider sa domination « externe » – sa domination sur le groupe femmes¹⁶⁹ – avec sa domination « interne » – sa domination sur les autres masculinités¹⁷⁰ – ; au contraire, plutôt que de définir son identité positive et son pouvoir par sa distinction avec les masculinités qui lui sont subordonnées, elle est susceptible de procéder avec elles d'un syncrétisme, formant alors un « bloc hybride »¹⁷¹ afin de maintenir sa domination. Ce « bloc », tel que le conçoit le sociologue, relève d'une combinaison entre le concept marxiste de « bloc historique » d'Antonio Gramsci, soit la manière dont la classe dominante appelle sous ses bannières les classes subalternes pour maintenir son hégémonie¹⁷², et de l'« hybridité » selon Homi Bhabha, c'est-à-dire la façon dont les colons se réapproprient des éléments de la culture colonisée pour maintenir leur légitimité et leur domination dans un monde postcolonial¹⁷³. Demetriou combine donc ces deux concepts afin de remodeler la définition de la masculinité hégémonique, tout en conservant les différentes masculinités de Connell :

¹⁶⁹ DEMETRIOU Demetrakis, « La masculinité hégémonique : lecture critique d'un concept de Raewyn Connell », trad. de l'anglais par Hugo Bouvard, dans « Hégémonie », dossier thématique, *Genre, sexualité & société*, n° 13, 2015, uniquement en ligne, [La masculinité hégémonique : lecture critique d'un concept de Raewyn Connell \(openedition.org\)](https://openedition.org), consulté pour la dernière fois le 6 août 2024, § 27.

¹⁷⁰ *Ibid.*, § 13.

¹⁷¹ *Ibid.*, § 25.

¹⁷² Voir GRAMSCI Antonio, *Cahiers de prison*, trad. de l'italien par Monique Aymard e.a, Paris, Gallimard, 1996 (Bibliothèque de philosophie), vol. 5, cahier 19, 1991, § 24, cité par DEMETRIOU Demetrakis, *op. cit.*, § 18.

¹⁷³ En effet, dans la perspective postcoloniale du philosophe et historien de la littérature Homi Bhabha, les mélanges entre éléments empruntés à l'hégémonie coloniale et à la culture des colonisé·es ou anciennement colonisé·es donnent lieu, pour des individus, à des identités hybrides, faisant ainsi émerger ce qu'il nomme « troisième espace ». Or, cette hybridité peut constituer un moyen, pour les (post-)colonisateur·ices, de reconfigurer et faire survivre leur hégémonie. Cf. BHABHA Homi, « The Third Space », in RUTHEFORD Jonathan, (dir.), *Identity, Community, Culture, Difference*, Londres, Lawrence et Wishart, 1990, pp. 207-221, cité par DEMETRIOU Demetrakis, *op. cit.*, § 25.

[C]es éléments qui, en apparence, semblent différer du modèle hégémonique, voire le contredire, ne sont pas niés, marginalisés ou supprimés, mais il s'agit bien plutôt d'essayer de les articuler, de se les approprier et de les intégrer au modèle. [...] L'objectif [...] est de former un « bloc historique » qui rassemble et unisse tous les groupes alliés sous la tutelle du groupe visant l'hégémonie. Pour cela, il faut homogénéiser leur conception du monde et la faire correspondre au projet de domination [...]. L'aboutissement de ce processus est un conglomérat d'éléments [...] qui incarne la meilleure stratégie pour parvenir à l'hégémonie externe.¹⁷⁴

La masculinité du narrateur, en articulant des éléments relevant de deux masculinités différentes dans ce que nous avons interprété comme une quête optimale d'hégémonie, peut être rapprochée de ce « bloc hybride », à la nuance que, à notre sens, il s'agit avant tout pour lui d'obtenir non pas une domination « externe », mais « interne » ; toutefois, parce que les éléments qu'il intègre à sa masculinité hégémonique de départ – celle du vieux clerc – ne relèvent pas de la subordination, mais de l'hégémonie – celle du jeune chevalier –, il en revient à la masculinité hégémonique isolée connellienne, même si elle résulte non pas d'une, mais de deux formes. Cependant, parce que chacune des formes, plutôt que de se renforcer, s'enlève mutuellement quelque chose, la masculinité de « l'Amant » se retrouve finalement déclassée et renvoyée, selon la focale que l'on adopte, tantôt à la complicité, tantôt à la marginalité : alors que, au mépris des lois mathématiques, le « bloc hybride » obtient + en combinant - et +, le narrateur, en voulant combiner + et +, finit par aboutir à -. En conséquence, il est difficile de classer fermement sa masculinité au sein de la typologie connellienne ; la seule chose que nous pouvons *in fine* affirmer, c'est que sa masculinité est tout simplement hybride, mais au sens primaire du terme.

Pourtant, si le narrateur échoue à constituer pour lui le « bloc hybride » tel que décrit par Demetriou afin d'atteindre l'hégémonie « interne », il est toutefois intégré au « bloc » collectif visant l'hégémonie « externe » grâce aux losengiers, puisque, comme nous l'avons vu, lorsqu'il s'agit de maintenir le sexisme, du secrétaire au seigneur en passant par le passant, toutes les masculinités deviennent subitement solidaires et s'unissent dans la même « conception du monde ». Or, si « l'Amant » finit par rejeter (en partie) les conclusions de cette « conception du monde », il participe activement du « bloc » en apportant avec lui les outils littéraires nécessaires afin que d'assurer sa domination. D'abord, l'outil du *point de vue confisqué*, puisque, tandis qu'il clame à qui veut l'entendre la *véracité* de son discours – par opposition

¹⁷⁴ DEMETRIOU Demetrakis, *op. cit.*, § 25 et § 18.

avec celui de 'la femme' non fiable¹⁷⁵ –, il *confisque* les éléments susceptibles de contrarier la teneur de celui-ci, à commencer par la *vérité* et, bien sûr, la parole de la dame :

Il y a un type de point de vue particulièrement propice à cette accapARATION. C'est le récit du narrateur-personnage qui parle à la première personne, en point de vue interne. Un tel récit ne donne qu'une seule version des faits : il livre une vérité subjective (les émotions et pensées d'un seul personnage : le narrateur) comme unique accès à la « vérité objective » des faits racontés (la même réalité, telle qu'elle est vécue différemment par chacun des personnages). Dans ce cas, les autres points de vue peuvent être facilement confisqués par un narrateur qui est le seul à avoir directement accès à la parole, et a donc le pouvoir de dire et d'omettre, d'informer et d'aveugler le public.¹⁷⁶

Vient ensuite l'outil du *personnage évité*. Cette figure, qu'incarne notamment Elvire dans le *Dom Juan* de Molière, désigne une protagoniste qui, bien qu'au centre de l'intrigue et des actions du héros masculin qui la séduit et la fait souffrir, n'a pas de caractérisation propre, est mise de côté en occupant une surface minoritaire dans l'œuvre, bref, subit la double peine d'être abusée et de n'avoir « d'existence propre » en dehors de cette identité racrapotée de victime¹⁷⁷. Pourtant, nous l'avons vu, la dame du *Voir Dit* est *a priori* tout sauf un personnage fantomatique : elle est forte, a son – et du – caractère, prend de la place... trop de place. Raison pour laquelle, lorsque l'occasion inespérée se présente d'intégrer le « bloc » collectif et, lorsque l'écriture peut se passer d'elle comme *sujet* après l'avoir objectifiée, le narrateur la relaie dans l'ombre et l'*évite* le plus possible jusqu'à la fin de l'œuvre.

En conclusion, plus qu'un témoin d'une masculinité expérimentale médiévale résultant d'une tentative de domination « interne », le *Voir Dit* est avant tout un laboratoire littéraire d'une hégémonie masculine « externe » : d'une part collective, puisqu'elle est le fait de plusieurs masculinités qui s'unissent dans la domination, et, d'autre part, individuelle, puisque, dans sa course à l'hégémonie, le narrateur use et, surtout, abuse d'une femme.

¹⁷⁵ Selon les stéréotypes de genre médiévaux relayés par « le discours clérical et aristocratique », 'la femme' est ainsi classée du côté du mensonge ; dès lors, sur le principe de la différence sexuelle, 'l'homme' est mis du côté de l'honnêteté, et donc de la vérité. Cf LETT Didier, *Hommes et femmes du Moyen Âge : histoire du genre XII^e-XV^e siècle*, 2^{de} éd. revue et augmentée, *op. cit.*, p. 84.

¹⁷⁶ DELALE Sarah, PINEL Elodie, TACHET Marie-Pierre, *Pour en finir avec la passion. L'abus en littérature*, Paris, Éditions Amsterdam, 2023, pp. 164-165.

¹⁷⁷ *Ibid.*, pp. 64-65.

Bibliographie

Corpus

IMBS Paul et CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, *Le Livre du Voir Dit*, Paris, Librairie générale française, 1999 (Le Livre de poche/Lettres gothiques, 4557).

Corpus secondaire

DUPIRE Noël, *Les Faictz et Dictz de Jean Molinet*, Paris, Société des anciens textes français, 1936-1939, 3 vol.

Marquis de Queux de Saint-Hilaire et GASTON Raynaud, *Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*, Paris, Firmin-Didot, Société des anciens textes français, 1878-1903, 11 vol.

PARIS Paulin, *Le Livre du Voir-Dit de Guillaume de Machaut où sont contées les amours de messire Guillaume de Machaut et de Peronnelle Dame d'Armentières avec les lettres et les réponses, les ballades, lais et rondeaux dudit Guillaume et de ladite Peronnelle*, Paris, Société des Bibliophiles François, 1875.

Articles scientifiques, contributions à des ouvrages collectifs et à des colloques

AMON Nicole, « Le vert : Guillaume de Machaut, poète de l'affirmation et de la joie », dans *Revue du Pacifique*, vol. 2, 1976, pp. 3-11.

ATTWOOD Catherine, « The image in the fountain: fortune, fiction and femininity in the *Livre du Voir Dit* of Guillaume de Machaut », dans *Nottingham French Studies*, vol. 38, n° 2, 1999, pp. 137-149.

BACHA Jacqueline, « Expression et place du sujet dans les énoncés assertifs du *Voir Dit* de Guillaume de Machaut », dans *L'information grammaticale*, n° 93, 2002, pp. 10-15.

BARDE Cyril, « Le roman de la mâle-versation. Fiction de la masculinité d'affaires dans *La Curée* de Zola », dans BANOUN Bernard, TOMICHE Anne, ZAPATA Mónica, *Fictions du masculin dans les littératures occidentales*, Paris, Classiques Garnier, 2014 (Rencontres, 97), pp. 39-50.

BAUMGARTNER Emmanuèle, « Sur quelques constantes et variations de l'image de l'écrivain (XII^e-XIII^e siècle) », dans ZIMMERMANN Michel (dir.), *Auctor et auctoritas : invention et conformisme dans l'écriture médiévale. Actes du colloque tenu à l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines (14-16 juin 1999)*, Paris, École des Chartes, 2001 (Mémoires et documents de l'École des Chartes, 59), pp. 392-400.

BEAULIEU Jean-Philippe, « "Où est le héros" La vacuité de la quête chevaleresque dans les *Angoysses douloureuses d'Hélisenne de Crenne* », dans ALEXANDRE Denise (dir.), *Héroïsme et démesure dans la littérature de la Renaissance. Les avatars de l'épopée : actes du colloque international, 21-23 octobre 1994*, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 1998, pp. 135-145.

BERTHELOT Anne, « Jacqueline Cerquiglini, "Un engin si subtil" : Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle [compte rendu] », dans « Moyen Âge et histoire politique », dossier thématique, *Médiévales*, n° 10, 1986, pp. 130-133.

BETEMPS Isabelle, « "À mon seul Désir" : la quête des sens dans le *Voir Dit* », dans *L'information littéraire*, vol. 54, n° 1, 2002, pp. 36-43.

— « La figure du poète dans le *Voir Dit* : du cœur d'amant au testam(a)nt », dans *Littératures*, n° 45, 2001, pp. 5-22.

BHABHA Homi, « The Third Space », in RUTHEFORD Jonathan, (dir.), *Identity, Community, Culture, Difference*, Londres, Lawrence et Wishart, 1990, pp. 207-221.

BOUCHET Florence, « Les "signes" de l'amour : stratégies sémiotiques de la déclaration amoureuse dans le *Méliador* de Froissart », dans « La déclaration amoureuse au Moyen Âge », dossier thématique, *Bien dire et bien apprendre*, n° 15, 1997, pp. 167-178.

BOULTON Maureen, « l'idéologie de la forme », dans HÜE Denis (dir.), « *Comme mon cœur désire* ». *Guillaume de Machaut, Le Livre du Voir Dit*, Orléans, Paradigme, 2001 (Medievalia, 38), pp. 199-207.

BOZON Michel, « Les femmes et l'écart d'âge entre conjoints : une domination consentie. I. Types d'union et attentes en matière d'écart d'âge », dans *Population*, vol. 45, n° 2, 1990, pp. 327-360.

BROUZES Camille, « Analyser les masculinités médiévales : l'exemple des poèmes licencieux de la fin du Moyen Âge », communication pour le colloque *Les littératures médiévales dans l'atelier du genre : enjeux épistémologiques, éthiques et didactiques*, 13-15 mars 2024, actes de colloque à paraître.

CALIN William « Problèmes de technique narrative au Moyen Âge : *Le Roman de la Rose* et Guillaume de Machaut », dans JONIN Pierre (dir.), *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge offerts à Pierre Jonin*, Aix-en-Provence, Publications du CUER MA, 1979 (Senefiance, 7), pp. 125-138.

CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, « Polyphème et Prométhée. Deux voies de la "création" au XIV^e siècle », dans Zimmermann Michel (dir.), *Auctor et auctoritas : invention et conformisme dans l'écriture médiévale. Actes du colloque tenu à l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines (14-16 juin 1999)*, Paris, École des Chartes, 2001 (Mémoires et documents de l'École des Chartes, 59), pp. 401-410.

— « "Le clerc et le louche": sociology of an esthetic », dans *Poetics Today*, vol. 5, 1984, pp. 479-491.

CHAUOUCHE Sabine, « La construction de la masculinité au XVII^e siècle. Le rôle de l'irrévérence et de l'offense verbale chez Molière et Regnard », dans *Studi Francesi*, vol. LXIV, n° I, 2020, pp. 23-39.

CORNET Cédric, « Une masculinité en crise à la fin du XVII^e siècle ? La critique de l'efféminé chez La Bruyère », dans *Genre & Histoire*, n° 2, 2008, uniquement en ligne, [Une masculinité en crise à la fin du XVII^e siècle ? La critique de l'efféminé chez La Bruyère \(openedition.org\)](https://openedition.org/genre-et-histoire/2008-2), consulté pour la dernière fois le 24 juillet 2024.

DELOGU Daisy, « Didier Lett, *Hommes et femmes au Moyen Âge, Histoire du genre, xii^e-xv^e siècle* », dans *Clio*, n° 38, 2013, uniquement en ligne, [Didier Lett, Hommes et femmes au Moyen Âge, Histoire du genre, xii^e-xv^e siècle \(openedition.org\)](https://openedition.org/clio/2013-38), consulté pour la dernière fois le 30 juillet 2024.

DEMERSON Guy, « De la *Persona* à la personnalité littéraire. L'exemple du *Pentagruel* », dans « La Parole masquée », dossier thématique, *Les Cahiers du GADGES*, n° 2, 2005, pp. 65-82.

DEMETRIOU Demetris, « La masculinité hégémonique : lecture critique d'un concept de Raewyn Connell », trad. de l'anglais par Hugo Bouvard, dans « Hégémonie », dossier thématique, *Genre, sexualité & société*, n° 13, 2015, uniquement en ligne, La masculinité hégémonique : lecture critique d'un concept de Raewyn Connell (openedition.org), consulté pour la dernière fois le 6 août 2024.

DROBINSKY Julia, « La visualisation des formes dans le *Voir Dit* de Machaut. Vers une désaffectation du lyrisme ? », « L'image et la fabrique du texte : poétique et politique de l'illustration littéraire », dossier thématique, dans *Textimage*, n° 7, 2017, uniquement en ligne, textimage - Julia Drobinsky - La visualisation des formes dans le Voir Dit de Machaut. Vers une désaffectation du lyrisme ? - 1 (revue-textimage.com), consulté pour la dernière fois le 2 août 2024.

FASSEUR Valérie, « Apprendre l'art d'écrire. Sens de la relation didactique dans le *Voir Dit* de Guillaume de Machaut », dans *Romania*, t. 12, n° 493, 2006, pp. 162-194.

— « "Nes qu'on porroit espuissier la grant mer" : autour d'un vers du *Voir Dit* », dans CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (dir.), *Mondes marins du Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006 (Senefiance, 52), pp. 157-167.

FERON Corinne, « Le renforcement de l'assertion dans le *Voir Dit* de Guillaume de Machaut. Étude syntactico-sémantique de *certainement* et de quelques locutions en *sans n* », dans *L'information grammaticale*, n° 92, 2002, pp. 23-30.

FINDLEY HEIDENREICH Brooke, « What's in a name? Machaut, Deschamps, Peronne, and the uses of women for writers in fourteenth century France », dans *Women in French Studies*, vol. 18, 2010, pp. 14-28.

FOEHR-JANSSENS Yasmina, *[Compte rendu de:] Hommes et Femmes au Moyen Âge. Histoire du genre, XII^e-XV^e siècle/Didier Lett. Paris, Armand Colin (« Coursus Histoire »), 2013, 222 p.*, dans *Médiévales*, vol. 66, 2014, pp. 212-215.

HAUG Hélène, « *Ains les lisoie entre mes dens*. Figures d'auteurs-lecteurs (XIV^e-XV^e siècles) : une réaction face au succès mitigé des nouvelles littéraires en contexte curial ? », dans MEIZOZ Jérôme, MÜHLETHALER Jean-Claude et BURGHGRAEVE Delphine (dir.), *Posture d'auteurs : du Moyen Âge à la modernité. Actes du colloque tenu les 20 et 21 juin 2013 à Lausanne*, Fabula (Colloques en ligne), 2014, Ains les lisoie entre mes dens. Figures d'auteurs-lecteurs (XIV^e-XV^e siècles) : une réaction face au succès mitigé des nouvelles littéraires en contexte curial ? (Les colloques / Fabula), consulté pour la dernière fois le 29 avril 2024.

JEAY Madeleine, « Dire ou ne pas dire. "Faire catleya" au Moyen Âge », dans LABERE Nelly (dir.), *Obscène Moyen Âge ?* Paris, Champion, 2015 (Bibliothèque du XV^e siècle, 80), pp. 115-143.

— « Les saisons du récit et les vicissitudes de l'amour dans *Le livre du Voir Dit* de Guillaume de Machaut », dans MAHER Daniel (dir.), *Tempus in fabula. Topoi de la temporalité narrative dans la fiction d'Ancien Régime*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2006 (Collections de la République des Lettres. Symposiums), pp. 213-227.

JIMENEZ-SALCEDO Juan, « Politique(s) du masculin au XVIII^e siècle. Représentations des marges des masculinités dans la littérature française », dans « Masculinités », dossier thématique, *Sextant*, n° 27, 2009, pp. 285-295.

LAGUARDIA David, « L'Écriture polymorphe de la masculinité chez Rabelais », dans *L'Homme en tout genre*, numéro inaugural, 2008, pp. 49-61.

LETT Didier, « Comptes rendus. Eva Pibiri et Fanny Abbott (dir.). *Féminité et masculinité altérées. Transgression et inversion des genres au Moyen Âge*. Florence, Sismel/Edizioni del Galluzzo, 2017, XIV -377 p. », dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n° 74, 2019, pp. 229-231.

LOOZE Laurence de, « Pseudo-autobiography and the body of poetry in Guillaume de Machaut's *Remede de Fortune* », dans *L'Esprit créateur*, n° 4, 1993, pp. 73-86.

MCGRADY Deborah, « Silencing the sirens and rethinking masculinity in Machaut's *Voir Dit* », in HARTT Jared e.a. (dir.), *Manuscripts, Music, Machaut: Essays in Honor of Lawrence Earp*, Turnhout, Brepols, 2022 (Epitome musical), pp. 235-245.

MURRAY Jacqueline, « One Flesh, Two Sexes, Three Genders », dans BITEL Lisa et LIFSHITZ Felice (dir.), *Gender and Christianity in Medieval Europe: New Perspectives*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2007, pp. 34-51.

NAUDIER Delphine et RAVET Hyacinthe, « Création artistique et littéraire », dans MARUANI Margaret (dir.), *Femmes, genre et sociétés. L'état des savoirs*, Paris, La Découverte, 2005, pp. 414-422.

NINITTE Florence et CAVAGNA Mattia, « Aux origines de l'autobiographie poétique entre Italie et France : une lecture parallèle de la *Vita Nova* de Dante et du *Voir Dit* de Guillaume de Machaut », dans ALBERT Sophie e.a. (dir.), *Sens, rhétorique et musique. Etudes réunies en hommage à Jacqueline Cerquiglini-Toulet*, Paris, Champion, 2015 (Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge, 21), vol. 2, pp. 841-868.

NOACCO Cristina, « Le mal d'amour au Moyen Âge : souffrance, mort et salut du poète », dans « La souffrance physique dans l'Antiquité. Théories et représentations », dossier thématique, *Pallas*, n° 88, 2012, pp. 147-167.

LOUDIN Fanny, « "De diverses pensees et de sauvages ymaginations" : *voisdie* des lettres et désenchantement de l'écriture dans le *Livre du Voir Dit* », dans ALBERT Sophie e.a. (dir.), *Sens, rhétorique et musique. Etudes réunies en hommage à Jacqueline Cerquiglini-Toulet*, Paris, Champion, 2015 (Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge, 21), vol. 2, pp. 569-585.

PARIS Gaston, « Paulin Paris et la littérature française du Moyen Âge. Leçon d'ouverture du cours de langue et littérature françaises du Moyen Âge au Collège de France, le jeudi 8 décembre 1881 », dans *Romania*, t. 11, n° 41, 1882, pp. 1-21.

PATERA Teodoro, « Masculinité et médiation narrative dans l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre », dans *MLN*, vol. 134, n° 1, 2019, pp. 673-689.

PETIT Aimé, « Le traitement courtois du thème des Amazones d'après trois romans antiques : Énéas, Troyes et Alexandre », dans *Le Moyen Âge*, t. LXXIX, 1983, pp. 63-84.

PLANCHE Alice, « Une approche de l'infini : sur un passage du *Voir Dit* de Guillaume de Machaut », dans RIBEMON Bernard (dir.), *Écrire pour dire. Études sur le dit médiéval*, Paris, Klincksieck, 1990 (Sapience, 3), pp. 93-108.

RIBEMON Bernard, « Sagesse ou folie ? Être vieux dans la littérature médiévale », dans *Gérontologie et société*, vol. 28, n° 114, pp. 129-147.

ROLLAND-PERRIN Myriam, « Sémiramis, une femme de tête (*Le Livre du Voir Dit*, v. 4819-4972) », dans *Le Moyen Âge*, t. CXVII, 2011, pp. 67-80, *Sémiramis, une femme de tête (Le Livre du Voir Dit, v. 4819–4972) | Cairn.info*, consulté pour la dernière fois le 2 juillet 2024.

RUBIN Gayle, « Traffic in women », dans REITER Rayna (dir.), *Toward an Anthropologie of Women*, New York, Monthly Review Press, 1975, pp. 157-210.

SAINT-MARTIN Lori, « La construction de la masculinité au contact de la femme racialement "autre" chez Gil Courtemanche et Dany Laferrière », dans BANOUN Bernard, TOMICHE Anne et ZAPATA Mónica, *Fictions du masculin dans les littératures occidentales*, Paris, Classiques Garnier, 2014 (Rencontres, 97), pp. 167-181.

SCHLIENGER Jean-Louis, « L'histoire des tourments de la podagre », dans *Médecine des Maladies Métaboliques*, vol. 8, n° 2, 2014, pp. 230-234.

SINGLY François de, « Les manœuvres de séduction : une analyse des annonces matrimoniales », dans *Revue française de sociologie*, n° XXV, 1984, pp. 523-559.

SULTAN Agathe, « Les silences du *Voir Dit* dans le manuscrit Pm, ou le mystère dans les lettres », dans LEFEVRE Sylvie (dir.), *La lettre dans la littérature romane du Moyen Âge. Journées d'études (10-11 octobre 2003, École normale supérieure)*, Orléans, Paradigme, 2008 (Medievalia, 62), pp. 37-75.

VICTORIN Patricia, « Amour et chevalerie », dans FERLAMPIN-ACHER Christine (dir.), *La matière arthurienne tardive en Europe, 1270-1530*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2020, pp. 281-292.

Monographies

BARIL Agnès, *Guillaume de Machaut, « Le Livre du Voir Dit » : commentaire grammatical et philologique des lignes 1 à 4153 (pages 41 à 366)*, Paris, Ellipses, 2001 (CAPES-agrégation. Lettres).

BAZIN-TACCHIELLA Sylvie, HELIX Laurence et OTT Muriel, *Le Livre du Voir Dit de Guillaume de Machaut*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, 2001 (Clefs concours. Lettres médiévales).

BEC Pierre, *L'Amour au féminin : les femmes troubadours et leurs chansons*, Gardonne, Fédérop, 2013 (Troubadours).

BETEMPS Isabelle, *L'Imaginaire dans l'œuvre de Guillaume de Machaut*, Paris, Champion, 1998 (Bibliothèque du XV^e siècle, 59).

CASSAGNES-BROUQUET Sophie, *Chevalereses. Une chevalerie au féminin*, Paris, Perrin, 2013.

CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, « Un engin si subtil » : *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle*, Genève, Slatkine, 1985 (Bibliothèque du XV^e siècle, 47).

— *La Couleur de la mélancolie. La fréquentation des livres au XIV^e siècle. 1300-1415*, Paris, Hatier, 1993 (Brèves. Littérature).

CONNELL Raewyn, *Masculinities*, 2nd éd., Berkeley, University of California Press, 2005.

— *Gender and Power: Sexuality, the Person and Sexual Politics*, Stanford, Stanford University Press, 1987.

DEBROSSE Anne et SAINT MARTIN Marie (dir.), *Horizon du masculin. Pour un imaginaire du genre*, s.l., Classiques Garnier, 2020 (Rencontres, 463).

DELALE Sarah, PINEL Élodie, TACHET Marie-Pierre, *Pour en finir avec la passion. L'abus en littérature*, Paris, Éditions Amsterdam, 2023.

DUBOIS Anne-Lydie, *Former la masculinité : éducation, pastorale mendicante et exégèse au XIII^e siècle*, Turnhout, Brepols, 2022 (Bibliothèque d'histoire culturelle du Moyen Âge, 21).

DOUDET Estelle, *L'Amour courtois et la chevalerie : des troubadours à Chrétien de Troyes*, Paris, Flammarion, 2004 (Librio, 641).

EARP Lawrence, *Guillaume de Machaut: A guide to Research*, New York, Garland, 1995 (Garland composer resource manuals, 36).

FINDLEY HEIDENREICH Brooke, *Poet Heroines in Medieval French Narrative: Gender and Fictions of Literary Creation*, New York et Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2012 (The New Middle Ages).

FLORI Jean, *Brève histoire de la chevalerie : de l'histoire au mythe chevaleresque*, Gavaudun, Les éditions Fragile, 1999 (Livre ouvert. Histoire).

FOEHR-JANSSENS Yasmina, *La jeune fille et l'amour : pour une poétique courtoise de l'évasion*, Genève, Droz, 2010 (Publications romanes et françaises).

FOSSIER Robert, *Ces Gens du Moyen Âge*, Paris, Fayard, 2007.

GOURARIER Mélanie, *Alpha mâle : séduire les femmes pour s'apprécier entre hommes*, Paris, Le Seuil, 2017 (La couleur des idées).

GOURMONT Rémy de, *Promenades littéraires*, Paris, Mercure de France, 1904-1927, 7. t.

GRAMSCI Antonio, *Cahiers de Prison*, trad. de l'italien par Monique Aymard e.a., Paris, Gallimard, 1978-1996 (Bibliothèque de philosophie), 5 vol.

HERITIER Françoise, *Masculin/Féminin, la pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996, 2003, 2 vol.

IMBS Paul, *Le « Voir-Dit » de Guillaume de Machaut. Étude littéraire*, Paris, Klincksieck, 1991.

KARRAS Ruth Mazo, *From Boys to Men. Formations of Masculinity in Late Medieval Europe*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2003.

LEES Clare (dir.), *Medieval Masculinities. Regarding Men in the Middle Ages*, London, University of Minnesota Press, 1994.

LETT Didier, *Hommes et femmes du Moyen Âge : histoire du genre XII^e-XV^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2013 (Cursus Histoire).

— *Hommes et femmes du Moyen Âge : histoire du genre XII^e-XV^e siècle*, 2nde éd. revue et augmentée, Malakoff, Armand Colin, 2023 (Cursus).

LEWIS Katherine et CULLUM Patricia (dir.), *Holiness and Masculinity in the Middle Ages*, Cardiff, University of Wales Press, 2004.

MAIRA Daniel (dir.), *Mollesses renaissantes : défaillances et assouplissement du masculin*, Genève, Droz, 2021 (Cahiers d'Humanisme et Renaissance, 171).

ID. avec ROULIN Jean-Marie (dir.), *Masculinités en révolution de Rousseau à Balzac*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2013 (Des deux sexes et autres).

MORAWSKI Joseph de, *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*, Paris, Librairie ancienne Edouard Champion, 1925 (Classiques français du Moyen Âge, 47).

MURRAY Jacqueline (dir.), *Conflicting Identities and Multiple Masculinities: Men in the Medieval West*, New York, Garland, 1999.

PETIT JULLEVILLE Louis de, *Histoire de la Langue et de la Littérature françaises des origines à 1900*, Paris, Armand Colin, 1896, 8 t.

PIBIRI Eva et ABBOTT Fanny (dir.), *Féminité et masculinité altérées : transgression et inversion des genres au Moyen Âge*, Firenze, Sismel/Edizioni del Galluzzo, 2017 (Micrologus library, 78).

QUERUEL Danielle (dir.), *Le Livre du Voir Dit : Guillaume de Machaut*, Paris, Ellipses, 2001 (CAPES-agrégation. Lettres).

THIBODEAUX Jennifer (dir.), *Negotiating Clerical Identities: Priests, Monks and Masculinity in the Middle Ages*, London, Palgrave Macmillan, 2010.

Thèses

BROUZES Camille, « *De viel porte voix et le ton* » : corps et masques du vieillissement dans la poésie en français des XIV^e et XV^e siècles, thèse soutenue à l'Université de Grenoble Alpes en 2022.

HEIDENREICH FINDLEY Brooke, *Discourses of Sincerity: Gender, Authority and Signification in Some Medieval French Courtly Texts*, thèse soutenue à l'Université de Duke en 2003.

Ressources numériques

À propos de nous – LIMA.GE (Littératures du Moyen Âge et Genre) (hypotheses.org), consulté pour la dernière fois le 21 juillet 2024.

Dictionnaire du Moyen Français, [Dictionnaire du Moyen Français \(1330-1500\) - ATILF - CNRS & Université de Lorraine - http://www.atilf.fr/dmf](http://www.atilf.fr/dmf), consulté pour la dernière fois le 17 juin 2024.

FLETCHER Christopher, *De l'usage de(s) masculinité(s) en Histoire médiévale*, Menestrel, 2015, uniquement en ligne, [De l'usage de\(s\) masculinité\(s\) en Histoire médiévale - Ménestrel \(menestrel.fr\)](http://menestrel.fr), consulté pour la dernière fois le 26 février 2024.

[Grooming \(childfocus.be\)](http://childfocus.be), consulté pour la dernière fois le 31 juillet 2024.

Table des matières

Remerciements	3
Conventions linguistiques	4
Objectifs de la recherche	5
État de l'art	8
Première partie	14
Deuxième partie	29
Conclusion.....	50
Bibliographie	53