

Université de Montréal

Ni *fable* ni *estoire*. Les fictions mitoyennes et la troisième voie du fabliau

par
Isabelle Delage-Béland

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de
Doctorat (Ph. D.)
en Littératures de langue française

Août 2017

© Isabelle Delage-Béland, 2017

RÉSUMÉ

Les médiévistes soulignent régulièrement les problèmes typologiques dont souffre le fabliau (Adrian Tudor, 2003). Souvent impuissante à repenser la définition formulée par Joseph Bédier (« contes à rire en vers », 1893) et alléguant que les auteurs et les copistes médiévaux ne discernent pas les étiquettes génériques, la critique n'a que très rarement interrogé le sens du nom (*fablel*) que s'est donné ce genre pratiqué, pour l'essentiel, au cours du XIII^e siècle. Si ces œuvres narratives brèves qui privilégient généralement un cadre contemporain et qui ne modulent pas le merveilleux comme le font les romans arthuriens ont parfois été lues comme des documents « historiques », le lien étymologique que la désignation *fablel* entretient avec le terme latin *fabula* (qui s'oppose à *historia* comme le discours mensonger à la parole de vérité) met plutôt le lecteur sur la piste de la fiction. Un examen qui tient compte du vocabulaire générique, des commentaires métatextuels et des recueils manuscrits ayant préservé les récits fait apparaître que les fabliaux revendiquent leur appartenance au domaine de la *fabula* en s'appliquant toutefois à se distinguer des autres formes de fiction. Leur singularité tient principalement à la troisième voie dans laquelle ils se situent : en marge des vérités absolues comme de la pure affabulation, ils offrent une réflexion sur la valeur de vérité des textes de fiction.

La question de la fiction infiltre à la fois les arts poétiques médiolatins et les œuvres en langue vernaculaire, lesquelles cherchent à se singulariser par rapport à la langue latine. Le survol de manifestations des genres romanesque, hagiographique, épique et historiographique met au jour une volonté constante d'assurer la légitimité de la fiction (chapitre I). Les analyses lexicologique et sémantique font valoir la spécificité du fabliau, l'emploi de *fablel* témoignant d'un effort de réinvestissement sémantique de *fable*, vocable associé au mensonge dans la langue littéraire (chapitre II). L'usage de l'octosyllabe à rimes plates, connu comme le médium de l'écriture de fiction depuis le XII^e siècle, traduit un sentiment d'usure à l'égard des fictions déjà pratiquées, ainsi appelées à se renouveler (chapitre III). Ce désir de trouver à la fiction de nouvelles voies se précise dès lors que l'on s'intéresse à la teneur des enseignements prodigués par les fabliaux qui, multipliant les décalages, dépeignent un monde aux valeurs mouvantes et repoussent tant les traditions courtoise et arthurienne que les vérités absolues que transmet la Bible (chapitre IV), des conclusions que conforte et enrichit l'étude des recueils (chapitre V). Il s'agit enfin de circonscrire la nature de la fiction ambiguë privilégiée dans les fabliaux. L'analyse fait ressortir une prédilection pour la *semblance* qui, liée à la vérité, trace les contours d'une définition médiévale de la vraisemblance rappelant la catégorie de l'*argumentum*, laquelle renvoie à un entre-deux dans les arts poétiques latins et qui, à la différence de celles de la *fabula* (*fable*) et de l'*historia* (*estoire*), n'a pas légué d'équivalent à la langue vernaculaire (chapitre VI).

Mots-clés : *argumentum*, fabliau, *fabula*, fiction, *historia*, poétique immanente, réalisme, recueil, vérité, vraisemblance

ABSTRACT

Medievalists frequently emphasize the typological challenges that afflict the fabliau (Adrian Tudor, 2003). Often ineffectual in rethinking the definition proffered by Joseph Bédier (“tales written in verse to laugh at”, 1893), they contend that medieval authors and scribes do not distinguish generic labels. Criticism has only rarely queried the meaning of the word fable (*fablel*) that has been given to this accepted genre employed throughout the 13th century. If these brief narratives were sometimes read as “historic” documents as they generally favor a contemporary frame and do not convey the marvelous as do the Arthurian romances, the etymological link that the designation *fablel* maintains with the Latin term *fabula* (that contests *historia* as false speech to the word of truth) points the reader on the path to fiction. A perusal that takes into account the generic vocabulary, the metatextual commentaries and the manuscript collections that have preserved the narratives, reveals that the fabliaux claim to belong to the domain of the *fabula* while distinguishing themselves from other forms of fiction. Their singularity stems principally from the “third way” in which they are situated. On the fringe of absolute truth as well as pure fabrication, they offer a reflection on the truth-value of fictional texts.

The question of fiction permeates both the Latin medieval poetic arts as well as works in the vernacular that seek to be singularized in relation to the Latin language. The overview of instances of romance, as well as of epic and hagiographical genres reveals a continual desire to guarantee the legitimacy of fiction (chapter I). Examination of the lexicological and semantic highlights the specificity of the fabliau. More precisely, the use of fable testifies to an effort of semantic reinvestment of fable, a term associated with dishonesty in literature (chapter II). The use of octosyllabic couplets, accepted as the medium of literary fiction since the 12th century, lends a sentiment of usury regarding already practiced fictions that are also called to be renewed (chapter III). This desire to find new avenues in fiction becomes more apparent when one is drawn into the pedagogical content of the fabliaux that depicts a world of changing values and rejects both the courtly and Arthurian traditions and the absolute truths transmitted by the Bible (chapter IV), the conclusions that reinforce and enrich the examination of the manuscript collections (chapter V). In the end it is a question of identifying the nature of the ambivalent fiction (the “third way”) in the fabliaux. The analysis underscores a penchant for the semblance which, linked with the truth, traces the contours of a medieval definition of the vraisemblance recalling the category of the *argumentum* that refers to an in between in the Latin poetic arts and that, unlike those of the *fabula* (fable) and the *historia* (estoire), has not bequeathed an equivalent to the vernacular (chapter VI).

Key words : *argumentum*, fabliau, *fabula*, fiction, *historia*, immanent poetics, realism, manuscript collection, truth, vraisemblance

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iii
ABSTRACT	iv
TABLE DES MATIÈRES	v
REMERCIEMENTS	vii
INTRODUCTION – LES FICTIONS TRIOMPHANTES	1
Remonter le fil des fictions. De l'autofiction au <i>fablel</i>	3
Le fabliau, un genre en voie de réhabilitation	6
Les enseignements du fabliau, du texte au recueil	23
CHAPITRE I – LA TENTATION DE LA <i>FABULA</i> . LA QUESTION DE LA FICTION AU MOYEN ÂGE	33
De la théorie latine à la pratique vernaculaire	39
Poétique des genres et infiltrations de la fiction	55
Questions de réception : la fiction dans les livres	84
CHAPITRE II – « <i>DES FABLES FAIT ON LES FABLIAUS</i> ». ANALYSES LEXICOLOGIQUE ET SÉMANTIQUE : DE LA <i>FABULA</i> AU <i>FABLIAU</i>	103
Relativiser la <i>mouvance</i> : analyse quantitative et stabilité lexicologique	109
Revendiquer la fiction	132
Produire et recevoir un fabliau	148
CHAPITRE III – LE VERS SUR LA LANGUE. FORMES DE LA FICTION ET POSSIBILITÉS NARRATIVES DANS LES FABLIAUX (MÉTRIQUE, BRIÈVETÉ ET TEMPORALITÉ)	163
Rimer dans la « langue commune »	169
Rimer et <i>fabloier</i> : le vers au service d'une autre fiction	187
Le couplet d'octosyllabes au temps du fabliau	197
CHAPITRE IV – LA VÉRITÉ EST AILLEURS. FABLIAU, MORALE ET FICTION DE VÉRITÉ	223
« <i>Par cest fablel...</i> » : mouvance, matérialité et morale « accidentelle »	230
L'habit ne fait pas le moine : la valeur du décalage et du déplacement	242
Une quête de vérité problématique	251

CHAPITRE V – DU BON USAGE DES FABLIAUX. L’ESPACE DU RECUEIL ET LES INTERPRÉTATIONS DE LA FICTION	279
La lecture en contexte et par contraste	287
Les fabliaux à travers le prisme de la moralité	297
Usures et reconfigurations de la fiction	303
CHAPITRE VI – L’APPARENCE DE VÉRITÉ. ENJEUX DE LA VRAISEMBLANCE DANS LES FABLIAUX	321
Un « réalisme » sous tension	332
Le <i>semblant</i> , de la figure à la fiction	346
Fabrication de la vraisemblance	358
CONCLUSION	373
INDEX DES AUTEURS	393
INDEX DES ŒUVRES	395
BIBLIOGRAPHIE	401
ANNEXES	ix

REMERCIEMENTS

Ma gratitude va d'abord au Professeur Francis Gingras, un homme d'une rare érudition et d'une rigueur exemplaire qui n'a cessé, au fil des ans, de m'inspirer et de nourrir mes réflexions. En m'offrant le privilège de le côtoyer, cette aventure doctorale m'a surtout appris que le travail intellectuel, aussi exigeant soit-il, n'est pas incompatible avec l'humanité. Le soutien fidèle et l'enthousiasme sans égal de ce grand esprit me permettent de conserver un souvenir agréable des mois de rédaction, pourtant réputés pour leur aridité.

Le monde universitaire m'a particulièrement choyée en mettant sur ma route la Professeure Isabelle Arseneau, sans qui je n'aurais jamais entendu l'appel de la médiévistique. Il ne fait aucun doute que la loyauté, la confiance et l'amitié qu'elle me témoigne depuis notre rencontre ont facilité la réalisation de cette thèse de doctorat.

Je souhaite remercier les membres de mon jury, Madame la Professeure Mireille Séguéy et Messieurs les Professeurs Jacques Cardinal, Ugo Dionne et Gabriele Giannini, d'avoir lu mon travail avec sensibilité et de l'avoir commenté avec générosité.

Ma reconnaissance va aussi au groupe formé autour du projet de recherche *Lire en contexte à l'époque prémoderne. Enquête sur les manuscrits de fabliaux* dont les fruits ont grandement enrichi cette thèse. Que soient remerciés les Professeurs (Olivier Collet, Gabriele Giannini, Francis Gingras et Richard Trachsler) et les collègues doctorants (Beatrice Barbieri, Ariane Bottex-Ferragne, Serena Lunardi, Gaëlle Morend-Jacquet, Olaf Posmyk et Julien Stout) qui, depuis Genève, Zurich, Göttingen et Montréal, ont veillé à ce que cette enquête trouve un dénouement digne de l'objet auquel elle s'intéressait.

Je salue les étudiants à qui j'ai eu la chance d'enseigner et qui ont rompu de belle façon la solitude des longues heures d'écriture.

Le soutien du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada ainsi que l'appui du Département des littératures de langue française et du Centre d'études médiévales de l'Université de Montréal m'ont procuré une précieuse tranquillité d'esprit.

Enfin, la présence rassurante de mes proches a donné tout son sens à ce projet. Je remercie mes parents, Guylaine et Laurent, à qui je dédie cette thèse, mon frère Guillaume et ma belle-sœur Élie d'avoir montré une patience sans limite et de m'avoir encouragée à faire taire mes doutes pour me permettre de mieux avancer. Ma reconnaissance va aussi à Nicole, Maxime, Sébastien et Julie qui complètent un noyau familial m'apportant un soutien indéfectible.

Ma gratitude va également aux magnifiques amis qui ont adouci les dernières années. J'ai pu compter sur la sagesse de Bridget, l'affection et la fougue de Gabriel, tout jeune médiéviste qui m'a donné le second souffle dont j'avais besoin, les encouragements de Gabrielle, les rires contagieux et la présence quotidienne (et d'autant plus inestimable) de Michaël, la fidélité inébranlable de Myriam et l'écoute de Rosalie, qui me fait connaître la quiétude d'une longue amitié qui résiste au passage du temps. Je tiens plus particulièrement à remercier Christian, lecteur avisé et interlocuteur essentiel, pour la minutie inégalée et l'humour renversant, et Valérie, en qui

j'ai trouvé une merveilleuse alliée douée de qualités surpassant toutes celles que j'aurais pu espérer.

INTRODUCTION

LES FICTIONS TRIOMPHANTES

REMONTER LE FIL DES FICTIONS. DE L'AUTOFICTION AU FABLEL

Plus souvent qu'à son tour, la définition de la fiction formulée dans les premiers dictionnaires de langue française lui donne l'apparence d'un beau mensonge. Constitués au cours du XVII^e siècle¹, ces dictionnaires rangent, pour la plupart, deux grandes acceptions sous le mot *fiction*, une dichotomie qui semble remonter au latin, dans la mesure où le latin impérial tend à réserver à *factio* le sens d'« action de façonner, création » et le latin médiéval, celui de « tromperie »². D'abord présentée comme une « *invention* » par Randle Cotgrave, lexicographe anglais à qui l'on doit un important dictionnaire anglais-français (*A Dictionarie of the French and English Tongues*, 1611), la fiction est aussitôt rapprochée du mensonge (« *lie, fib* ») et de la feinte qui elle-même est partagée entre la dissimulation hypocrite ou la contrefaçon (« *to faine, dissemble, forge, cog, foist, couterfeit, pretend, play the hypocrite, make false resemblances* ») et, d'une manière plus neutre, le travail de l'imagination. Toujours selon Randle Cotgrave, dire sans fiction équivaldrait à parler sincèrement (« *to speake sincerely* ») en laissant jaillir les paroles du cœur (« *professe from the heart* »), un exemple que donnera également Antoine Furetière quelques décennies plus tard (*Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, 1690³) : « Il m'a parlé du cœur et sans *fiction* ». Dans son dictionnaire, Antoine Furetière rend compte d'une ambivalence semblable à celle de Randle Cotgrave, la fiction étant d'abord rattachée au mensonge et à l'imposture avant d'être « aussi » – l'adverbe dont il se sert pour introduire la deuxième acception – définie comme ce qui se dit « des inventions poétiques, et des visions chimeriques qu'on se met dans l'esprit ».

Pour sa part, Pierre Richelet (*Dictionnaire françois*, 1680) retient surtout le savoir-faire qu'exige toute création de fiction : « Action ingénieuse de l'esprit qui imagine une chose qui n'est pas ». Ce qu'il décrit plus encore comme « l'ame de la poésie » doit être « vraisemblable ». Ainsi les efforts de l'imagination ne devraient pas être fournis sans égard à la vérité. Si elle suggère à son tour un changement de la valeur accordée à la fiction, la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1694) emprunte cependant une voie quelque

¹ Il faut néanmoins mentionner le *Dictionnaire françois-latin* (1539) de Robert Estienne.

² À ce propos, voir le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1992.

³ À noter qu'il s'agit d'une publication posthume.

peu différente en insinuant que la fiction n'appartiendrait pas pleinement au domaine du vraisemblable. La fiction est présentée comme une « invention fabuleuse ». Ce n'est qu'après cette première signification que sont évoqués le mensonge, la dissimulation et le déguisement de la vérité, un ordre exactement inverse à celui que l'on trouve chez Antoine Furetière. Le sens d'« invention fabuleuse » est, de plus, suivi d'une série d'énoncés qui, tout en mentionnant la vérité, donnent l'avantage à la fiction : « il y a des fictions qui touchent plus que la vérité. la fiction est quelquefois plus agreable que la verité mesme ». La définition de *fiction* renvoie ensuite au verbe *feindre*, aussi caractérisé par un double sémantisme. Signifiant, d'une part, « Simuler, Se servir d'une fausse apparence pour tromper, Faire semblant » et, d'autre part, « Inventer, Controuver », *feindre* a partie liée avec toute intention de dissimulation. Il est significatif que l'exemple chargé d'illustrer la deuxième acception repose précisément sur le refus du vraisemblable, qui apparaît comme un point sensible de la réflexion sur la vérité et sur la fiction : « Il feint des choses qui ne sont pas vray-semblables ».

Alors que, dans les éditions du *Dictionnaire de l'Académie française* de 1694 à 1798, il est indiqué que le substantif *fiction* « se prend aussi, pour Mensonge », la parution de 1835 préfère l'adverbe *quelquefois* à *aussi*, une façon de signaler que le sens de « mensonge » est de moins en moins répandu. Progressivement, la tendance a basculé, si bien que, dans son *Dictionnaire* de 1992, l'Académie française évacue les références à la tromperie pour offrir une définition étoffée autour de la « création » et de la « construction de l'imagination »⁴. Cet important déplacement s'explique probablement par la construction d'une longue tradition de textes de fiction pendant la période dite « moderne », des romans anglais du XVIII^e siècle (*Robinson Crusoe*, 1719 ; *Pamela*, 1740 ; *Tom Jones*, 1749) aux œuvres des nombreux écrivains de fiction qui se multiplient pendant le XX^e siècle, en passant par les sommes romanesques du XIX^e siècle telle *La Comédie humaine* d'Honoré de Balzac (1830-1848), des monuments qui surgissent à l'esprit du lecteur d'aujourd'hui lorsqu'on lui propose de s'interroger sur la fiction.

L'entrée du *Dictionnaire* de 1992 témoigne d'un développement spectaculaire qui a sans doute modifié la perspective à l'égard de la fiction qui, plutôt que d'être un terme péjoratif lié

⁴ À la suite d'Antoine Furetière, les auteurs du *Dictionnaire de l'Académie française* de 1992 rappellent l'existence de la *fiction de droit*, aussi appelée *fiction légale*, une « technique juridique par laquelle on suppose réels un fait, une situation qui ne le sont pas, en vue de produire un effet de droit ».

au mensonge, est désormais associé à nombre de manifestations littéraires qui s'en revendiquent. Sont simplement opposées, sans hiérarchisation explicite, « œuvre de fiction » (« œuvre littéraire ou artistique née de l'imagination de l'auteur ») et « œuvre documentaire, historique, biographique ». Signe d'un engouement incontestable, la fiction se décline même en catégories plus précises comme autant de descendants d'un objet qui a enfin atteint la maturité : la science-fiction⁵ et la politique-fiction⁶. Absente du *Dictionnaire* de 1992, la dénomination *autofiction*, forgée au XX^e siècle, se pose comme une autre ramification de la fiction. Ce genre qui mêle ouvertement fiction et autobiographie obsède tout particulièrement la critique littéraire du XXI^e siècle⁷.

Ces définitions sont frappantes en ce que, malgré l'apparence de contradiction, la littérature de fiction semble, bien souvent, initier une quête d'authenticité. Par exemple, le plaisir que procure l'autofiction réside en partie dans celui de départager la vie « réelle » de la vie « inventée » de l'auteur. Figurant tant dans le *Dictionnaire françois* de Richelet que dans le premier *Dictionnaire de l'Académie française*, le vraisemblable inscrit également la vérité au cœur des interrogations sur la fiction. Le survol de ces dictionnaires élaborés après la période médiévale laisse cependant croire qu'il a fallu attendre la littérature moderne pour que se renverse le jugement sur la fiction. Or bien que l'on ne l'associe pas d'emblée à l'âge des fictions les plus abouties, la période médiévale a pourtant légué des œuvres qui réfléchissent

⁵ La science-fiction y est définie comme un « genre romanesque, procédant de la littérature utopique ou conjecturale, dans lequel les données ou les hypothèses de la science contemporaine sont utilisées pour évoquer des mondes, des sociétés, des êtres, des choses qui n'existent pas ou qui sont supposés pouvoir exister dans un avenir indéfini ».

⁶ La politique-fiction se pose comme une « variété de récit d'anticipation qui évoque des bouleversements sociaux, économiques, etc. ».

⁷ On doit d'abord mentionner les études fondatrices de Serge Doubrovsky : « Autobiographie/vérité/psychanalyse », dans *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1988, p. 61-79 ; « Textes en main », dans Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (dir.), *Autofictions & Cie, RITM*, n° 6, 1993, p. 207-217. La masse de travaux sur l'autofiction publiés ces dernières années est impressionnante : Marie Darrieussecq, « L'Autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n° 107, 1996, p. 369-380 ; Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2004 ; Jean-Louis Jannelle et Catherine Viollet (dir.), *Genèse et Autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2007 ; Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche (dir.), *Autofiction(s). Colloque de Cerisy*, 2008, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Autofictions », 2010 ; Philippe Forest (dir.), *Je & Moi, Nouvelle Revue Française*, n° 598, 2011. La médiévistique a aussi manifesté de l'intérêt pour l'étude de l'autofiction : voir Denis Hüe, « "Portrait of the artist as a private stag" : une forme de l'autofiction à la fin du Moyen Âge », *Le Moyen français*, n°s 60-61, 2007, p. 305-322. Le même auteur a également signé un article intitulé « Charles d'Orléans, livre de sable et autres plaisirs minuscules » (dans Denis Hüe [dir.], *Lectures de Charles d'Orléans. Les ballades*, Paris, Presses universitaires de Rennes, coll. « Didact français », 2010, p. 7-15).

directement à la question et qui, à leur manière, théorisent la fiction, une préoccupation qui s'impose au moment de fonder et de développer une nouvelle littérature. Genre pratiqué de la toute fin du XII^e à la première moitié du XIV^e siècle, le fabliau (*fablel*) témoigne, avant les dictionnaires, d'un effort de définition et de valorisation de la fiction. Mais à en croire les écrits de nombre de chercheurs, élire le fabliau comme sujet d'une étude sur la fiction et sur la vraisemblance au Moyen Âge n'allait pas de soi.

LE FABLIAU, UN GENRE EN VOIE DE RÉHABILITATION

Retracer les grandes tendances de la critique sur les fabliaux équivaut en quelque sorte à procéder à l'autopsie d'un sentiment de malaise persistant à l'égard de ce genre qui semble presque inévitablement poser problème à ceux qui le fréquentent. Depuis la parution, au milieu du XVIII^e siècle, du « Mémoire » du comte de Caylus (1753)⁸, qui a réveillé un corpus endormi depuis le Moyen Âge pour lui offrir un public moderne, les médiévistes multiplient les approches afin de rendre compte de la spécificité de cette forme brève produite pendant une courte période et dont les contours peinent encore à se cristalliser aux yeux des lecteurs d'aujourd'hui. Produits et diffusés au nord de la France⁹, ces récits qui dépassent rarement les 300 vers – des octosyllabes à rimes plates, pour l'essentiel – forment un ensemble qui tend à échapper aux chercheurs ayant souhaité le fixer de manière définitive. En font foi les écarts entre les différents inventaires de fabliaux, qui recensent entre 124 (Reinhard Kiesow) et 165 pièces (Mary Jane S. Schenck), et qui ont jalonné l'histoire moderne du genre, marquée par la discorde¹⁰.

Un rapide survol de la critique donne l'impression que l'analyse des fabliaux est un terrain miné, tant en raison de la mise en doute des qualités littéraires des textes – plus attirants pour les historiens, qui y voient des témoignages des mœurs et de la vie matérielle médiévales – qu'en raison du choc provoqué – particulièrement au XIX^e siècle – par leur

⁸ Anne Claude Philippe de Tubières, comte de Caylus, « Mémoire sur les fabliaux », *Mémoires de littérature tirés des registres de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres*, 1770, t. XXXIV, p. 75-117. Précisons que le « Mémoire » a été présenté à l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres en juillet 1746.

⁹ Voir Dominique Boutet, *Les Fabliaux*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Études littéraires », 1985, p. 11.

¹⁰ Les différents inventaires seront étudiés de manière détaillée dans le deuxième chapitre. Voir *infra*, p. 108.

contenu obscène, une épithète dont les manifestations du genre ont eu du mal à se défaire. Ces dernières auraient en outre le fâcheux défaut de résister à toute tentative de définition et de présenter une fonction difficilement saisissable. Longtemps obsédés par le rire, les chercheurs s'appliquent désormais à dévoiler ce qui se cache derrière le divertissement abondamment étudié pour voir comment s'articule la dimension édifiante. Or il est à parier qu'en dépit d'une réception moderne houleuse, les fabliaux renferment des solutions aux frustrations qu'ils ont suscitées. Les travaux menés au cours de la dernière décennie annoncent d'ailleurs un renouvellement de perspective promettant aux œuvres des lectures qui leur reconnaissent enfin un véritable projet poétique et qui ouvrent la voie aux réflexions sur la fiction.

Profitant de l'élan provoqué par la découverte de récits longtemps négligés, les savants du XVIII^e siècle ont fait part de leur intérêt pour cette littérature en insistant surtout sur sa dimension « nationale », capable de nourrir un sentiment patriotique, voire chauvin¹¹. L'exhumation du Moyen Âge au XVIII^e siècle s'inscrit principalement dans une entreprise de construction d'une histoire aussi complète que possible de la France monarchique et chrétienne, une ambition qui exige un mouvement de recul vers le passé lointain. Également auteur d'un « Mémoire » sur Guillaume de Machaut (1746), le comte de Caylus ne laisse pas planer de doute quant à son intention d'envisager le Moyen Âge en historien : « Le moyen de donner une sorte de valeur & d'attirer quelque considération à nos anciens Poètes, c'est, à mon avis de recueillir tous les *faits historiques*¹² que leurs ouvrages renferment¹³ ». D'abord prisé pour son caractère « national », le fabliau se mérite néanmoins un commentaire esthétique dans le « Mémoire » de Caylus : « C'est un poème qui renferme le récit élégant d'une action inventée, petite, plus ou moins intriguée, quoique d'une certaine étendue, mais agréable ou plaisante, dont le but est d'instruire ou d'amuser¹⁴ ».

Le fabliau paraît satisfaire les goûts de l'auteur du XVIII^e siècle, qui ne dissimule pas son affection pour le classicisme. En effet, après avoir mentionné La Fontaine, il se prononce sur les qualités du « narré » (la façon de conter) dans les fabliaux, susceptibles d'être comparés

¹¹ Kris Peeters, « La découverte littéraire du fabliau au XVIII^e siècle : le comte de Caylus dans l'histoire d'un genre médiéval », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. CVI, n^o 4, 2006, p. 832.

¹² Je souligne.

¹³ Anne Claude Philippe de Tubières, comte de Caylus, « Premier mémoire sur Guillaume de Machaut, poète & musicien dans le XIV^e siècle », *Mémoires de littérature tirés des registres de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres*, 1770, t. XXXIV, p. 148.

¹⁴ Anne Claude Philippe de Tubières, comte de Caylus, « Mémoire sur les fabliaux », art. cit., p. 85.

aux œuvres picturales qui évitent judicieusement le clinquant du rococo¹⁵ : « à force de peindre en détail, on fait perdre de vûe, en quelque sorte, ce qu'on a voulu peindre. [...] le sentiment n'y doit avoir que les graces naturelles qui sont la vérité & la naïveté¹⁶ ». Il est significatif que celui à qui l'on doit ce « Mémoire » conclue son examen du corpus en s'arrêtant sur le « goût vrai » :

il me suffit d'avoir exposé ce qui me fait croire que dès ce temps-là les idées étoient réglées, que la langue étoit faite, & qu'enfin on y connoissoit pleinement la simplicité & la naïveté, qui seront toujours la base du goût vrai, & dont il semble qu'on s'écarte un peu trop aujourd'hui¹⁷.

Sans le savoir, le comte de Caylus venait, en quelques pages, de sceller le sort des fabliaux pour plusieurs décennies puisqu'ils seront longtemps considérés comme des sources documentaires d'une remarquable verdeur et d'une touchante naïveté.

Les éditions d'Étienne Barbazan (*Fabliaux et Contes des poètes françois des XII, XIII, XIV & XV^e Siècles, tirés des meilleurs Auteurs*, 1756)¹⁸ et de Legrand d'Aussy (*Fabliaux ou Contes, fables et romans du XII^e et du XIII^e siècle*, 1779)¹⁹ confirment la fascination des érudits du XVIII^e siècle pour ce corpus. Même le marquis de Sade qui, en pleine époque libertine, a peut-être été interpellé par la teneur obscène du genre, retient l'appellation *fabliaux* pour intituler son recueil (*Historiettes, contes et fabliaux*, 1788)²⁰. La Révolution française marque cependant un changement de mentalité qui imprègne les travaux produits pendant le XIX^e siècle. Si l'on exclut l'édition de Dominique Martin Méon (1808)²¹, qui poursuit l'entreprise amorcée par Étienne Barbazan, il faut patienter jusqu'en 1893, année de parution de l'incontournable monographie de Joseph Bédier (*Les Fabliaux. Étude de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*), pour trouver une nouvelle étude sur le genre,

¹⁵ Sur les prises de position du comte de Caylus en matière d'art pictural, voir le mémoire qu'il a prononcé à l'Académie de peinture le 4 novembre 1747, « Sur l'harmonie et sur la couleur », paru dans un recueil édité par André Fontaine et intitulé *Vies d'artistes, discours sur la peinture et la sculpture* (Paris, Renouard, 1910, p. 142-143).

¹⁶ Anne Claude Philippe de Tubières, comte de Caylus, « Mémoire sur les fabliaux », art. cit., p. 87-88.

¹⁷ *Ibid.*, p. 110-111.

¹⁸ *Fabliaux et contes des poètes françois des XII, XIII, XIV & XV^e Siècles, tirés des meilleurs Auteurs*, édition d'Étienne Barbazan, Paris, Vincent, 1756.

¹⁹ *Fabliaux ou Contes, fables et romans du XII^e et du XIII^e siècle*, édition de Pierre Jean-Baptiste Legrand d'Aussy, 3^e édition, Paris, Jules Renouard, 1829 [1779].

²⁰ Marquis de Sade, *Historiettes, contes et fabliaux. Dorci. Séide*, préface de Béatrice Didier, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1971.

²¹ *Fabliaux et contes des poètes françois des XI, XII, XIII, XIV et XV^e siècles, tirés des meilleurs auteurs. Nouvelle édition augmentée et revue sur les manuscrits de la Bibliothèque impériale*, édition d'Étienne Barbazan et de Dominique Martin Méon, Paris, B. Warée, « Collections spéciales », 1808.

laquelle avait tout juste été précédée d'une édition préparée par Anatole de Montaiglon et Gaston Raynaud (1872-1890)²². Partageant le jugement émis par le comte de Caylus lorsqu'il souligne le « don d'observation juste et fine²³ » à l'œuvre dans les récits, l'auteur des *Fabliaux* montre cependant la matière du doigt, un inconfort peu étonnant dans le contexte du puritanisme bourgeois du XIX^e siècle. D'entrée de jeu, il lance un avertissement au lecteur en affirmant avoir « traité gravement cette matière frivole²⁴ ». Un peu plus loin, il n'hésite pas à parler d'une matière « vilaine²⁵ », de « dérision vulgaire et plate²⁶ » et de « platitude du style²⁷ », des attributs qui auront au moins l'avantage de s'éteindre au XIV^e siècle pour céder la place à la « littérature réfléchie²⁸ », une étape qui attesterait l'évolution de la production médiévale.

Tandis que, dans son édition, Étienne Barbazan maintient la lettre initiale de chaque mot grossier (*coille, con, cul, foutre* et *vit*, essentiellement) figurant dans les intitulés et qu'il se contente de censurer²⁹ la suite en la remplaçant par des astérisques (*Le Chevalier qui faisait parler les C*** et les C***, De l'Anel qui faisait les V*** grans et roides, De celle qui se fist f***** sur la Fosse de son Mari*), Joseph Bédier, dans l'inventaire des fabliaux qu'il dresse à la fin de son ouvrage, s'autorise des interventions importantes qui modifient sensiblement le sens du titre. Ainsi, sous la plume pudibonde du médiéviste du XIX^e siècle, *Le Chevalier qui fist parler les Cons*³⁰ – un titre qui apparaît dans l'épilogue ou dans l'*explicit* de trois manuscrits sur sept³¹ (mss *D, E, M*)³² – devient *Le Chevalier qui faisait parler les muets*,

²² *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles*, édition d'Anatole de Montaiglon et de Gaston Raynaud, 6 vol., New York, Franklin, coll. « Burt Franklin Research and Source works series », 1872-1890.

²³ Joseph Bédier, *Les Fabliaux. Étude de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, Paris, Librairie ancienne Édouard Champion, 1925 [1893], p. 434. Commentant les « mérites » des auteurs de fabliaux, il ajoute : « Ils se sont accoutumés à faire vivre leurs héros d'une vie plus vraie » (*idem*).

²⁴ *Ibid.*, p. 1.

²⁵ *Ibid.*, p. 344.

²⁶ *Idem*.

²⁷ *Idem*.

²⁸ *Ibid.*, p. 434.

²⁹ À ce propos, voir Jean-Marie Fritz, « Censure dans la réception moderne des fabliaux », dans Patricia Victorin (dir.), *Lire les textes médiévaux aujourd'hui : historicité, acculturation et hypertextualité*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge », 2011, p. 117-130.

³⁰ La transcription des titres de fabliaux respecte celle du *Nouveau recueil complet des Fabliaux (NRCF)*, édition critique de Willem Noomen, Nico van den Boogaard *et al.*, 10 vol., Assen, Van Gorcum, 1983-1998.

³¹ Voir l'annexe I pour consulter la liste des sigles et l'inventaire des manuscrits renfermant des fabliaux.

³² On peut lire : « *Explicit du chevalier qui fist les cons parler* » (ms *D*) ; « *A tant est mes contes finez / Ci faut li contes dou chevalier / Qui faisoit Cons et Cus parler* » (ms *E*, v. 600-602) ; « *Explicit du chevalier qui fait les cons parler* » (ms *E*) ; « *Et quant cest aventure fut sue / E entre gent oye et vewe / Sy ly mistre un surnoun / E le* »

témoignant d'une créativité que les titres moins sensibles (*Aloul, Boivin de Provins, Le Chevalier a la Corbeille*) n'ont pas eu besoin de subir. L'ampleur de ces remaniements est d'autant plus manifeste qu'on n'en trouve aucune trace dans l'édition d'Anatole de Montaiglon et de Gaston Raynaud à laquelle Joseph Bédier dit pourtant renvoyer au moment d'établir sa propre liste³³. On peut lire, par exemple, *Du Chevalier qui fist les cons parler*, titre qui reproduit fidèlement celui qui circulait pendant la période médiévale. Encore au milieu du XX^e siècle, Charles H. Livingston (*Le Jongleur Gautier le Leu. Étude sur les fabliaux*, 1951) s'interdit de transcrire les mots grossiers, de sorte que *Du Con* – désigné comme fabliau dans le manuscrit de Paris, BnF fr. 837, mais davantage reçu comme un dit que comme un fabliau par les lecteurs modernes³⁴ –, est privé de ses lettres finales (*Du C.*). Il reconnaît du même souffle le goût du Moyen Âge pour les choses obscènes, prenant à témoin la large diffusion des fabliaux « les plus orduriers³⁵ », un qualificatif qui accuse la distance que Charles H. Livingston entend prendre par rapport à cette frange de la littérature médiévale.

La postérité du travail accompli par Joseph Bédier repose principalement sur la définition du genre qu'il a léguée. Décrivant les fabliaux comme des « contes à rire en vers³⁶ », une formule dont le caractère synthétique a certainement séduit les générations subséquentes, le critique a ajouté une pierre à l'édifice érigé par les commentateurs du XVIII^e siècle en élisant le rire comme l'un des principaux critères définitoires du corpus. Une telle attention accordée à la vocation des œuvres déclenchera un mouvement qui traversera tout le XX^e siècle et qui se déploiera en plusieurs vagues successives, tant dans le monde francophone que dans la critique anglo-saxonne.

Avant que ne paraisse une série de travaux sur les fabliaux écrits en français, ce sont surtout les chercheurs allemands qui se sont emparés de ce curieux objet d'étude³⁷. La

apelent chevaler de coun » (ms *M*, v. 285-288). Précisons qu'un ancien lecteur du manuscrit *A* a gratté les mots les plus grossiers. L'*explicit* du *Chevalier qui fist parler les Cons* se lit donc comme suit : « *Ci faut le remanant du chevalier qui fist les **** paller* ».

³³ Voir Joseph Bédier, *op. cit.*, appendice I, p. 436.

³⁴ Le titre est exclu des listes de Joseph Bédier, des éditeurs du *NRCF* et de Per Nykrog.

³⁵ Charles H. Livingston, *Le Jongleur Gautier le Leu. Étude sur les fabliaux*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Harvard Studies in Romance Languages », 1951, p. 233.

³⁶ Joseph Bédier, *op. cit.*, p. 30.

³⁷ On retient notamment Peter Pfeffer, *Beiträge zur Kenntnis des altfranzösischen Volkslebens, meist auf Grund der Fabliaux*, 3 vol., Karlsruhe, Malsch & Vogel, 1898-1901 ; Ferdinand Herrmann, *Schilderung und Beurteilung der gesellschaftlichen Verhältnisse Frankreichs in der Fabliaudichtung*, Leipzig, Rossteutscher, 1900 ; August Preime, *Die Frau in den altfranzösischen Schwänken*, Kassel, Döll, 1901 ; Wilhelm Blankenburg, *Der Vilain in*

publication, en 1957, de la monographie en français de Per Nykrog (*Les Fabliaux : étude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale*) sur les fabliaux interrompt, en quelque sorte, ce « moment allemand³⁸ ». Invitant les lecteurs à décroquer le genre et à le situer dans l'ensemble de la littérature médiévale³⁹, Per Nykrog revitalise la critique des œuvres, de plus en plus examinées pour leur valeur littéraire. À cet égard, les efforts que mobilise le médiéviste pour prouver l'existence de jeux intertextuels et parodiques dans les textes a révélé la pertinence des travaux d'esthétique et de poétique⁴⁰. Il demeure que la position du chercheur sur les fabliaux n'est pas sans équivoque. Symptomatique d'un sentiment de malaise tenace, il arrive à Per Nykrog d'avouer son dédain pour des procédés pourtant largement répandus dans les récits : « Souvent nos gais conteurs emploient des périphrases qui ne sont bonnes qu'à aggraver le mal. Je n'éprouve aucune envie de reproduire des échantillons de ce procédé⁴¹ ».

Moins audacieux que Per Nykrog, Philippe Ménard (*Les Fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, 1983) tend à révéler l'impasse dans laquelle se trouveront rapidement les études sur les fabliaux. À plusieurs reprises, son ouvrage fait étrangement écho à celui de Joseph Bédier, paru presque un siècle plus tôt. Refusant, à la différence de ses contemporains, de s'égarer parmi les considérations sur la définition et sur la structure du genre⁴², Philippe Ménard préfère s'en tenir à la définition de Bédier⁴³ et soutient son prédécesseur en recourant à des mots que l'on aurait pu trouver dans la monographie de 1893. Parlant à la fois de « laideur comique⁴⁴ » et de « crudité⁴⁵ » – qu'il juge fort pénible ! –, l'auteur de cette étude

der Schilderung der altfranzösischen Fabliaux, Greifswald, J. Abel, 1902 et Bruno Barth, *Liebe und Ehe im altfranzösischen Fabel und in der mittelhochdeutschen Novelle*, Berlin, Palaestra, 1910. En plus de cette série de travaux concentrés au tout début du XX^e siècle, on relève des études allemandes plus récentes. Parmi ces dernières, notons Jürgen Beyer, *Schwank und Moral : Untersuchungen zum altfranzösischen Fabliau und verwandten Formen*, Heidelberg, C. Winter, 1969 et Reinhard Kiesow, *Die Fabliaux. Zur Genese und Typologie einer Gattung der altfranzösischen Kurzerzählungen*, Berlin, Schäuble Verlag, 1976.

³⁸ L'expression est empruntée à Alain Corbellari, dans *Des Fabliaux et des hommes. Narration brève et matérialisme au Moyen Âge*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 2015, p. 10.

³⁹ Per Nykrog, *Les Fabliaux : étude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1973 [1957], p. 50.

⁴⁰ Per Nykrog décèle des parodies de la littérature courtoise, des parodies de la littérature héroïque, des reflets de la vie seigneuriale et des allusions à d'autres genres de la littérature médiévale (voir *ibid.*, p. 72).

⁴¹ *Ibid.*, p. 209.

⁴² Philippe Ménard, *Les Fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1983, p. 10.

⁴³ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 178.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 220.

n'est pas toujours tendre envers ces récits qui offriraient, au mieux, un « témoignage [...] sur la société médiévale⁴⁶ » renfermant un fort aspect ludique⁴⁷. Tout en ne décelant rien d'autre qu'un dessein de divertir, il affirme que ce qui était drôle au Moyen Âge ne l'est certainement plus aujourd'hui, signe de sa réticence à valoriser le corpus⁴⁸.

Il contredit ainsi Thomas D. Cooke (*The Old French Chaucerian Fabliaux. A Study of their Comic Climax*, 1978), pour qui le rire d'un auditoire médiéval pouvait être déclenché de la même manière que celui d'un auditoire moderne⁴⁹, une divergence qui fait état du cul-de-sac auquel sont condamnées plusieurs analyses qui se concentrent sur le rire. Bien qu'il adopte une position moins tranchée que Philippe Ménard, Dominique Boutet (*Les Fabliaux*, 1985) manifeste, sans surprise, une certaine frustration face à la difficulté à définir le genre⁵⁰ et il s'arrête également sur la question du rire, décrit comme le « trait dominant⁵¹ », en ajoutant toutefois que la frontière entre le rire et le sérieux ne se trace pas toujours aisément⁵². Un an plus tard, Charles Muscatine (*The Old French Fabliaux*, 1986) reprend, pour l'essentiel, les mêmes caractéristiques. Avançant que le fabliau n'est pas un genre périphérique et qu'il mérite d'être abordé sérieusement⁵³, il regrette néanmoins que le terme *fablel* ait été employé de manière ambiguë pendant le Moyen Âge et qu'il ait chevauché d'autres étiquettes génériques (*fable, dit*)⁵⁴. S'il remarque que les pièces entretiennent parfois un lien avec le didactisme, il retient le divertissement comme la principale fonction du genre, convaincu de connaître la nature des besoins et des goûts du public médiéval⁵⁵. Plus souvent qu'autrement, la lecture de ces ouvrages des années 1980 laisse l'impression que les recherches sur le genre stagnent depuis Joseph Bédier.

La part humoristique du fabliau a longtemps nourri la critique anglo-saxonne qui, s'accordant généralement sur la vocation comique des textes, a tenté de mettre au jour les

⁴⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 234.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 201.

⁴⁹ Thomas D. Cooke, *The Old French Chaucerian Fabliaux. A Study of their Comic Climax*, Columbia, University of Missouri Press, 1978, p. 14.

⁵⁰ Dominique Boutet émet même un doute quant à l'existence du genre du fabliau : « Si le genre existe, sa désignation médiévale reste donc très flottante. Elle l'est d'autant plus que chacun de ces termes désigne également des œuvres d'autre sorte » (*Les Fabliaux, op. cit.*, p. 7).

⁵¹ *Idem.*

⁵² *Ibid.*, p. 44.

⁵³ Charles Muscatine, *The Old French Fabliaux*, New Haven, Yale University Press, 1986, p. 152.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁵ Voir *ibid.*, p. 7, 19 et 101.

mécanismes du rire. Dans un ouvrage collectif dirigé par Thomas D. Cooke et Benjamin Honeycutt et intitulé *The Humor of the Fabliaux* (1974), nombreux sont ceux qui se penchent sur cette dimension : Jürgen Beyer parle de « *farcical reduction*⁵⁶ », signalant au passage l'absurdité des leçon finales, et Norris J. Lacy place les récits dans le « *realm of joke*⁵⁷ ». Moins choqué que Joseph Bédier ou que Charles H. Livingston jadis, Thomas D. Cooke s'interroge quant à lui sur la tendance à la pornographie – toujours associée au comique – dans les œuvres⁵⁸. Objet de répulsion pendant plusieurs décennies, force est d'admettre que la « grossièreté » que privilégient certaines pièces sera de moins en moins problématique, comme le suggèrent les titres d'éditions et de traductions en français moderne de quelques fabliaux parues après 1990 : *Fabliaux érotiques. Textes de jongleurs des XII^e et XIII^e siècles* (Luciano Rossi, 1992)⁵⁹ ; *Chevalerie et grivoiserie. Fabliaux de chevalerie* (Jean-Luc Leclanche, 2003)⁶⁰ ; *Le Chevalier paillard. Quinze fabliaux libertins de chevalerie* (Jean-Luc Leclanche, 2008)⁶¹. Au fil des ans, l'obscénité si vivement décriée est donc devenue une sorte de stratégie publicitaire – qui trahit sans doute la véritable nature des textes⁶² – garantissant aux fabliaux un nouveau bassin de lecteurs curieux de voir comment l'austère Moyen Âge a bien pu se laisser aller à l'érotisme et au libertinage.

Examinant la sexualité dépeinte dans les œuvres sous la loupe de l'humour, les travaux de Thomas D. Cooke synthétisent deux grandes tendances de la critique qui, progressivement, se détournent de l'attitude dédaigneuse de Joseph Bédier pour considérer l'« érotisme » des fabliaux comme sujet d'étude et qui, plus largement, fait preuve d'un intérêt impressionnant pour la question du comique⁶³. Après s'être demandé ce qu'était un genre littéraire pour

⁵⁶ Jürgen Beyer, « The Morality of the Amoral », dans Thomas D. Cooke et Benjamin Honeycutt (dir.), *The Humor of the Fabliaux. A Collection of Critical Essays*, Columbia, University of Missouri Press, 1974, p. 39.

⁵⁷ Norris J. Lacy, « Types of Esthetic Distance in the Fabliaux », dans *ibid.*, p. 109.

⁵⁸ Thomas D. Cooke, « Pornography, the Comic Spirit and the Fabliau », dans *ibid.*, p. 137-162.

⁵⁹ *Fabliaux érotiques. Textes de jongleurs des XII^e et XIII^e siècles*, édition critique, traduction, introduction et notes de Luciano Rossi avec la collaboration de Richard Straub, Paris, Librairie Générale Française/Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1992.

⁶⁰ *Chevalerie et grivoiserie. Fabliaux de chevalerie*, édition, traduction et présentation de Jean-Luc Leclanche, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2003.

⁶¹ *Le Chevalier paillard. Quinze fabliaux libertins de chevalerie*, édition, traduction et présentation de Jean-Luc Leclanche, Arles, Actes sud, coll. « Babel », 2008.

⁶² « [L]a force subversive de la grossièreté dans les fabliaux me semble quelque peu surévaluée », écrit Alain Corbellari dans sa récente monographie (*op. cit.*, p. 14).

⁶³ Dans l'ouvrage qu'il a fait paraître en 1978, Thomas D. Cooke est d'ailleurs davantage intéressé par le « *single climax* » des œuvres que par leur dimension scabreuse (*op. cit.*, p. 13). Il n'hésite pas à décrire les textes comme des « *comic morals* » (*ibid.*, p. 87) et des « *narrative jokes* » (*ibid.*, p. 156).

déterminer si les fabliaux en représentaient un en particulier, John Hines (*The Fabliau in English*, 1993) soutient que la définition de Joseph Bédier manque de précision⁶⁴, mais il ne peut que reconduire l'idée selon laquelle le rire est la principale intention de ces récits⁶⁵, preuve de la forte influence des écrits de Bédier. En 2000, Brian J. Levy (*The Comic Text : Patterns and Images in the Old French Fabliaux*) use à son tour d'un vocabulaire directement rattaché à la pratique de l'humour. Selon lui, les fabliaux permettraient une « *appreciation of medieval joke techniques*⁶⁶ ». Dirigé par Kristin L. Burr, John F. Moran et Norris J. Lacy, l'ouvrage intitulé *The Old French Fabliaux : Essays on Comedy and Context* (2008) annonce ses couleurs dès l'introduction, où les fabliaux sont présentés sans détour : « *they are funny*⁶⁷ ». Les contributeurs à ce recueil sont tous à la recherche d'une mécanique de l'humour médiéval. Là où John F. Moran multiplie les rapprochements entre les œuvres médiévales et le « *stand-up comedy*⁶⁸ », qui suppose une nature performative et une complicité entre le « *performer* » et son public⁶⁹, Logan E. Whalen voit dans les textes qu'il analyse des « *modern dirty jokes*⁷⁰ ».

Au cours des dernières décennies, la narratologie a beaucoup donné aux spécialistes des fabliaux. Abordant aussi le sujet de l'humour, Roy J. Percy (*Logic and Humor in the Fabliaux : An Essay in Applied Narratology*, 2007) souhaite surtout montrer le lien intime que cet aspect entretient avec la logique. Sa démarche vise moins à définir le genre – il soulève notamment le « *high degree of uncertainty about the generic labelling of texts*⁷¹ » – qu'à dévoiler comment le rire est généré grâce à la manipulation de principes logiques⁷². Avant lui,

⁶⁴ Voir John Hines, *The Fabliau in English*, Londres/New York, Longman, coll. « Longman Medieval and Renaissance Library », 1993, p. 3.

⁶⁵ Voir *idem*.

⁶⁶ Brian J. Levy, *The Comic Text : Patterns and Images in the Old French Fabliaux*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 2000, p. 28.

⁶⁷ Kristin L. Burr, John F. Moran et Norris J. Lacy, « Introduction », dans Kristin L. Burr, John F. Moran et Norris J. Lacy (dir.), *The Old French Fabliaux : Essays on Comedy and Context*, Jefferson, McFarland & Co., 2008, p. 1.

⁶⁸ John F. Moran, « “So This *Vilain* Walks into a Bar...” : The Fabliau as Stand-up Comedy », dans *ibid.*, p. 33-34.

⁶⁹ Voir *ibid.*, p. 36.

⁷⁰ Logan E. Whalen, « Modern Dirty Jokes and the Old French Fabliaux », dans *ibid.*, p. 147-159.

⁷¹ Roy J. Percy, *Logic and Humor in the Fabliaux : An Essay in Applied Narratology*, Cambridge/New York, D. S. Brewer/Boydell & Brewer, coll. « Gallica », 2007, p. 211.

⁷² L'auteur écrit : « *Stories wherein the humour depends on manipulation of logical principles to produce reversals of fortune and a recognition of previously unsuspected truths* » (*ibid.*, p. 9). (Les fabliaux se présentent comme des « récits où l'humour repose sur la manipulation de principes logiques pour produire un renversement de fortune et une reconnaissance de vérités qui n'étaient pas soupçonnées préalablement ».)

Mary Jane S. Schenck (*The Fabliaux. Tales of Wit and Deception*, 1987), plus tiède à l'idée de ne se concentrer que sur l'humour, avait recouru aux travaux de Vladimir Propp sur la morphologie du conte pour réduire le corpus à neuf fonctions⁷³. Plus encore, selon la chercheuse, chaque texte respecterait une structure tripartite (introduction, récit, conclusion)⁷⁴ réservant un rôle à l'enseignement qui, dès lors, se taillerait une place non négligeable aux côtés du rire⁷⁵, des conclusions qui indiquent à nouveau l'obsession pour la vocation des œuvres, objet de débats incessants.

On décèle un souci taxinomique ailleurs que dans l'étude de Mary Jane S. Schenck. Per Nykrog, par exemple, avait tenté de dégager des schémas thématiques (érotiques et non érotiques) et avait dressé un inventaire des personnages⁷⁶. Cet acharnement à la systématisation traduit un inconfort à l'égard du corpus, qui semble exiger une dissection pour être mieux compris⁷⁷. Dans la majorité des cas, le travail de classification, aussi minutieux fut-il, paraît cependant avoir donné des résultats peu probants. Car l'aveu d'impuissance à définir le genre est sans doute celui qui a été formulé par le plus grand nombre de critiques (Philippe Ménard, Dominique Boutet, Charles Muscatine et John Hines, entre autres). Tentant de regrouper l'ensemble de ses manifestations, ils ne sont pas toujours arrivés aux mêmes résultats, accusant régulièrement la prétendue extrême porosité des frontières génériques au Moyen Âge⁷⁸ ou l'incapacité des auteurs et des copistes à différencier les étiquettes

⁷³ Les fonctions sont les suivantes : « *arrival, departure, interrogation, communication, deception, misdeed, recognition, retaliation, and resolution* » (« l'arrivée, le départ, l'interrogation, la communication, la tromperie, le méfait, la reconnaissance, les représailles et la résolution ou la réparation »). Voir Mary Jane S. Schenck, *The Fabliaux. Tales of Wit and Deception*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, coll. « Purdue University Monographs in Romance Languages », 1987, p. xi.

⁷⁴ Voir *ibid.*, p. x.

⁷⁵ Voir *ibid.*, p. 36.

⁷⁶ Voir Per Nykrog, *op. cit.*, p. 53-55 ; 105 ; 191.

⁷⁷ Thomas D. Cooke a, pour sa part, classé les actions données à lire dans les fabliaux en forgeant les catégories suivantes, de l'action la plus attendue (*normal*) à celle qui serait tout à fait impossible. Entre les deux se trouvent des actions ordonnées de la plus à la moins plausible : *normal, unusual but plausible, extreme or wild, implausible, impossible* (voir *op. cit.*, p. 45).

⁷⁸ Norris J. Lacy lance une invitation à envisager la notion de genre littéraire médiévale en se concentrant sur un « noyau » plutôt souple de textes relativement semblables : « *Instead of "genre", the appropriate notion, at least for medieval literature, may be that of a "nexus", a group of texts that resemble each other rather closely without excluding others* » (*Reading Fabliaux*, New York, Garland Publishing, coll. « Garland Reference Library of the Humanities », 1993, p. 33).

génériques⁷⁹, une idée si largement reconduite qu'elle ne fait plus l'objet que de rares de remises en question.

Or à force de répéter qu'il est impossible de circonscrire le genre, les médiévistes en sont vraisemblablement venus à se convaincre qu'ils avaient fait le tour du jardin et que les fabliaux ne leur donneraient rien de plus que les quelques fruits qu'ils avaient déjà récoltés. Il a fallu attendre qu'Alain Corbellari mette fin à une disette de trente ans pour que paraisse une monographie en français sur les fabliaux⁸⁰ après celle de Dominique Boutet (1985). Dans *Des Fabliaux et des hommes* (2015), Alain Corbellari se propose d'adopter une approche herméneutique de façon à faire valoir l'inscription du matérialisme – en opposition à l'idéalisme de la littérature courtoise – dans les récits⁸¹. Il participe ainsi à la lente « réhabilitation » du genre, prêt à connaître un sort plus enviable après une histoire en dents de scie.

De fait, depuis le XVIII^e siècle, l'étude du corpus a été freinée par plusieurs obstacles. La valeur littéraire des œuvres n'a pas toujours été reconnue⁸², leur contenu parfois obscène en a découragé certains et, surtout, leur singularité est, à ce jour, loin d'être perçue par tous. Certes, l'« érotisme » du fabliau n'est plus répulsif et les commentateurs quittent progressivement le carcan imposé par le rire et par le divertissement pour s'intéresser à sa dimension édifiante⁸³, mais il est toujours difficile de concevoir que le fabliau relève d'une pratique spécifique. Succombant à une forte tendance de la critique, Paul Zumthor (1972), par exemple, range les

⁷⁹ Un jugement qu'émettent Mary Jane S. Schenck (voir *op. cit.*, p. 3), Norris J. Lacy (voir *op. cit.*, p. 109), Rupert T. Pickens (« Marie de France in the Manuscripts : Lai, Fable, Fabliau », dans Kristin L. Burr, John F. Moran et Norris J. Lacy [dir.], *op. cit.*, p. 175), notamment.

⁸⁰ Pendant ces trente années, on relève surtout les efforts fournis par la critique anglo-saxonne. Outre les titres déjà mentionnés, notons la bibliographie d'Anne Cobby, *The Old French Fabliaux : an Analytical Bibliography*, Woodbridge, Tamesis, 2009.

⁸¹ Voir Alain Corbellari, *op. cit.*, p. 17-21. En conclusion de son ouvrage, il écrit : « le fabliau (au sens abstrait du terme, permettant exceptions et élargissements) se caractérise par une vision du monde bien caractérisée : refus du surnaturel, du double sens symbolique, de l'affectation de sublimité et, partant, de la *sublimation* dans tous les sens du terme, mise en exergue du matérialisme, des besoins et appétits corporels, du profit immédiat et du *carpe diem* » (*ibid.*, p. 173).

⁸² En plus des témoignages cités dans ces pages, mentionnons celui de Ferdinand Brunetière qui commente la monographie de Joseph Bédier : « En fait de qualités littéraires, nos Fabliaux n'en possèdent que d'uniquement, d'exclusivement, de purement historiques, y compris ce "naturel" même, et cette "franchise" ou "verdeur" de style que M. Bédier veut bien y louer encore » (« Les fabliaux du moyen âge et l'origine des contes », *Revue des Deux Mondes*, n° 119, 1893, p. 111).

⁸³ On pense entre autres à la définition proposée par Omer Jodogne qui considère le fabliau comme « un conte en vers où, sur un ton trivial, sont narrées une ou plusieurs aventures plaisantes ou exemplaires, l'un et l'autre ou l'un ou l'autre » (*Le Fabliau*, Turnhout, Brepols, coll. « Typologie des sources du Moyen Âge occidental », 1975, p. 23).

fabliaux dans la catégorie des récits brefs, sans précision supplémentaire, alléguant que le Moyen Âge ne procédait pas, de toute façon, à des distinctions plus rigoureuses⁸⁴.

On reconnaît avec Paul Zumthor que les formes narratives brèves (dit, *exemplum*, fable, miracle, lai) se développent de manière importante pendant le Moyen Âge central, comme si les auditeurs-lecteurs se plaisaient à se nourrir à coup de petites bouchées. Appartenant à cette vaste production littéraire, le fabliau semble avoir souffert de la comparaison avec d'autres genres. Si le lai peut compter sur une figure mémorable comme celle de Marie de France, auteure d'une œuvre assez bien identifiée, si le miracle affiche une visée édifiante très nette ou si l'isopet, qui a connu une remarquable fortune, repose sur une tradition antique définie, le fabliau, à première vue, revendique moins clairement sa singularité. Face à ces œuvres qui s'intègrent mal aux systèmes de classement élaborés par des esprits modernes, Norris J. Lacy affirme que « *clearly, the fabliaux will require an additional category*⁸⁵ ».

Le lecteur du XX^e siècle n'invente rien, toutefois, puisque ce besoin de forger une *autre* catégorie est déjà ressenti au Moyen Âge. Auteur de fabliaux, d'une chanson de geste (*La Chanson des Saisnes*), d'un texte dramatique (*Le Jeu de saint Nicolas*), de *Congés* et de pastourelles, Jean Bodel exprime, dans *Le Couvoiteus et l'Envieus*, un fabliau datant de la toute fin du XII^e siècle, une volonté d'offrir autre chose, qu'il appelle la « tierce meüre » :

Seignor, après le fabloier
Me vueil a voir dire apoier ;
Quar qui ne sait dire que fables
N'est mie conterres regnables
Por a haute cort a servir,
S'il ne sait voir dire ou mentir.
Mais cil qui du mestier est fers
Doit bien par droit entre deus vers
Conter de la tierce meüre.

Le Couvoiteus et l'Envieus, v. 1-9.⁸⁶

Cette « tierce meüre » se définit en se distinguant de la vérité (« voir dire », v. 6) et du mensonge (« mentir », v. 6). Illustration d'une forme de maturité littéraire, la « tierce meüre » ouverte par Jean Bodel trouve sa valeur dans l'entre-deux qu'elle préconise, échappant à

⁸⁴ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 159.

⁸⁵ Norris J. Lacy, *op. cit.*, p. 102.

⁸⁶ À moins d'une précision, les citations de fabliaux sont tirées des textes critiques établis par les éditeurs du *Nouveau recueil complet des Fabliaux (NRCF)*.

l'opposition entre la certitude que procurent les vérités absolues et la tromperie qui accompagne presque inévitablement l'affabulation.

À la différence de la pratique médiévale latine, théorisée dans plusieurs arts poétiques, l'art littéraire en langue vernaculaire livre rarement, à ses débuts, des documents qui admettent explicitement leur vocation prescriptive. Or le prologue du *Couvoiteus et l'Envieus* vient rappeler que des réflexions d'ordre poétique peuvent s'offrir à celui qui prête attention aux leçons que dispensent les œuvres. Les vers de Jean Bodel sont particulièrement instructifs en ce qu'ils fournissent une réponse – à tout le moins partielle – en langue vernaculaire à la tripartition latine, qui distingue l'*historia* (le récit de faits avérés) et la *fabula* (la pure fiction qui ne prétend pas à la vérité). Voie mitoyenne, l'*argumentum* renvoie pour sa part à la fiction d'événements non avérés, mais néanmoins plausibles. Si l'ancien français dispose des termes *fable* et *estoire* pour opposer la fiction et la vérité – avec des nuances sémantiques par rapport au latin, cela dit –, *argumentum* n'a pas fait l'objet d'une translation.

Sans se poser comme son parfait équivalent, la « tierce meüre » mentionnée par Jean Bodel, laquelle se glisse entre le « voir dire » et le « mentir », semble faire écho à l'*argumentum* appartenant à la langue latine. Il est révélateur que, dans le prologue, le désir de narrer autrement soit associé à une reconfiguration de la relation avec la vérité et avec la fiction, comme s'il était attendu que tout conteur aguerrri se positionne sur cette échelle. L'importance de la question de la fiction dans les fabliaux tend à se confirmer dès lors que l'on analyse le sens de l'étiquette générique de *fablel* – réservée à un nombre d'œuvres somme toute limité –, liée au latin *fabula* et quelque peu décalée par rapport à la *fable*, souvent synonyme de mensonge dans les textes en langue vernaculaire. À vrai dire, dans le paysage littéraire du Moyen Âge, seuls le fabliau (*fablel*, *fabliau*) et l'isopet (*fable*) revendiquent des désignations génériques qui entretiennent un lien étymologique avec la *fabula* et la *fable*. Il va sans dire qu'une telle rareté gagne à être interrogée même si, pour y parvenir, il est nécessaire de se risquer à étudier la terminologie, vouée à l'échec selon des médiévistes comme Paul Zumthor et Norris J. Lacy.

Rebutant les lecteurs d'aujourd'hui, l'« étrangeté » du fabliau paraît avoir été encouragée par ceux qui se sont adonnés au genre. En effet, tant le choix de l'étiquette générique et de la forme versifiée – médium parfois accusé de véhiculer des mensonges – qu'un commentaire comme celui de Jean Bodel font état d'une singularité consciente qui concerne précisément la

question de la fiction. *A priori*, ce constat étonne, dans la mesure où les fabliaux, qui se déroulent dans un cadre relativement contemporain et qui refusent le merveilleux tel qu'il se décline dans les romans arthuriens, ont fréquemment été assimilés à des documents historiques par les lecteurs modernes. L'insistance sur la valeur « historique » des textes s'est parfois doublée du recours au qualificatif de « réaliste » – aussi employé pour caractériser une série de romans (ceux de Jean Renart, notamment) rédigés au XIII^e siècle⁸⁷ –, au risque d'une confusion entre les deux vocables. Thomas D. Cooke, par exemple, emprunte au vocabulaire de Roland Barthes en s'appuyant sur les « effets de réel » produits par les noms propres, entre autres, pour conclure à un style réaliste contrastant avec les actions bizarres et incroyables qui se déroulent dans les récits⁸⁸. Philippe Ménard considère pour sa part que les auteurs de fabliaux « peignent le monde comme il est⁸⁹ », Charles Muscatine voit dans les œuvres un reflet de l'expérience ordinaire, valide pour l'étude de l'histoire⁹⁰, et John Hines affirme que le réalisme caractérise le temps et les lieux retenus par les auteurs⁹¹. Se servant des fabliaux pour reconstituer des morceaux de la vie quotidienne médiévale – illustrations à l'appui ! –, Danièle Alexandre-Bidon et Marie-Thérèse Lorcin, historienne de l'art et historienne, proposent, en 2003, un ouvrage qui aurait probablement séduit le comte de Caylus, connu pour ses remarques sur les enseignements historiques des textes⁹². Il faut enfin mentionner l'article de Lisa H. Cooper et Mary Agnes Edsall (2009)⁹³, qui examinent le fabliau du *Provost a l'Aumuche* à la lumière de la chronique de Galbert de Bruges, *De multro, traditione, et*

⁸⁷ Voir entre autres Rita Lejeune, *L'Œuvre de Jean Renart. Contribution à l'étude du genre romanesque au Moyen Âge*, Genève, Slatkine Reprints, 1968 [1935].

⁸⁸ Voir Thomas D. Cooke, *op. cit.*, p. 27-34.

⁸⁹ Philippe Ménard, *op. cit.*, p. 235.

⁹⁰ On peut lire : « *The fabliaux have long been mined for realistic details of daily living in thirteenth-century France, but they can be seen as a source of much broader historical insight. The mixed, ambiguous, and finally ironic treatment of society in the fabliaux not only confirms the outline by social historians from archival statistics ; it gives it shading, tone, and attitudinal color. It has, in short, its own validity as history* » (Charles Muscatine, *op. cit.*, p. 45-46). (« On a longtemps examiné les fabliaux pour en tirer des détails réalistes de la vie quotidienne du XIII^e siècle en France, mais ils peuvent être vus comme la source d'une réflexion historique bien plus large. Le traitement variable, ambigu et, enfin, ironique de la société dans les fabliaux ne confirme pas seulement le portrait esquissé par les spécialistes de l'histoire sociale à partir des statistiques fournies par les archives ; il lui donne une nuance, une tonalité et une couleur qui rend compte d'une certaine attitude. Bref, ce traitement possède sa propre validité en tant qu'histoire. »)

⁹¹ Voir John Hines, *op. cit.*, p. 13.

⁹² Danièle Alexandre-Bidon et Marie-Thérèse Lorcin, *Le Quotidien au temps des fabliaux. Textes, images, objets*, Paris, Picard, coll. « Espaces médiévaux », 2003.

⁹³ Lisa H. Cooper et Mary Agnes Edsall, « History as Fabliau and Fabliau as History. The Murder of Charles the Good and *Du provost a l'aumuche* », dans Jeff Rider et Alan V. Murray (dir.), *Galbert of Bruges and the Historiography of Medieval Flanders*, Washington, Catholic University of America Press, 2009, p. 215-239.

occisione gloriosi Karoli comitis Flandriarum. Selon les auteurs, le fabliau pourrait avoir été composé en réaction au meurtre de Charles le Bon en 1127. Apte à sustenter les historiens, le fabliau aurait donc partie liée avec la vie quotidienne médiévale, mais aussi avec les événements d'envergure qui se sont produits pendant cette époque.

Ne se concentrer que sur la valeur « historique » des fabliaux exige cependant du lecteur qu'il ignore leur dimension littéraire et, surtout, qu'il demeure sourd aux témoignages sur la fiction – pourtant nombreux – que renferment les œuvres, tant sur le plan métatextuel que sur le plan diégétique. Si Per Nykrog a attiré l'attention sur la littérarité des fabliaux, on doit à Howard Bloch d'avoir inscrit la question de la fiction au cœur de l'analyse des manifestations du genre. Dans *The Scandal of the Fabliaux* (1986), il s'intéresse à la part autoréflexive des œuvres, préoccupées par le langage littéraire qui, loin d'être employé passivement, est exploité comme un moteur narratif :

*I think that it can be shown that the fabliaux deal more directly than any other medieval genre not only with the conditions of the poet – his modes of living and production, his repertoire, his relations with patrons and with other poets, his social and economic status, his personal and family life – but with the art of poetry at the end of the Middle Ages*⁹⁴.

Interprétant *Boivin de Provins* et *Le Chevalier qui fist sa Fame confesse*, il soulève la présence de personnages soucieux de créer des fictions aussi crédibles que possible : « *Such an inscription of the genesis of the tale is only possible, however, because the poet himself is a trickster who, in exposing the creation of stories within the story, merely exposes himself*⁹⁵ ». On pourrait ajouter de nombreux titres à ceux que cite Howard Bloch tant la fabrication de récits offre aux fabliaux une matière narrative qu'ils se plaisent à exploiter. Dans *Le Vilain de Bailluel* – aussi attribué à Jean Bodel –, par exemple, une femme parvient, par sa seule parole, à simuler la mort de son mari.

Depuis *The Scandal of the Fabliaux*, les critiques, tentés de relayer les constats sur les fabliaux émis par leurs prédécesseurs, ont fait preuve d'un intérêt timide pour la question de la fiction. Rosanna Brusegan (1989) a consacré un article aux tensions entre vérité et fiction –

⁹⁴ Howard Bloch, *The Scandal of the Fabliaux*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1986, p. 19. (« Il me semble qu'il peut être démontré que les fabliaux abordent plus directement qu'aucun autre genre médiéval non seulement la condition du poète – ses modes de vie et de production, son répertoire, ses relations avec ses mécènes et avec les autres poètes, son statut économique et social, sa vie personnelle et familiale –, mais aussi l'art poétique à la fin du Moyen Âge. »)

⁹⁵ *Ibid.*, p. 99. (La présence de ces personnages est possible car l'auteur est lui-même un « escroc qui, exposant la création de récits dans le récit, ne se dévoile que très peu ».)

examinées sous l'angle du masque et du travestissement (physique et linguistique) – dans les fabliaux en admettant d'emblée le statut problématique du genre⁹⁶. Maciej Abramowicz (2008) a, quant à lui, retenu *Estormi* pour voir comment « un genre dont la fictivité ne suscite aucun doute » peut être « le véhicule de la vérité⁹⁷ ». Peu intéressé par la nature de la fiction proposée dans les fabliaux et par sa singularité dans le paysage littéraire⁹⁸, il se tourne principalement vers la forme de vérité que renferment les textes pour y voir, comme il l'énonce en conclusion, une vérité syncrétique « qui naît du mélange de la représentation, de la moralisation et du mélange des discours⁹⁹ ». La « vérité du dévoilement », obtenue grâce à la part moralisante, et la vérité « d'adéquation », résultat de « l'illusion du réel réalisée grâce au vraisemblable ponctuel¹⁰⁰ », permettraient au genre de glisser de la pure fiction vers la vérité. L'auteur ne précise toutefois jamais le sens de ce « vraisemblable ponctuel » qui se pose, dès lors, comme une notion aussi glissante que celle de « réalisme » privilégiée par de nombreux médiévistes. La toute fin de l'article de Maciej Abramowicz évoque une fois encore le rire, devenu, de toute évidence, une sorte d'« incontournable » dans l'étude du genre : « La vérité des fabliaux semble être celle du rire franc, sans arrière pensée¹⁰¹ ». Évitant la question de la définition du genre et négligent de le situer par rapport au reste de la production littéraire médiévale, ces contributions demeurent généralement prudentes et elles ne rendent pas pleinement compte de l'importance du discours sur la fiction tenu dans les fabliaux.

Plus récemment, Francis Gingras a osé rouvrir le dossier de la définition du genre en se livrant à un examen des modalités de la manipulation du vers dans les textes (2015)¹⁰², cette forme s'imposant pour l'écriture de la fiction avant que ne se répande l'usage de la prose narrative au cours du XIII^e siècle. Souhaitant répondre aux critiques obsédés par la part

⁹⁶ Rosanna Brusegan, « Regards sur le fabliau, masque de vérité et de fiction », dans Marie-Louise Ollier (dir.), *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1988, p. 97-109.

⁹⁷ Maciej Abramowicz, « La vérité et le fabliau. Le cas d'*Estormi* », *Reinardus*, n° 20, 2008, p. 1.

⁹⁸ Concluant sa réflexion, il écrit même : « Bien entendu, les mécanismes de véridiction changent selon les époques historiques et les usages rhétoriques en vigueur, surtout dans le cas des corpus de nature collective et traditionnelle dont la littérature médiévale est un excellent exemple. Ceux actualisés dans le fabliau d'*Estormi* ne diffèrent pas de ceux des autres fabliaux et même des autres genres narratifs en ancien français. Leur répertoire est limité et relativement fixe » (*ibid.*, p. 16).

⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ *Idem.*

¹⁰² Francis Gingras, « La part du vers dans la définition médiévale du fabliau », dans Catherine Croizy-Naquet et Michelle Szkilnik (dir.), *Rencontres du vers et de la prose : conscience théorique et mise en page*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex & contexte », 2015, p. 67-74.

« historique » des fabliaux, le chercheur a également revu les lectures « réalistes » pour dévoiler le parti pris des auteurs pour la vraisemblance en faisant appel au contexte social et économique dans lequel les récits voient le jour¹⁰³. Ainsi il a travaillé à éclairer la nature de la relation entre le fabliau qu'il présente comme un « incubateur¹⁰⁴ » des questions concernant le réalisme et la fiction. En profitant du renouvellement de perspective favorisé par ces études, il s'agit donc moins de recourir aux fabliaux pour en arriver à une meilleure compréhension de la vie médiévale que d'analyser les textes pour mieux saisir comment s'y élabore une théorie de la fiction – traitée comme un véritable objet d'étude dans les œuvres – propre au XIII^e siècle.

Dans les fabliaux, la fiction affiche souvent un air triomphant. Le teinturier mis en scène dans *Le Prestre teint* n'est pas un personnage qui, comme le veut la tradition, attire la méfiance en étant celui qui s'attaque à l'œuvre de Dieu ; il est plutôt celui qui, exposant son utilité au grand jour, prend au piège un prêtre libidineux. Ce renversement en faveur du créateur, capable de supplanter le Créateur, illustre la revitalisation de la fiction à laquelle procèdent les fabliaux. Les œuvres témoignent, d'une part, d'un refus des vérités absolues associées à l'*estoire* ou aux textes bibliques. Elles révèlent, d'autre part, un sentiment d'usure à l'égard des fictions des autres, particulièrement celles qui privilégient un cadre arthurien et courtois. Cette double mise à distance conduit les textes à adopter différentes stratégies de singularisation. Composés au cours du XIII^e siècle, les fabliaux bénéficient des acquis que leur procure la tradition littéraire qui s'est établie pendant le XII^e siècle. Maniant une langue que leurs prédécesseurs ont fait accéder à la dignité littéraire, les auteurs s'autorisent un déplacement vers le registre bas et un mouvement avoué vers la *fable*, qui n'a plus à être dissimulée. Traçant une voie mitoyenne qui cultive délibérément l'« entre-deux », les fabliaux exhibent bien souvent leur dimension fictionnelle en la situant dans une sphère positive : ces fictions sincères font régulièrement œuvre utile et, plus encore, misent sur la valeur de vérité des textes de fiction, comme le montre le type de vraisemblance qu'elles préconisent, alors que la fable glisse vers la vérité. Mais pour tirer de telles conclusions, encore faut-il accepter

¹⁰³ Francis Gingras, « Fabuler et dire vrai : les réalistes et l'histoire des genres narratifs au Moyen Âge », Montréal, Cahier ReMix, à paraître.

¹⁰⁴ *Idem*.

que *fablel*, pierre angulaire d'une étude sur la fiction des fabliaux, ne renvoie pas à tout et à son contraire.

LES ENSEIGNEMENTS DU FABLIAU, DU TEXTE AU RECUEIL

On ne compte plus les prises de position en défaveur de l'étude des désignations génériques, laquelle ne constituerait pas un terrain suffisamment solide pour livrer des leçons de poétique fiables. Nombreuses, les formes brèves et la variété d'étiquettes qu'elles donnent à lire (*conte, dit, aventure, essample, estoire, fable, fablel, merveille, miracle, roman*) seraient particulièrement propices aux dérapages. Il est vrai que les résultats obtenus à la suite d'un travail comme celui auquel s'est livré Monique Léonard (1996)¹⁰⁵, qui a tenté de circonscrire le genre du dit, peuvent en décourager plus d'un. Arrivant difficilement à tirer des conclusions convaincantes, la chercheuse a dû, *grosso modo*, se contenter de dresser l'inventaire d'un corpus monstrueux (684 pièces !) qui rend tout effort de synthèse passablement ardu. Depuis, elle est citée pour les « déboires¹⁰⁶ » qu'elle a connus, une déception qui conforte les chercheurs proclamant l'absence de système générique au Moyen Âge. S'appuyant sur l'expérience malheureuse de Monique Léonard, Alain Corbellari, par exemple, soutient que « [l]'idée d'une définition univoque des genres médiévaux n'est aujourd'hui plus possible¹⁰⁷ ».

Or le corpus des fabliaux, sans doute plus facile à « dompter » que celui des dits, permet de poser la question autrement. Alors que Monique Léonard aspire à couvrir un arc chronologique s'étendant sur plusieurs siècles en s'intéressant au dit de ses origines jusqu'à 1340 – une période qui aurait peut-être gagné à être resserrée¹⁰⁸ –, le mot *fablel* impose un cadre beaucoup moins ambitieux. Apparaissant pour la première fois vers la fin du XII^e siècle (*ca* 1170-1180) dans une branche ancienne du *Roman de Renart*, le terme cesse complètement

¹⁰⁵ Monique Léonard, *Le Dit et sa technique littéraire des origines à 1340*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1996.

¹⁰⁶ C'est le terme qu'emploie Alain Corbellari (« D'un recueil "complet" à l'autre. Les répertoires de fabliaux de Montaiglon-Raynaud au *NRCF* », dans Olivier Collet, Fanny Maillet et Richard Trachsler [dir.], *L'Étude des fabliaux après le Nouveau recueil complet des fabliaux*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres, Civilisation médiévale », 2014, p. 35).

¹⁰⁷ *Idem*.

¹⁰⁸ Se concentrant sur les dits composés pendant le Moyen Âge tardif, Jacqueline Cerquiglini-Toulet a obtenu des résultats plus satisfaisants. Voir « Le Dit », dans Daniel Poirion (dir.), *La Littérature française aux XIV^e et XV^e siècles*, Heidelberg, C. Winter, coll. « Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters », 1988, p. 86-94.

d'être employé pendant la première moitié du XIV^e siècle. Dans toute la production littéraire, on ne dénombre au total qu'environ quatre-vingt pièces différentes désignées par le substantif *fablel* pendant le Moyen Âge. Tant la courte vie de l'étiquette générique que le nombre raisonnable de textes qui la revendiquent laissent espérer des conclusions plus probantes que celles formulées par Monique Léonard à propos du dit.

Pour postuler que la désignation générique est un objet d'analyse valable, il faut admettre l'existence d'une conscience générique au Moyen Âge et accorder aux auteurs une capacité de faire des choix éclairés, même si ces derniers échappent parfois aux lecteurs modernes. Hans Robert Jauss a jeté les bases d'une théorie des genres propre à la littérature médiévale en insistant sur un horizon d'attente créé par la mise en série de textes semblables et sans cesse susceptible d'être déjoué par une œuvre qui assimile les règles du genre auquel elle appartient au point de les détourner :

la relation du texte singulier avec la série de textes constituant le genre apparaît comme un processus de création et de modification continue d'un horizon. Le nouveau texte évoque pour le lecteur (l'auditeur) l'horizon d'une attente et de règles qu'il connaît grâce aux textes antérieurs, et qui subissent aussitôt des variations, des rectifications, des modifications ou bien qui sont simplement reproduits. La variation et la rectification délimitent le champ, la modification et la reproduction définissent les limites de la structure d'un genre¹⁰⁹.

Dans leurs travaux, Peter Damian-Grint (1997)¹¹⁰ et Francis Gingras (2011)¹¹¹ ont mis à profit le raisonnement de Hans Robert Jauss et ont pris le contre-pied de la tendance en montrant que les termes *estoire* et *roman*, entre autres, possédaient un sens précis pendant le Moyen Âge central. La stabilité sémantique dont ils ont fait la preuve laisse présager un dénouement heureux à l'étude des occurrences de *fablel* qui, ne serait-ce que minimalement, se distinguent des autres étiquettes proprement génériques en s'appliquant avec constance à des pièces qui partagent certaines caractéristiques (le brièveté, l'octosyllabe à rimes plates, le refus du cadre arthurien). Ce vocable placé dans l'ombre de la *fabula* peut donc s'imposer comme le point de départ d'une réflexion sur la fiction.

Le corpus soumis à examen témoigne d'une attention accordée à la fois à la production médiévale et à la réception, tant médiévale que moderne. Toutes les pièces désignées comme

¹⁰⁹ Hans Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique*, n° 1, 1970, p. 85.

¹¹⁰ Voir Peter Damian-Grint, « *Estoire* as Word and Genre : Meaning and Literary Usage in the Twelfth Century », *Medium Ævum*, vol. LXVI, n° 2, 1997, p. 189-206.

¹¹¹ Voir Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant. Essor et expansion du genre romanesque au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2011, surtout p. 178-189 et 323-331.

fablel pendant le Moyen Âge – dans le texte ou dans le paratexte, lequel correspond principalement, pour la littérature médiévale, aux rubriques et aux *explicits*, des lieux instructifs du point de vue de la réception – ont d’abord été recensées. Cette liste a ensuite été comparée à celles qu’ont établies les chercheurs depuis le XVIII^e siècle. On obtient alors un « noyau » de soixante-trois textes (annexe II) qui présentent l’étiquette générique de *fablel* dans au moins un manuscrit et qui ont été identifiés comme des fabliaux par un ou par plusieurs critiques modernes (Anatole de Montaiglon et Gaston Raynaud [1872-1890], Joseph Bédier [1893], Per Nykrog [1957] et Willem Noomen et Nico van den Boogard [1983-1998]).

Si l’établissement de ce « noyau » vise avant tout à favoriser le succès des analyses lexicologique et sémantique, lesquelles exigent un corpus bien délimité, il ne faut pas en déduire que ce regroupement épuise toutes les manifestations du genre. Ainsi d’autres œuvres ont pu se greffer au « noyau » afin de nourrir l’analyse d’aspects comme la forme versifiée (chapitre III) et la vraisemblance (chapitre VI). Le plus souvent, c’est le *Nouveau recueil complet des Fabliaux*, l’édition la plus récente, qui a fourni le matériau de base, un choix qui n’a pas pour autant exclu la consultation des titres figurant dans les listes dressées par Anatole de Montaiglon et Gaston Raynaud ou par Per Nykrog, notamment. Bien qu’il s’agisse de l’édition la plus conservatrice (127 titres) et que ses limites soient de plus en plus soulignées par les critiques¹¹², le *NRCF* regroupe des pièces qui, pour la plupart, ont fait consensus dans l’histoire moderne du genre en ce qu’elles sont arrivées, au fil des ans, à se tailler une place dans les inventaires presque systématiquement.

Relevant d’une approche hybride qui espère concilier production et réception, le travail d’analyse textuelle emprunte aussi une double perspective qui suppose autant un regard en plongée sur l’ensemble du corpus que des effets de loupe sur un élément d’un fabliau spécifique. Pour offrir un aperçu des grandes mouvances qui articulent la pratique générique, des relevés statistiques ont été produits. Ces relevés permettent souvent, chiffres à l’appui, de

¹¹² Luciano Rossi, par exemple, s’en prend à « l’obstination à considérer comme un corpus homogène des textes nés dans des situations très variées, présentant d’importantes différences intrinsèques et qualitatives et transmis par des manuscrits organisés selon des critères très variés », au « manque de perspective historique », à « une conception de l’édition critique pour lequel le qualificatif de “pré-humaniste” [lui] paraît magnanime » et « à l’énorme gaspillage de pages (au total 3975) qui caractérise les dix tomes de la collection, auquel s’oppose une pénurie extrême de renseignements concernant les manuscrits utilisés » (« Tout en étant incontournable, *Le Nouveau recueil complet des fabliaux* est-il vraiment irréprochable ? », dans Olivier Collet, Fanny Maillet et Richard Trachsler [dir.], *op. cit.*, p. 196-197).

nuancer, voire de déconstruire certaines idées reçues sur les fabliaux, comme l'absence de conscience générique (chapitre II) ou une permutabilité et une interchangeabilité des leçons finales (chapitre IV), une position adoptée par les nombreux partisans du simple divertissement, hésitants à reconnaître aux auteurs des desseins pédagogiques¹¹³. À ces analyses qui s'appliquent à survoler le corpus pour en synthétiser les principales caractéristiques s'ajoutent des micro-lectures visant à restituer à chaque pièce sa singularité et à montrer comment, de manière très précise, s'élabore une théorie de la fiction. Dans le cadre de ces lectures, une attention particulière a été accordée aux nombreux commentaires métatextuels puisqu'ils se posent, en quelque sorte, comme les traces d'arts poétiques en langue vernaculaire, cette dernière étant plus pauvre en documents prescriptifs que le latin. Suivant la voie pavée par Hans Robert Jauss, il s'agit de demeurer sensible aux leçons de « poésie immanente¹¹⁴ » prodiguées dans les œuvres.

Partagé entre les analyses englobantes et plus pointues, cet examen réalisé sous l'angle de la production est complémentaire à une étude de la réception des œuvres, une dimension longtemps négligée par les critiques. L'ouverture à la réception s'annonce pourtant prometteuse, offrant enfin une possibilité de dynamiser les interrogations sur la fonction des fabliaux, particulièrement stagnantes. Jean Rychner (1960) a fait preuve d'un intérêt soutenu pour la matérialité de ces récits brefs. S'intéressant aux conditions de transmission et de diffusion du genre, affectées par une « nuance¹¹⁵ », il distingue les « originaux¹¹⁶ » – « le point de départ existe¹¹⁷ », écrit-il – des « versions remaniées à l'exploitation¹¹⁸ ». À partir de ces originaux qui seraient souvent victimes de la « pauvreté mémorielle¹¹⁹ » des copistes se produirait un mouvement « descendant » ou « dégradant »¹²⁰ qui n'est pas sans rappeler celui que préconise le *stemma* lachmannien, qui élit un texte « authentique » avant de classer les autres versions, de la moins à la plus « dégradée », la variante étant généralement perçue

¹¹³ On aura l'occasion de revenir sur ce lieu commun de la critique dans le quatrième chapitre, mais on peut d'ores et déjà mentionner que Thomas D. Cooke, Per Nykrog, Dominique Boutet, Charles Muscatine et Jürgen Beyer sont pour le moins réticents à accorder une crédibilité aux leçons finales des fabliaux.

¹¹⁴ Hans Robert Jauss, art. cit., p. 90.

¹¹⁵ Jean Rychner, *Contribution à l'étude des fabliaux : variantes, remaniements, dégradations*, Neuchâtel, Faculté des Lettres de l'Université de Neuchâtel, 1960, p. 121.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 145.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 121.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 145.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 142.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 133.

comme une faute¹²¹. Traçant le parcours emprunté par un fabliau au fil de ses transcriptions successives, le travail de classification des manuscrits auquel se livre le philologue aide à faire la lumière sur la datation des fabliaux.

Sommant les lecteurs, au détour d'une formule pour le moins imagée, de ne pas « pren[dre] une ruine pour une maison neuve¹²² », Jean Rychner accorde une valeur relative aux « variantes de copistes¹²³ », soulignant à l'occasion l'« intelligence des variations¹²⁴ ». Il est aussi responsable d'une édition du lai de *Lanval* de Marie de France qui donne à lire une transcription diplomatique des quatre versions du lai¹²⁵, signe que tous ces « états » du texte méritent qu'on s'y attarde. Plus convaincue de la nécessité de valoriser ces « états », Elspeth Kennedy (1970) franchit un pas supplémentaire et compare le travail du scribe, figure intelligente et active, à celui d'un éditeur, s'abstenant dès lors de dévaluer les variantes. Le parti pris de la chercheuse en faveur d'un « *scribe-editor* »¹²⁶ a réorienté la réflexion sur les variantes, la copie étant moins conçue comme une simple activité de calquage qui pêche par négligence que comme une véritable réécriture qui suppose une réinterprétation du texte. Soucieux de faire justice à la grande mobilité du texte médiéval, Paul Zumthor (1972) a, pour sa part, insisté sur la régénération de l'œuvre que permet la transmission manuscrite en parlant de *mouvance* : « Chaque version, chaque “état de texte” doit en principe être considéré, plutôt que comme le résultat d'une émendation, comme un réemploi, une récréation¹²⁷ ». Le titre éloquent de l'ouvrage de Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante* (1989), indique à quel point les variantes s'attirent un regard bienveillant et ce, au moins depuis les analyses d'Elspeth Kennedy.

Le plus radical de tous, Bernard Cerquiglini, va jusqu'à soutenir que « l'écriture médiévale ne produit pas des variantes, elle est variance. La réécriture incessante à laquelle est

¹²¹ À ce propos, on pourra lire les mots de Bernard Cerquiglini, particulièrement sévère à l'endroit de la méthode lachmannienne (*Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Des travaux », 1989, p. 74-101). Le titre du chapitre qu'il consacre à cette approche, « Gaston Paris et les dinosaures », en référence à celui qui a initié la médiévistique à cette approche forgée par Karl Lachmann, lequel a travaillé à l'édition savante du texte grec du Nouveau Testament, est fort éloquent.

¹²² Jean Rychner, *Contribution à l'étude des fabliaux...*, *op. cit.*, p. 135.

¹²³ *Ibid.*, p. 11.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 131.

¹²⁵ Marie de France, *Le Lai de Lanval*, texte critique et édition diplomatique des quatre manuscrits français de Jean Rychner, traduction de Paul Aebischer, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1958.

¹²⁶ Elspeth Kennedy, « The Scribe as Editor », dans *Mélanges de langue et littérature du Moyen Âge offerts à Jean Frappier*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1970, t. 1, p. 523-531.

¹²⁷ Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 93.

soumise la textualité médiévale, l'appropriation joyeuse dont elle est l'objet, nous invitent à faire une hypothèse forte : la variante n'est jamais ponctuelle¹²⁸ ». Dans un article paru en 1993¹²⁹, Keith Busby oppose une série de réserves à la pensée de Bernard Cerquiglini et se prononce sur les risques que court l'édition systématique de tous les états d'un texte, une frénésie qui entraînerait la reproduction d'inévitables erreurs de copies. Il est vrai qu'aucun texte n'est à l'abri d'un copiste négligeant qui, même en faisant de son mieux, est un humain forcément « imparfait », susceptible de laisser se glisser des fautes. L'examen des variantes exige donc une bonne dose de discernement sur laquelle Bernard Cerquiglini n'insiste sans doute pas suffisamment. Avant de conclure à une bête étourderie du copiste, il semble néanmoins plus productif de tenter d'élucider la variante en présupposant qu'elle est le fait d'un lecteur actif, capable de procéder à des choix éditoriaux. Ainsi l'hypothèse de la négligence ne s'imposerait qu'en dernier recours, après l'exclusion de celle de l'intervention consciente ou même d'un glissement inconscient, *lapsus calami* dont on connaît depuis Freud le potentiel herméneutique.

Si l'entreprise dirigée par Willem Noomen et Nico van den Boogaard possède l'avantage de fournir une transcription diplomatique de chaque témoin de fabliau, un souci de précision et d'exhaustivité qui facilite l'analyse des variantes, il est en revanche regrettable que le *NRCF* demeure silencieux sur la constitution des recueils, autre espace révélant des choix éditoriaux. Hormis quelques indications générales qui, pour l'essentiel, se limitent à la cote du manuscrit et à une évaluation de la qualité de la copie du fabliau qu'il transmet, on ne relève aucun détail concernant le nombre de feuillets d'un recueil ou la liste des œuvres qui le composent. Cette dimension est pourtant cruciale car les fabliaux, récits dont la brièveté paraît avoir encouragé la pratique de la compilation, ont été copiés et transmis dans des recueils dits polygénériques où se côtoient des genres aussi variés que le roman, la fable, l'*exemplum*, le miracle, la prière et le récit historique. À la différence des fables qui circulent généralement « en famille », précédées d'un prologue général, les fabliaux se caractérisent par une indépendance qui leur a permis de voyager seuls et qui en a vraisemblablement fait un genre particulièrement flexible, si l'on en juge par la diversité des recueils renfermant au moins un fabliau.

¹²⁸ Bernard Cerquiglini, *op. cit.*, p. 111.

¹²⁹ Keith Busby, « Variance and the Politics of Textual Criticism », dans Keith Busby (dir.), *Towards a Synthesis ? Essays on the New Philology*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 1993, p. 29-45.

L'environnement des fabliaux qui, dans la très large majorité des cas, côtoient sur le parchemin d'autres genres que celui auquel ils appartiennent¹³⁰, donne raison à l'attitude de Per Nykrog, qui refusait de laisser le fabliau dans un enclos, en marge du reste de la production littéraire médiévale. Espérant cerner le dialogue qu'entretient le fabliau avec d'autres représentants du paysage littéraire, l'étude attentive des recueils tend à exaucer le vœu du chercheur. Longtemps abandonnés entre les mains des historiens du livre, les recueils sont désormais considérés comme des objets littéraires qui donnent l'occasion de penser le lien entre le texte et sa matérialité. C'est dans cet esprit qu'est né, en 2011, le projet *Lire en contexte à l'époque prémoderne : enquête sur les manuscrits de fabliaux* dirigé par Olivier Collet (Université de Genève), Francis Gingras (Université de Montréal) et Richard Trachsler (alors à l'Université de Göttingen). Souhaitant remédier à une lacune du *NRCF*, les chercheurs ont mis en place une banque de données (*eCodex*) visant à fournir une description aussi détaillée que possible des quarante-trois recueils renfermant au moins un fabliau parmi ceux identifiés par le *NRCF* (annexe 1). La banque de données regroupe des informations qui touchent autant à la date ou au lieu de confection de chaque manuscrit qu'à ses dimensions, son nombre de feuillets, la constitution de ses cahiers et ses différentes sections paléographiques. Les titres des textes copiés dans les manuscrits sont énumérés, de même que les ornements (lettrines, miniatures, schémas) qui apparaissent dans leurs feuillets. Enfin, la banque de données offre également des indications sur les interventions subies par les *codices* après leur conception, une section fort instructive quant à la réception des recueils au-delà du Moyen Âge.

Cette « enquête » fait suite aux recherches qui ont confirmé le potentiel de l'analyse des recueils, plusieurs médiévistes (Sylvia Huot, Pamela Gehrke, Lori Walters et Keith Busby, entre autres)¹³¹ ayant été sensibles à l'attrait de ces collections. « Aujourd'hui », écrivent les responsables du projet, « [...] la valeur du contexte manuscrit pour la compréhension des œuvres médiévales est admise et nombre de travaux sur le fonctionnement des recueils sont là

¹³⁰ Les manuscrits de Paris, BnF fr. 2188 [j] et d'Oxford, Bodleian Library Douce 111 (o) ne contiennent qu'un texte chacun – un fabliau.

¹³¹ Les premières pages du cinquième chapitre seront consacrées à l'intérêt de la médiévistique pour l'analyse des recueils.

pour révéler la pertinence d'une telle approche¹³² ». De fait, il est de plus en plus admis que les recueils sont moins des livres au contenu désordonné que des objets préparés selon des principes organisateurs qu'il revient au lecteur d'aujourd'hui de découvrir. Il apparaît donc fécond de se déplacer du texte à son contexte manuscrit pour mieux en saisir les traits poétiques.

Dans les monographies sur les fabliaux, les recueils sont souvent dans l'angle mort des chercheurs¹³³ qui, au mieux, les mentionnent au passage sans les aborder en profondeur. Pour Per Nykrog, la co-présence de « genres bourgeois » et de « genres aristocratiques » dans les *codices* atteste la mixité du public, loin d'être constitué de groupes étanches¹³⁴. Thomas D. Cooke interprète pour sa part la cohabitation des fabliaux et des romans en vers dans les recueils comme une exploitation des rapports intertextuels qui unissent les deux genres¹³⁵. Observant que les fabliaux français ont été conservés dans des manuscrits de « mélanges » – ou des « anthologies », pour reprendre le terme employé par Joan Tasker Grimbert¹³⁶ –, John Hines parle de son côté d'un effort de « compilation » à l'origine de ces recueils¹³⁷. Plus récente, la thèse de doctorat de Katherine Adams Brown (2007) témoigne de l'intensification des réflexions sur le recueil en ce qu'elle consacre plusieurs pages aux points de contact génériques qui accentuent la proximité des textes copiés dans un même manuscrit¹³⁸.

À défaut de s'être actualisé dans des études d'une certaine étendue, l'engouement pour les recueils s'est traduit par la publication d'articles portant, dans la majorité des cas, sur un fabliau ou sur un recueil en particulier. Depuis la parution de l'article de Keith Busby

¹³² Olivier Collet, Francis Gingras et Richard Trachsler, « Présentation », dans Olivier Collet, Francis Gingras et Richard Trachsler (dir.), *Lire en contexte : enquête sur les manuscrits de fabliaux, Études françaises*, vol. XLVIII, n° 3, 2012, p. 7. Le projet de recherche a donné lieu à d'autres publications en 2014 et en 2015 : Olivier Collet, Fanny Mailet et Richard Trachsler (dir.), *op. cit.* et Gabriele Giannini et Francis Gingras (dir.), avec la collaboration de Gaëlle Morend Jaquet, *Les Centres de production des manuscrits vernaculaires au Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres, Civilisation médiévale », 2015.

¹³³ Dans sa monographie, Alain Corbellari évoque le projet de recherche *Lire en contexte à l'époque prémoderne*. Si le critique s'inscrit dans le renouvellement de perspective entraîné par ce projet de recherche, la dimension codicologique n'est pas abordée dans son ouvrage.

¹³⁴ Voir Per Nykrog, *op. cit.*, p. 25.

¹³⁵ Voir Thomas D. Cooke, *op. cit.*, p. 143.

¹³⁶ C'est le terme qu'elle utilise pour parler du manuscrit de Paris, BnF fr. 19152 (D). Joan Tasker Grimbert, « The "Fin Humour" of *Guillaume au Faucon* », dans Kristin L. Burr, John F. Moran et Norris J. Lacy (dir.), *op. cit.*, p. 134.

¹³⁷ Voir John Hines, *op. cit.*, p. 41.

¹³⁸ Katherine Adams Brown, *From the Fabliaux to the Decameron : Codicology and Generic Transformation*, thèse de doctorat, Princeton, Princeton University, 2007.

(« *Fabliaux and the New Codicology* », 1999) – qui, sauf erreur, nomme et définit, le premier, cette approche qui se préoccupe du sens de la relation entre l'œuvre et ses aspects matériels¹³⁹ –, des travaux ponctuels sur l'inscription des fabliaux dans les recueils ont vu le jour, à l'image de la vague qui déferle sur la médiévistique actuellement. Ainsi Wagih Azzam et Olivier Collet ont examiné la place réservée au *Foteor* dans le manuscrit de Berne, Burgerbibliothek 354 (B)¹⁴⁰ tandis que Francis Gingras a tenté d'élucider la présence de *Jouplet*, fabliau scatologique s'il en est un, dans un manuscrit de la Bibliothèque du Mont-Saint-Michel (Y)¹⁴¹.

Envisagés comme des espaces où œuvrent des éditeurs et des lecteurs actifs dont les choix se manifestent à travers les rubriques, les *explicit*s, les variantes et les modalités de la mise en recueil, les manuscrits offrent sans doute des éléments de solution aux problèmes typologiques du fabliau. Fournissant différentes images du paysage littéraire et de la place qu'y a occupée le fabliau – un terrain fort riche pour les interrogations sur la fonction des récits –, ces collections font voir comment se positionnent ces fictions qui demeurent en marge des grandes figures que sont Arthur et Roland. Tant l'analyse des désignations génériques que celle de la composition des recueils jouissent en somme d'un changement de cadre épistémologique prometteur pour une réflexion sur la fiction dans les fabliaux. Une telle reconfiguration, qui reconnaît la spécificité de la pratique médiévale, incite naturellement à la révision du prétendu « réalisme » des œuvres, une étiquette tenace qui a parfois même côtoyé celle d'« historique ». Puisqu'il ne calque certainement pas l'art littéraire du XIX^e siècle à partir duquel il a le plus souvent été pensé, le « réalisme » médiéval mérite d'être remplacé par une esthétique de la vraisemblance ancrée dans les textes du XIII^e siècle.

¹³⁹ Keith Busby, « *Fabliaux and the New Codicology* », dans Kathryn Karczewska et Tom Conley (dir.), *The World and its Rival. Essays on Literary Imagination in Honor of Per Nykrog*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 1999, p. 137-160.

¹⁴⁰ Wagih Azzam et Olivier Collet, « Le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes sous l'œil du XIII^e siècle : le témoignage d'un exemplaire atypique (Burgerbibliothek Bern, 354) », dans Olivier Collet, Yasmina Foehr-Janssens et Sylviane Messerli (dir.), « *Ce est li fruis selonc la letre* » : *mélanges offerts à Charles Méla*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge », 2002, p. 69-93.

¹⁴¹ Francis Gingras, « Réponse de Normand. Pour et contre le "roman" d'après un recueil tiré de la Bibliothèque du Mont-Saint-Michel », dans Jean-François Cottier, Martin Gravel et Sébastien Rossignol (dir.), *Ad libros. Mélanges d'études médiévales offerts à Denise Angers et Joseph-Claude Poulin*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2010, p. 223-242.

Avant de se livrer à l'étude des fabliaux, il conviendra d'effectuer un mouvement de recul afin de montrer comment la question de la fiction infiltre à la fois les arts poétiques médiolatins et les œuvres en langue vernaculaire, lesquelles cherchent à se singulariser par rapport à la langue latine. L'examen d'un certain nombre de manifestations des genres romanesque, hagiographique, épique et historiographique illustre une obsession pour les limites du domaine de la fiction et une volonté d'en assurer la légitimité (chapitre I). Ce survol de la production littéraire fera valoir la spécificité du fabliau que les analyses lexicologique et sémantique, une lacune dans les études consacrées au genre, révèlent de manière convaincante. Se distinguant de la tromperie et du mensonge associés à la *fable*, le *fablel*, terme qui possède un sens précis dans la langue littéraire du Moyen Âge vernaculaire, fait le pari d'une fiction assumée et productive (chapitre II).

Deux critères définitoires largement reconduits par la critique seront ensuite soumis à une réévaluation à la lumière de la fiction : le vers et la fonction. L'usage de l'octosyllabe à rimes plates, connu comme le médium de l'écriture de fiction depuis le XII^e siècle, traduit un sentiment d'usure à l'égard des formes de fiction déjà pratiquées, ainsi appelées à se renouveler (chapitre III). Cette volonté de trouver à la fiction de nouvelles possibilités se précise dès lors que l'on examine la teneur des enseignements prodigués par les fabliaux qui, multipliant les décalages, dépeignent un monde aux valeurs mouvantes et repoussent tant la tradition courtoise et arthurienne – vecteurs de fiction stérile – que les vérités absolues que transmet la Bible (chapitre IV). L'étude des recueils qui ont préservé les œuvres conforte ces conclusions puisque les fabliaux, des fictions utiles, se montrent aptes à côtoyer des romans parodiques comme des textes à vocation didactique (chapitre V). Il s'agira enfin de circonscrire la nature de la fiction mitoyenne privilégiée dans les fabliaux en sollicitant une fois encore la productivité de l'analyse lexicale. L'analyse attentive du corpus fait ressortir une prédilection pour la *semblance* qui, lorsqu'elle est rattachée à la vérité, trace les contours d'une définition de la vraisemblance donnant forme à un équivalent d'*argumentum* propre à la littérature médiévale en langue vernaculaire (chapitre VI).

CHAPITRE I

LA TENTATION DE LA *FABULA*. LA QUESTION DE LA FICTION AU MOYEN ÂGE

« Le Moyen Âge distingue mal récit de fiction et récit historique, ou ne souhaite pas toujours établir une frontière nette entre eux¹ », écrit Françoise Vielliard dans un article paru en 2004. L’auteure reprend ainsi ce que l’on est tenté de qualifier de lieu commun de la critique, tant elle a insisté sur la porosité de la frontière qui sépare histoire et fiction dans la production littéraire du Moyen Âge². On pense notamment au titre révélateur (*Entre fiction et histoire*) d’un recueil d’études dirigé par Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner et publié en 1997. Commentant un corpus composé de romans d’Antiquité et de textes historiographiques comme l’*Historia regum Britanniae* de Geoffroi de Monmouth, les deux médiévistes parlent de « nombreuses passerelles [...] jetées entre l’histoire et la fiction³ ». S’intéressant plus précisément à l’œuvre de Robert Wace et à celle de Benoît de Sainte-Maure, qu’elle juge partagées entre deux formes d’écriture – historique et romanesque –, Laurence Mathey-Maille (2002) conclut pour sa part que « la frontière entre chronique et roman semble [...] bien floue⁴ ». En 2004, Catherine Croizy-Naquet élargit la perspective et ne se limite pas aux seuls premiers romans en langue française pour soutenir que

[l]’entrée en force de la fiction brouille effectivement les frontières entre « histoire » et « roman », dont les sens tout au long du Moyen Âge font plus ou moins difficulté, tant les procédures d’écriture sont comparables, tant les référents supposés au réel sont présents⁵.

¹ Françoise Vielliard, « “Ci dist li contes et la sainte Escripiture le tesmoigne”. Histoire et fiction dans le manuscrit Bodmer 147 », dans Catherine Croizy-Naquet et Philippe Logié (dir.), *Bien dire et bien apprendre. Revue de médiévistique, Histoire et Roman, Actes du colloque du Centre d’Études Médiévales et Dialectales de Lille 3*, n° 22, 2004, p. 79.

² « [L]es écrivains eux-mêmes brouillent des frontières déjà indécises », écrit Emmanuèle Baumgartner à propos de la pratique de Robert Wace et de Benoît de Sainte-Maure (« *Écrire, disent-ils*. À propos de Wace et de Benoît de Sainte-Maure », dans *De l’histoire de Troie au livre du Graal*, Orléans, Paradigme, coll. « Varia », 1994, p. 15). Analysant le *Roman de Thèbes*, Aimé Petit insiste sur la coexistence de l’histoire et de la fiction romanesque (« *Estoire et romanz dans le Roman de Thèbes* », dans Catherine Croizy-Naquet et Philippe Logié [dir.], *op. cit.*, p. 21). Catherine Croizy-Naquet soutient que « [l]a rencontre entre l’histoire et la fiction est constante dans les *Faits des Romains* » (*Écrire l’histoire romaine au début du XIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1999, p. 227). La genre épique peut s’attirer des commentaires semblables, comme en témoigne la conclusion d’un article de François Suard, qui estime que « [m]ensonge et vérité sont [...] liés à la construction du sens dans la chanson de geste » (« La question de la vérité dans les chansons de geste », dans Élisabeth Gaucher [dir.], *Bien dire et bien apprendre. Revue de médiévistique, Le Vrai et le Faux au Moyen Âge, Actes du colloque du Centre d’Études Médiévales de Lille 3*, n° 23, 2005, p. 192).

³ Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner, « Introduction », dans Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner (dir.), *Entre fiction et histoire : Troie et Rome au Moyen Âge*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, « Collection du Centre d’études du Moyen Âge de Paris 3 », 1997, p. 14.

⁴ Laurence Mathey-Maille, « L’écriture des commencements dans le *Roman de Rou* de Wace et la *Chronique des ducs de Normandie* de Benoît de Sainte-Maure », dans Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner (dir.), *Seuils de l’œuvre dans le texte médiéval*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, « Collection du Centre d’études du Moyen Âge de Paris 3 », 2002, t. 1, p. 91.

⁵ Catherine Croizy-Naquet, « Introduction », dans Catherine Croizy-Naquet et Philippe Logié (dir.), *op. cit.*, p. 7.

On aurait tort d'interpréter ces nombreux glissements et brouillages observés comme autant de manifestations de la confusion des auteurs médiévaux, dont l'art littéraire ne serait pas encore suffisamment au point pour emprunter une voie nettement définie. Afin de mieux comprendre cette indéniable tension se dessinant entre fiction et histoire, il convient d'abord de situer la pratique des premiers écrivains en langue vernaculaire qui, alors que la langue latine est celle que l'on privilégie pour l'écriture, s'appliquent à permettre à ce matériau neuf d'accéder à la littérarité.

Pour le poéticien Gérard Genette (1991), la littérarité d'un texte dépend de l'un des deux critères suivants : son contenu fictionnel, comme l'énonçait déjà Aristote, grand représentant de la « poétique fictionaliste⁶ », ou sa *diction*, qui est plutôt attachée à la forme. Si, par exemple, le roman semble tout naturellement appartenir à la littérature grâce à sa nette association avec la fiction, la poésie, elle, devrait son statut de littérature à sa forme, à sa *diction*, laquelle permet au lecteur de vivre une véritable expérience esthétique⁷. En acceptant les critères retenus par Gérard Genette dans *Fiction et diction*, on peut affirmer que l'entrée en littérature de la langue vernaculaire s'accompagne d'une nécessaire entrée en fiction. Or comme le souligne à juste titre Yasmina Foehr-Janssens :

La tâche des clercs médiévaux est immense, lorsqu'ils doivent s'appliquer à cet exercice difficile entre tous : commencer une œuvre de fiction. Il faut justifier le travail d'écriture romanesque, prévenir les objections de ceux qui refusent à la littérature sa légitimité, faire appel, enfin, à l'intelligence de l'auditeur ou du lecteur, pour l'inviter à achever l'œuvre en recueillant le sens qui se dégage du récit. En toile de fond de cette entreprise toujours renouvelée, se profile le souci de confirmer le droit à l'existence du geste littéraire, en tant qu'il se cantonne à la narration d'une fable toujours suspecte de futilité⁸.

Car depuis les arts poétiques de l'Antiquité latine, la *fabula* s'oppose à l'*historia* comme le discours mensonger à la parole de vérité. Tandis que l'*historia* suppose la narration de hauts faits accomplis, la *fabula* s'expose constamment à des accusations de tromperie, de manipulation de la vérité et, pour reprendre les mots de Yasmina Foehr-Janssens, de futilité, comme si elle entraînait inévitablement l'auditeur-lecteur sur la pente dangereuse du pur

⁶ Voir Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2004 [1991], p. 95-97.

⁷ *Ibid.*, p. 88.

⁸ Yasmina Foehr-Janssens, *Le Temps des fables. Le Roman des Sept Sages, ou l'autre voie du roman*, Paris/Genève, Honoré Champion/Slatkine, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1994, p. 89.

divertissement⁹. Comment, dès lors, justifier l'écriture d'une œuvre de fiction, plus encore dans une langue qui, contrairement au latin, ne jouit pas encore pleinement de la dignité littéraire ? Les premiers à s'adonner à la littérature en langue romane doivent non seulement développer des stratégies légitimant leur choix d'écrire dans une langue autre que le latin¹⁰, mais on s'attend aussi à ce qu'ils se positionnent sur le terrain délicat de la fiction, passage obligé de la « conquête de la littérarité¹¹ ».

Dans les textes de l'Antiquité grecque, la fiction suscite également la méfiance. Se demandant « pourquoi la fiction ? » (1999), Jean-Marie Schaeffer fait de la *République* de Platon la source de ce qu'il appelle l'« attitude antimimétique¹² ». Il est pourtant possible de trouver ailleurs chez Platon certaines nuances à cette dénonciation de la fiction mise en évidence par Jean-Marie Schaeffer, ce qui constitue un indice probant de l'ambiguïté qui caractérise le rapport entretenu avec la *fabula*. Dans le *Timée*¹³, on peut lire en effet que « *fabulosa quidem putatur, sed est vera* » (t. I, première partie, 22c)¹⁴, des mots qui laissent croire que sous ce qui emprunte les traits de la fiction se cache peut-être une certaine valeur de

⁹ On pense notamment à saint Augustin qui, dans ses *Confessions*, décrit la vanité des « fictions poétiques » (« *poetica figmenta* »). Voir saint Augustin, *Les Confessions ; précédées de Dialogues philosophiques*, édition publiée sous la direction de Lucien Jerphagnon, avec la collaboration de Sophie Astic, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, livre I, chapitre XIII, 22.

¹⁰ Le commentaire formulé dans le roman de *Partonopeu de Blois* (édition et traduction de la rédaction A [Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, 2986] et de la Continuation du récit d'après les manuscrits de Berne [Burgerbibliothek, 113] et de Tours [Bibliothèque municipale, 939] d'Olivier Collet et de Pierre-Marie Joris, Paris, Librairie Générale Française/Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 2005) est éloquent à cet égard : « Cil cler dient que n'est pas sens / Qu'es[c]rive estoire d'antif tens / Quant jo nes escriis en latin, / Et que je perç mon tans en fin. / Cil le perdent qui ne font rien / Molt plus que jos ne faç le mien » (v. 77-82).

À propos de ces vers, Emmanuèle Baumgartner et Charles Méla écrivent : « Il y avait donc à l'époque une polémique, d'autant plus vive sans doute qu'on s'éloignait des garants latins invoqués dans le roman antique et du grand projet politique et généalogique du "livre des lignées", propre à l'entourage des Plantagenêts, et qu'on optait délibérément pour les fables et les merveilles dont la partie arthurienne du *Brut* avait amorcé la vogue » (« La mise en roman », dans Daniel Poirion [dir.], *Précis de littérature française du Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, 1983, p. 87).

¹¹ Expression empruntée à Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant...*, *op. cit.*, p. 139.

¹² Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1999, p. 23.

¹³ C'est à travers la traduction latine par Calcidius (fin du IV^e siècle) que le Moyen Âge accède au *Timée* de Platon. Voir Calcidius, *Commentaire au Timée de Platon*, édition et traduction de Béatrice Bakhouche, avec la collaboration de Luc Brisson, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Histoire des doctrines de l'Antiquité classique », 2011.

¹⁴ L'histoire racontée est celle de Phaëton, le fils du Soleil qui, souhaitant imiter son père, monta sur son char porteur de lumière. Incapable de le conduire, il mit le feu à la terre et il périt, brûlé par les flammes célestes. Cette histoire, donc, « on la tient pour un mythe [un récit fabuleux], mais elle est vraie ». La traduction est de Béatrice Bakhouche.

vérité. Objet de suspicion, certes, la fiction paraît surtout apte à déclencher des polémiques en ne se laissant pas condamner aussi facilement que l'on pourrait croire.

Le Moyen Âge participera activement à ces polémiques alimentées depuis l'Antiquité. La question de la fiction se pose d'abord dans les arts poétiques médiolatins qui, en tant qu'héritiers de la tradition antique, s'expriment sur les différentes formes littéraires en fonction de leur degré d'adéquation au réel. Si, comme le défend Danièle James-Raoul dans une étude consacrée au « style » de Chrétien de Troyes, les auteurs vernaculaires ont tiré des leçons des arts poétiques latins qu'ils ont fréquentés¹⁵, ils s'en sont également écarté, cherchant par là à affirmer la singularité de cette littérature en train de naître. On constate ainsi un décalage entre la théorie latine et la pratique vernaculaire dont les principes, à défaut d'être précisés dans un document prescriptif comme un art poétique¹⁶, se laissent souvent saisir dans les prologues, ces « morceau[x] attendu[s] du public¹⁷ », et les épilogues des œuvres. En effet, les auteurs ne manquent pas de se prononcer sur la question de la fiction qui apparaît comme une véritable obsession dans le contexte d'une littérature qui s'invente. Qu'elle soit dénoncée, camouflée ou ouvertement pratiquée, force est d'admettre que la fiction occupe dans les textes un vaste domaine qui demande à être circonscrit. Afin de mieux situer le corpus des fabliaux, il est nécessaire de tracer les frontières de ce domaine dans quatre genres – le roman, l'hagiographie, la chanson de geste et l'historiographie – et de montrer comment la fiction exerce, à divers degrés, une fascination et une attraction auxquelles il semble difficile de résister. Les tensions perçues dans les textes tendent d'ailleurs à s'incarner matériellement dans un certain nombre de livres, signe que les « lecteurs médiévaux privilégiés¹⁸ » que sont les copistes et les compilateurs ont, à leur manière, voulu poursuivre et nourrir la réflexion d'abord menée par les auteurs.

¹⁵ Voir Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2007, p. 37.

¹⁶ « Pour les genres populaires en langue romane, il n'existe guère au départ de document poétologique », rappelle Hans Robert Jauss, invitant dès lors le chercheur à se tourner vers la « poétique immanente » des œuvres (art. cit., p. 80 et 90).

¹⁷ Pierre-Yves Badel, « Rhétorique et polémique dans les prologues de romans au Moyen Âge », *Littérature*, n° 20, 1975, p. 82. Sur le prologue médiéval, voir également Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner, « Présentation », dans Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner (dir.), *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, op. cit., t. 1, p. 7-18.

¹⁸ Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant...*, op. cit., p. 184.

DE LA THÉORIE LATINE À LA PRATIQUE VERNACULAIRE

Au tournant des XII^e et XIII^e siècles¹⁹, le Moyen Âge latin produit une série d'ouvrages²⁰ témoignant de la vitalité d'une culture scolaire et grammaticale. On ne peut ignorer l'exemple éblouissant de la *Poetria nova* (ca 1210) de Geoffroy de Vinsauf, préservée dans plus de 200 manuscrits²¹, « un chiffre exceptionnel pour un poème médiolatin d'une certaine ampleur²² ». Intégrés au programme des écoles, ces arts poétiques s'inscrivent dans la tradition antique, une filiation que révèle, par exemple, la composition, au début du XII^e siècle, d'un commentaire (« commentaire *Materia* », suivant son *incipit*) à l'*Ars poetica* d'Horace²³ que connaissait certainement Geoffroy de Vinsauf au moment de rédiger son *Documentum de arte versificandi* puisqu'il en reprend des parties mot pour mot²⁴. La relation aux Anciens tend cependant à dépasser la simple soumission²⁵, de sorte que des écarts révélateurs peuvent être perçus entre les prescriptions de l'Antiquité et leur actualisation au cours du Moyen Âge central.

Les sources de la poétique médiolatine sont à trouver notamment du côté d'Horace (*Ars poetica*), de Cicéron (*De Inventione*) et de la *Rhétorique à Herennius*²⁶, texte qui a exercé une

¹⁹ Selon Danièle James-Raoul, les arts poétiques ont été composés entre 1170 et 1230 environ (voir « La rhétorique entre vérité et mensonge : les leçons des arts poétiques des XII^e et XIII^e siècles », *Bien dire et bien apprendre*, n° 23, 2005, p. 263).

²⁰ En plus de la *Poetria nova* de Geoffroy de Vinsauf et de sa version longue ou amplifiée, le *Documentum de arte versificandi*, on pense surtout à l'*Ars versificatoria* de Matthieu de Vendôme, au *Laborintus* d'Évrard l'Allemand, à la *Parisiana Poetria* de Jean de Garlande et à l'*Ars poetica* de Gervais de Melkley. Sur la vaste question des arts poétiques médiolatins, voir Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XI^e et du XII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Genève/Paris, Slatkine/Honoré Champion, 1982 [1924].

²¹ Voir Ernest Gallo, « The *Poetria nova* of Geoffrey of Vinsauf », dans James Jerome Murphy (dir.), *Medieval Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Medieval Rhetoric*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1978, p. 68.

²² Jean-Yves Tilliette, *Des Mots à la Parole. Une lecture de la Poetria nova de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, Droz, coll. « Recherches et rencontres », 2000, p. 15.

²³ Voir *ibid.*, p. 43.

²⁴ Voir à ce propos les recherches menées par Karsten Friis-Jensens, « The *Ars Poetica* in Twelfth-Century France. The Horace of Matthew of Vendôme, Geoffrey of Vinsauf, and John of Garland », *Cahiers de l'Institut du Moyen Âge Grec et Latin*, n° 60, 1990, p. 319-388.

²⁵ Sur le rapport aux Anciens, on consultera Pascale Bourgain, « Théorie littéraire. Le Moyen Âge latin », dans Jean Bessière et al. (dir.), *Histoire des poétiques*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « PUF fondamental », 1997, p. 41-42.

²⁶ *Rhétorique à Herennius*, édition et traduction de Guy Achard, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France », 2003.

influence considérable au Moyen Âge²⁷. Cherchant à favoriser la mise en pratique des qualités de l'orateur dans le discours, l'auteur de la *Rhétorique à Herennius* s'arrête sur la *narratio*, la deuxième partie du discours dans laquelle s'exerce l'*inventio*. Trois types de narration sont d'abord distingués, mais un développement particulier est réservé au dernier d'entre eux qui, sans être lié aux procédures civiles comme le sont les deux premiers, occupe une place non négligeable dans la formation de l'orateur. Ainsi la troisième classe, qui regroupe à la fois la narration où prédominent les actions et celle qui est surtout concernée par la description des personnages²⁸, fait l'objet d'un travail typologique plus important.

Précisant les différentes formes que peut prendre le type de narration qui s'intéresse au déroulement des événements, l'auteur procède à une division supplémentaire entre la *fabula*, l'*historia* et l'*argumentum* et, ce faisant, s'appuie sur le critère de l'adéquation du récit à la réalité. Là où la *fabula* se pose comme une pure fiction qui ne prétend pas à la vérité (« *Fabula est, quæ neque veras neque veri similes continet res* » [livre I, 13]), l'*historia* fait plutôt appel à la mémoire commune pour offrir la narration de hauts faits, ancrés dans la vérité (« *Historia est gesta res, sed ab ætatis nostræ memoria remota* » [livre I, 13]). À l'intérieur de cette opposition tranchée entre fausseté et authenticité se glisse l'*argumentum*, un moyen terme servant à qualifier une fiction proposant des événements non avérés, mais néanmoins plausibles (« *Argumentum est ficta res, quæ tamen fieri potuit* » [livre I, 13])²⁹.

Cette tripartition – que l'on rencontre également dans le *De Inventione* de Cicéron³⁰ – trouve écho chez les maîtres du Moyen Âge latin. En consacrant une partie de ses

²⁷ Jean-Yves Tilliette rappelle que l'enseignement de la rhétorique classique à l'école du XII^e siècle s'effectue « à travers l'étude de la *Rhétorique à Herennius* avant tout » (*op. cit.*, p. 23). Éditeur moderne de la *Rhétorique à Herennius*, Guy Achard affirme pour sa part qu'« elle fut l'un des textes anciens les plus connus au Moyen Âge » (« Introduction », dans *Rhétorique à Herennius, op. cit.*, p. v).

²⁸ « *Eius narrationis duo genera sunt, unum quod in negotii, alterum quod in personis positum est* » (*ibid.*, livre I, 13). Guy Achard traduit ainsi : « Ce type de narration se divise en deux sortes : l'une concerne les actions, l'autre les personnes ».

²⁹ La *fabula* « contient des éléments qui ne sont ni vrais ni vraisemblables », l'*historia* « contient des éléments qui ont eu lieu, mais à une époque éloignée de la nôtre » et l'*argumentum* « est un récit inventé qui aurait cependant pu se produire ». La traduction proposée est celle de Guy Achard. Il est à noter que l'éditeur et le traducteur de la *Rhétorique à Herennius* propose les équivalents « récit légendaire », « histoire » et « fiction » pour *fabula*, *historia* et *argumentum*.

³⁰ « *Fabula est in qua nec veræ nec vueri similes res continentur [...]. Historia est gesta res, ab ætatis nostræ memoria remota [...]. Argumentum est ficta res quæ tamen fieri potuit* ». Cicéron, *De l'Invention*, édition et traduction de Guy Achard, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France », 2002 [1994], livre I, XIX, 27. Guy Achard offre la traduction suivante : « Le récit légendaire est une narration qui contient des éléments qui ne sont ni vrais, ni vraisemblables. [...] L'histoire raconte un événement qui a eu lieu à une époque éloignée de la nôtre. [...] La fiction est une histoire inventée, mais qui aurait pu arriver ».

*Etymologiae*³¹ (VII^e siècle) à la distinction déjà établie entre *fabula* (« *fabulæ vero sunt quæ nec factæ sunt nec fieri possunt, quia contra naturam sunt* » [I, XLIV, 5]), *historia* (« *narratio rei gestæ* » [I, XLI, 1]) et *argumentum* (« *argumenta sunt quæ nec factæ sunt, fieri tamen possunt* » [I, XLIV, 5])³², Isidore de Séville fait figure de passeur entre l'Antiquité et la période médiévale. Six siècles plus tard, c'est au tour de Jean de Garlande de manifester un intérêt pour les catégories forgées dans les arts poétiques latins. Bien que sa *Parisiana Poetria*, qu'il aurait amorcée vers 1220 et peaufinée jusqu'aux années 1231-1235³³, laisse apercevoir, sans grande surprise, l'influence de la *Rhétorique à Herennius* et de Cicéron, on y décèle une tendance à l'interpolation qui mérite une attention particulière.

Tout en constatant que les définitions de la *fabula*, de l'*historia* et de l'*argumentum* élaborées tant par Cicéron que dans la *Rhétorique à Herennius* se maintiennent dans la *Parisiana Poetria* de Jean de Garlande³⁴, on remarque que ce dernier franchit un pas supplémentaire dans son art poétique dans lequel il s'attache, note Hans Robert Jauss, à « mettre de l'ordre dans la littérature, telle qu'elle s'était formée dans la réalité du XIII^e siècle³⁵ ». Jean de Garlande, qui enseigne alors la grammaire et les lettres à l'Université de Paris, montre en effet à quel point le degré de réalité du récit est un critère opératoire pour procéder au classement des formes narratives. Révélatrice des préoccupations du XII^e et du XIII^e siècle, l'orientation de sa démarche se laisse saisir lorsqu'une longue énumération complète la définition « attendue » de l'*historia*, laquelle renvoie à des formes aussi variées que l'épithalame, l'épicedium, l'épithaphe, l'apothéose, la bucolique, la géorgique, le poème lyrique, l'épode, le chant séculaire, l'invective, la satire, la tragédie et l'élégie, réunies par la vérité de leur contenu (chap. 5, l. 333-370). Il en va toutefois autrement de la comédie, à

³¹ Isidore de Séville, *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive originum libri XX*, édition de William M. Lindsay, Oxford, Clarendon Press, 1962 [1911].

³² Les *fabulæ* sont des éléments « qui n'ont pas eu lieu et qui ne pourraient pas avoir lieu parce qu'ils sont contraires à la nature », l'*historia* correspond à la « narration de faits accomplis » et les *argumenta* sont « un récit plausible, même si ce qu'on y raconte ne s'est pas véritablement produit ». Je traduis.

³³ C'est ce que soutient Traugott Lawler, éditeur moderne de l'art poétique de Jean de Garlande, qui croit que l'auteur tend à revenir fréquemment sur son texte. Voir « Introduction », dans Jean de Garlande, *The Parisiana Poetria*, édition et traduction de Traugott Lawler, New Haven/Londres, Yale University Press, 1974, p. xv.

³⁴ On peut en effet lire les définitions suivantes : « *Fabula est que nec res veras nec verisimiles continet* » (chap. 5, l. 317), « *Hystoria est res gesta ab etatis nostre memoria remota* » (chap. 5, l. 321-322) et « *Argumentum est res ficta que tamen fieri potuit* » (chap. 5, l. 327). Traducteur de la *Parisiana Poetria*, Traugott Lawler donne, pour sa part, les équivalents « *fable* », « *history* » et « *realistic fiction* » (« fiction réaliste ») à la *fabula*, l'*historia* et l'*argumentum* du texte latin.

³⁵ Hans Robert Jauss, art. cit., p. 93.

laquelle Jean de Garlande refuse le statut d'*historia* pour lui préférer celui d'*argumentum* (chap. 5, l. 370-372). En fournissant un tel effort d'application des définitions qui circulent depuis l'Antiquité, l'auteur de la *Parisiana Poetria* tend à conférer au rapport des différentes formes narratives à la vérité et au vraisemblable une place fondamentale dans l'art d'écrire au XII^e et au XIII^e siècle.

Il n'est d'ailleurs pas le seul à avoir voulu affiner et actualiser la réflexion donnée à lire dans les arts poétiques hérités de l'Antiquité. Tentant d'expliquer les libertés prises par Jean de Garlande à l'égard de ses sources, Traugott Lawler, éditeur moderne de la *Parisiana Poetria*, a trouvé dans le *Documentum de arte versificandi* de Geoffroy de Vinsauf – une version longue ou amplifiée de sa *Poetria nova* – la même série de formes visant à étoffer la définition canonique de l'*historia*³⁶, qui exclut également la comédie, là encore reléguée dans la catégorie de l'*argumentum*. Sans rouvrir le débat sur la chronologie de ces arts poétiques³⁷, on peut d'ores et déjà constater qu'ils offrent l'un et l'autre un indice probant de l'importance que prend la vérité de la matière dans la définition des formes pendant le Moyen Âge central. La « nouvelle » place occupée par cette véritable question d'actualité est d'autant plus significative qu'elle entraîne, comme le souligne Francis Gingras dans sa lecture de la *Parisiana Poetria*, le recul du critère de l'instance d'énonciation qui est pourtant celui que l'on avait, jusque-là, privilégié pour la classification des formes³⁸.

Plus généralement, la « grille » dessinée par Jean de Garlande et Geoffroy de Vinsauf met au jour la sensibilité des théoriciens du Moyen Âge latin aux questions de définition des genres littéraires³⁹. Il y a donc lieu de s'attendre à ce que les auteurs vernaculaires, dont la formation doit beaucoup aux documents poétologiques latins, fassent preuve de la même

³⁶ Geoffroy de Vinsauf, *Documentum de arte versificandi*, dans Jean de Garlande, *The Parisiana Poetria*, *op. cit.*, appendice 2, p. 331-332. Traugott Lawler édite le texte de Geoffroy de Vinsauf d'après le manuscrit d'Oxford, Bodleian Library Laud Misc. 707, fol. 83v^o.

³⁷ Selon Päivi Mehtonen, le *Documentum de arte versificandi* de Geoffroy de Vinsauf aurait été rédigé vers 1200 et aurait, dès lors, servi de « modèle » à la *Parisiana Poetria* de Jean de Garlande, composée entre 1220 et 1230 (*Old Concepts and New Poetics. Historia, Argumentum, and Fabula in the Twelfth- and Early Thirteenth-Century Latin Poetics of Fiction*, Helsinki, Societas Scientiarum Fennica, coll. « Commentationes Humanarum Litterarum », 1996, p. 67). C'est aussi ce que soutient Traugott Lawler dans Jean de Garlande, *The Parisiana Poetria*, *op. cit.*, appendice 2, p. 327-328.

³⁸ « Pour Jean de Garlande, le critère générique traditionnel de l'instance d'énonciation semble moins important que le rapport à la vérité et au vraisemblable qu'il associe aux différentes formes narratives », écrit Francis Gingras après avoir rappelé « l'importance que la position du locuteur occupe dans les théories des genres, depuis Platon jusqu'à Jakobson » (*Le Bâtard conquérant...*, *op. cit.*, p. 163 et 162).

³⁹ *Ibid.*, p. 164.

acuité que leurs maîtres. Or si les questions relevant de la définition des genres narratifs et de leur rapport à la fiction posées dans la théorie latine hantent les praticiens de la littérature en langue vernaculaire, ceux-ci doivent également revendiquer leur spécificité afin de se tailler une place dans un paysage littéraire qui, encore au XII^e siècle, est largement dominé par la langue latine. Ainsi la triade constituée de la *fabula*, de l'*historia* et de l'*argumentum* qu'ont reconduite tour à tour Cicéron, Isidore de Séville et Jean de Garlande n'était pas étrangère aux auteurs vernaculaires, mais ces derniers, loin de se contenter d'une simple *traduction*, l'ont soumise à un processus de *translation*.

Plutôt que de se limiter à la transposition fidèle d'une langue à une autre, la translation suppose un véritable déplacement⁴⁰ qui se manifeste, dans le cas présent, à travers la réorganisation de la tripartition latine et un certain nombre de glissements sémantiques. Dans les textes vernaculaires, le schéma à trois termes se départit d'abord de l'*argumentum* qui, dans la poésie latine, on le sait, renvoie à la narration d'événements fictifs, mais plausibles, pour céder la place à une opposition binaire, débarrassée de toute voie intermédiaire. Päivi Mehtonen fait d'ailleurs remarquer que, dans les arts poétiques médiolatins, l'*argumentum* semble moins retenir l'attention et alimenter les réflexions que la *fabula* et l'*historia*. Selon elle,

[t]his can be explained, at least partly, by pointing to the doctrinal neutrality of the term in medieval thought. Argumentum had not been condemned by the early Church Fathers as unsuitable for true Christians, as was the case with fabula ; neither did argumentum belong to the positive core vocabulary of the biblical hermeneutics, as did historia⁴¹.

La « neutralité » et la « pâleur » du terme, qui le rejettent dans l'ombre de la forte relation d'opposition dans laquelle sont engagées la *fabula* et l'*historia*, pourraient expliquer le renoncement à lui trouver un équivalent en français.

L'absence de l'*argumentum* au plan lexical ne permet cependant pas de conclure à une évacuation de la notion du projet poétique des auteurs. Faut-il rappeler que, bien avant d'avoir

⁴⁰ Sur la translation, voir notamment Rita Copeland, *Rhetoric Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Studies in Medieval Literature », 1991.

⁴¹ Päivi Mehtonen, *op. cit.*, p. 91. (« [C]ela peut être expliqué, du moins en partie, par la neutralité doctrinale du terme dans la pensée médiévale. À la différence de *fabula*, *argumentum* n'a pas été condamné par les premiers Pères de l'Église et n'a pas été perçu comme inadéquat pour les véritables Chrétiens. À la différence de *historia*, *argumentum* n'a pas non plus appartenu au vocabulaire positif et fondamental de l'herméneutique biblique. »)

alimenté les débats autour de la « crise de la vraisemblance » qui a occupé le XVII^e siècle⁴² et nourri les réflexions sur le roman « réaliste » au XIX^e siècle⁴³, cette idée s’inscrivait déjà dans la *Poétique* d’Aristote⁴⁴ ? Comme leurs prédécesseurs et leurs successeurs, les auteurs médiévaux n’ont pas manqué de s’interroger sur la vraisemblance. Moins une étiquette qui s’appliquerait à certaines formes narratives précises – comme la comédie dans les arts poétiques de Jean de Garlande et de Geoffroy de Vinsauf – qu’un concept problématisé par les auteurs, le vraisemblable appelle chacun à déployer des stratégies qui lui permettront de remporter l’adhésion de ses auditeurs-lecteurs.

Celui que Corinne Pierreville a appelé « l’autre Chrétien »⁴⁵, Gautier d’Arras, a d’ailleurs particulièrement intéressé les critiques qui souhaitaient retracer les traits du « réalisme » dans les récits médiévaux. Dans un ouvrage paru en 1960, Anthime Fourier décelait dans la littérature narrative du XII^e siècle une tendance au « roman-miroir », lequel aspirerait, contrairement au « roman-évasion », à la « vraisemblance continue⁴⁶ » en travaillant à « rétrécir le champ de la fantaisie, afin de baigner l’œuvre dans une atmosphère de plus grande réalité⁴⁷ ». En ce sens, le « don d’observation réaliste » de Gautier d’Arras ferait de son roman *Ille et Galeron* un « petit chef-d’œuvre criant de vérité⁴⁸ ». La tendance au « roman-miroir »

⁴² Sur cette question, voir notamment Anne Duprat, *Vraisemblances : poétiques et théorie de la fiction, du Cinquecento à Jean Chapelain (1500-1670)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de la littérature générale et comparée », 2009 ; Camille Esmein-Sarrazin, *L’essor du roman : discours théorique et constitution d’un genre littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2008 ; Aron Kibédi Varga, « La vraisemblance. Problèmes de terminologie, problèmes de poétique », dans *Critique et création littéraire en France au XVII^e siècle*, Paris, Éditions du CNRS, 1977, p. 325-336 et Yves Le Bozec (dir.), *Le vrai et le vraisemblable. Rhétorique et poétique, Revue des sciences humaines*, n° 280, 2005.

⁴³ Voir notamment Erich Auerbach, *Mimesis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduction de Cornelius Heim, Paris, Gallimard, coll. « Tel Quel », 1968 [1948 ; première publication en allemand en 1946] ; Jean Bessière, « Réalisme et représentation littéraire : Éléments pour une systématique des thèses relatives au réalisme au XIX^e siècle », dans Jean Bessière *et al.* (dir.), *op. cit.*, p. 341-348 ; Yves Chevrel, *Le Naturalisme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1982 ; Georg Lukács, *Balzac et le réalisme français*, traduction de Paul Laveau, Paris, La Découverte, coll. « La découverte-poche », 1998 [1934-1940 ; 1951] et Henri Mitterand, *L’Illusion réaliste : de Balzac à Aragon*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1994.

⁴⁴ Dans la *Poétique* d’Aristote, on peut lire : « Or il est clair aussi, d’après ce que nous avons dit, que ce n’est pas de raconter les choses réellement arrivées qui est l’œuvre propre du poète mais bien de raconter ce qui pourrait arriver. Les événements sont possibles suivant la vraisemblance ou la nécessité » (édition et traduction du grec de Joseph Hardy, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France », 1952, 9, 1451a-1451b).

⁴⁵ Corinne Pierreville, *Gautier d’Arras : l’autre chrétien*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2001.

⁴⁶ Anthime Fourier, *Le Courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Âge. Les Débuts (XII^e siècle)*, Paris, Nizet, 1960, t. 1, p. 13.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 259.

relevée par Anthime Fourier dans le *Tristan* de Thomas et dans *Ille et Galeron*, notamment, se confirmerait au XIII^e siècle avec la rédaction d’une série de romans qu’on a (trop) souvent qualifiés de « réalistes »⁴⁹. « [S]oucieux de s’approcher du réel⁵⁰ », ces romans – *L’Escoufle*, *Guillaume de Dole*, *Galeran de Bretagne* et *Le Roman de la Violette* – s’éloignent des brumes du monde breton en convoquant nombre de personnages historiques et en les installant dans un cadre temporel et géographique précis. Or, bien qu’ils tendent à première vue à multiplier les « effets de réel⁵¹ », ils n’en sont pas moins des œuvres de fiction, comme ne cesse de nous le rappeler l’octosyllabe à rimes plates, une forme que le XIII^e siècle n’associe pas d’emblée à la vérité ! Analysant un corpus composé de romans anglais du XVIII^e siècle, Ian Watt a bien montré que le « réalisme » – dont la définition demeure problématique⁵² – est moins une voie d’accès à la vérité, comme le laissait entendre Anthime Fourier, qu’une esthétique particulière⁵³. La vraisemblance, en revanche, dépend plutôt de la maîtrise d’un art de « faire croire », lequel peut, certes, reposer sur une forme d’esthétique « réaliste » – ou plus « prosaïque » –, mais pas nécessairement.

La définition médiévale du vraisemblable pose plusieurs difficultés, dans la mesure où un terme, comme *argumentum*, n’apparaît pas tel quel dans la production littéraire en langue vernaculaire. Souvent considérée comme un moyen d’appréhender le vraisemblable, l’analyse des manifestations du réel (des indices géographiques et temporels, notamment) dans les textes médiévaux s’avère également délicate puisque le substantif et ses dérivés, d’abord

⁴⁹ À ce propos, Isabelle Arseneau écrit : « Plutôt que de considérer *L’Escoufle*, *Guillaume de Dole*, *Galeran de Bretagne* et *Le Roman de la Violette* comme le point de départ d’une tradition vériste ou réaliste, il convient peut-être d’y voir l’aboutissement d’une jeune tradition – qui reposait sur l’intime jonction du roman et de la merveille – qu’ils ont voulu faire imploser, montrant ainsi que le roman, médiéval autant que moderne, est “fondamentalement insubordonné” et engendre toujours sa propre contestation » (*Parodie et merveilleux dans le roman dit réaliste au XIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Recherches littéraires médiévales », 2012, p. 272).

⁵⁰ Béatrice Ceretti-Malinowski, « Les chercheurs de vérité : l’invention du quotidien par quelques romanciers du XIII^e siècle », dans *Le Roman médiéval. La fiction réaliste au XIII^e siècle*, *Revue des langues romanes*, t. CIV, n^o 1, 2001, p. 37.

⁵¹ Roland Barthes, « L’effet de réel », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1982, p. 81-90. L’article est paru pour la première fois en 1968 dans la revue *Communications*.

⁵² Voir notamment Tzvetan Todorov, « Présentation », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *op. cit.*, p. 7-10.

⁵³ Voir Ian Watt, « Réalisme et forme romanesque », dans *ibid.*, p. 42. Il s’agit de la traduction française par Fanny Deleuze du premier chapitre de son ouvrage *The Rise of the Novel*, Londres, Chatto and Windus, 1957. Il est également judicieux de rappeler ici l’article « pionnier » de Roman Jakobson, « Du réalisme artistique », repris dans Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1965 [1921], p. 98-108.

réservés aux domaines économique et juridique, ne s'opposent pas, comme on l'assume aujourd'hui, à *fictif* ou à *imaginaire*, se présentant plutôt comme les antagonistes de *personnel*⁵⁴. En dépit de ces écarts notables, les chercheurs ont, à ce jour, surtout évalué le degré de réalisme et de vraisemblance des œuvres médiévales en recourant aux outils mis au point par les spécialistes de la littérature du XIX^e siècle, perçu comme l'« âge d'or » de l'esthétique réaliste. Le vraisemblable médiéval attend donc toujours d'être défini à partir de son propre cadre épistémologique.

Dès lors qu'on accorde une attention au vocabulaire employé dans les œuvres, on remarque que, en particulier dans les fabliaux, le lien entre la *semblance* et la vérité est exploité de manière trop soutenue pour qu'on y demeure insensible. Au Moyen Âge, la vraisemblance tend d'abord à se poser comme ce qui *semble vrai*. En découle une réflexion étouffée sur les apparences, donnée à lire dans les commentaires métatextuels ou dans les récits qui retiennent la relation entre le vrai et la *semblance* comme enjeu narratif. Cette forme de vérité qu'acquière les apparences signale, par extension, la valeur des textes de fiction, capables, eux aussi, de fraterniser avec la vérité.

Pour Chrétien de Troyes, par exemple, la quête de la vraisemblance – cruciale dans le contexte d'une littérature qui cherche à acquérir son autonomie – passe par l'intégration de deux puissants « créateurs de fictions »⁵⁵ dans la diégèse de son roman *Cligès*⁵⁶. Tandis que Thessala, la gouvernante de Fénice, prépare deux breuvages trompeurs qui produiront tour à tour l'illusion de la jouissance amoureuse et celle de la mort (v. 3292-3300 ; 5697-5708), Jean, un ouvrier particulièrement doué, construit une somptueuse tour « sans jointure » (v. 5510-5514), décorée d'images « enluminees »⁵⁷ (v. 5493-5495) et qui pourra accueillir Fénice et Cligès, les amants en fuite. L'habileté de Jean est telle qu'il est capable de créer des arbres à l'apparence naturelle (v. 6334-6335), rivalisant ainsi avec le Créateur.

⁵⁴ À ce sujet, voir Francis Gingras, « Fabuler et dire vrai... », art. cit.

⁵⁵ À ce propos, voir Michelle A. Freeman, *The Poetics of Translatio Studii and Conjointure : Chrétien de Troyes's Cligès*, Lexington, French Forum, coll. « French Forum Monographs », 1979 ; Diana L. Murphy, « Duelling Mirrors : Specularity in Chrétien de Troyes's *Cligès* », *RLA : Romance Languages Annual*, n° 8, 1996, p. 74-78 et Jacques Stiennon, « Histoire de l'art et fiction poétique dans un épisode de *Cligès* de Chrétien de Troyes », dans *Mélanges offerts à Rita Lejeune, Professeur à l'Université de Liège*, Gembloux, Duculot, 1968, p. 695-708.

⁵⁶ Chrétien de Troyes, *Cligès*, édition critique du manuscrit B.N. fr. 12560 et traduction de Charles Méla et d'Olivier Collet, Paris, Librairie Générale Française/Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1994.

⁵⁷ Ce terme rappelle bien sûr les enluminures qui ornent le livre médiéval.

C'est en recourant à des motifs merveilleux⁵⁸, une voie qui étonnera peut-être le lecteur d'aujourd'hui, que le romancier champenois s'interroge sur la vraisemblance, laquelle privilégie l'art de « faire croire » à la recherche de la vérité référentielle. Longuement décrites (v. 3201-3212 ; 5482-5556 ; 5691-5698), les manipulations de Thessala et de Jean sont en effet d'une grande efficacité et tendent à fonctionner auprès de ceux à qui elles sont destinées, Alis l'empereur le premier, alors que le *delit*⁵⁹ (v. 3326) qu'il obtiendra de son épouse Fénice ne dépassera jamais le stade du songe (v. 3298-3300). Cligès, lui, tombera sous le charme du récit que Jean lui fera des merveilles que renferme la tour qu'il a conçue (v. 5514)⁶⁰ avant de croire à la mort de Fénice, ignorant que celle-ci n'est, en réalité, que sous l'effet de la médecine de Thessala (v. 6143-6183).

Se prononçant sur les pouvoirs du romancier, capable de donner à la fiction l'apparence de vérité, le maître champenois illustre mieux que quiconque toute la force de la *fabula*, terme qui, dans les textes en langue vernaculaire, se dote d'un sens très précis, à distinguer du sens générique latin. En se posant comme un synonyme explicite de *mensonge*, la *fable* est en effet mise à distance par les auteurs, qui assurent fréquemment y être demeurés imperméables. Dans l'épilogue de son *Estoire des Engleis*⁶¹, Geoffroi Gaimar prend soin de spécifier que son « livre » n'est « [ne] fable ne sunge » (v. 16). Directement associée au *songe* par Geoffroi Gaimar, la *fable* est présentée comme un équivalent du *mensonge* par Chrétien de Troyes dans le prologue du *Chevalier au Lion*⁶² : « Dient qu'il aiment, mes il mantent ; / Et cil fable et mançonge an font » (v. 26-27). L'emploi de coordonnants (« ne », « et ») montre bien que les

⁵⁸ « Le motif aurait donc la faculté de pouvoir être réduit à une unité narrative minimale, une phrase-type capable de recouvrir l'ensemble de ses manifestations en neutralisant la singularité des contextes où il apparaît », écrit Francis Gingras (« L'anneau merveilleux et les deux versants du désir. Présentation du *Thesaurus* informatisé des motifs merveilleux de la littérature médiévale », *Revue des langues romanes*, vol. CI, 1997, p. 165).

⁵⁹ Ce *delit* illusoire s'oppose à celui, bien réel, que connaîtront plus tard Fénice et Cligès (v. 6338). Dans son « Lexique des termes érotiques de l'ancien français », Francis Gingras précise que le mot *delit*, qui signifie « plaisir », a « un sens érotique attesté dès les premières occurrences ». Le breuvage préparé par Thessala a donc produit les résultats escomptés (*Érotisme et merveilles dans les récits français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2002, p. 504).

⁶⁰ Pendant sa visite de la tour, Cligès s'exclame : « Or oi merveille » (v. 5515), se montrant ainsi plus intéressé par le *récit* que lui fait Jean des particularités extraordinaires de la tour que par ce qui s'offre à son regard.

⁶¹ Geoffroi Gaimar, *L'Estoire des Engleis*, édition d'Alexander Bell, Oxford, Anglo-Norman Text Society, coll. « Anglo-Norman texts », 1960.

⁶² Chrétien de Troyes, *Yvain ou Le Chevalier au Lion*, édition de Karl D. Uitti et traduction de Philippe Walter, dans *Œuvres Complètes*, édition dirigée par Daniel Poirion, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 337-503.

deux auteurs s'appliquent à établir une relation synonymique entre ces différents termes qui partagent tous un même espace sémantique⁶³.

Employant le vocable dans des contextes négatifs, le roman de *Partonopeu de Blois* exprime également un net refus de la fable. À vrai dire, un seul passage du roman semble préserver une partie du sens générique de la *fabula* latine, alors que l'on raconte une soirée de divertissement où s'entremêlent échecs, chansons et fables, substantif que l'on pourrait ici interpréter au sens de « récits »⁶⁴ : « Li un as eschiés et as tables ; / Li autre oent cançons et fables » (v. 11791-11792). Partout ailleurs, la fable fait plutôt l'objet d'une vive condamnation. L'auteur de l'œuvre se permet d'unir par la rime les mots *fable* et *diable* en se servant, lui aussi, d'un coordonnant qui trace un rapport étroit entre les deux : « Car quanqu'il voit, tot tient a fable / Et a ovraigne de diable » (v. 983-984). Pour rendre compte de la profondeur de son aversion, il construit même un syntagme d'une rareté remarquable dans la littérature en langue vernaculaire⁶⁵. Laissant entendre que l'association entre la *fable* et les Sarrasins est des plus naturelles, les mots employés frappent l'imaginaire : « [f]ables as sarasins » (v. 104). Connus pour incarner le Mal, les Sarrasins sont précédés d'une réputation qui s'étend à celle de la *fable*, laquelle s'inscrit, plus que jamais, dans un système d'opposition manichéen évitant toute nuance. Ce vers du roman illustre avec force la vision binaire, partagée entre le Bien (représenté par l'*estoire*) et le Mal, que suppose le recours au substantif *fable*. Dans *Partonopeu de Blois*, la production de fables est finalement liée à une grave tromperie, comme en témoigne le verbe du vers 5273 qui renvoie bien sûr à l'*engien*, cette forme de ruse qui fera la renommée de Renart : « Vous m'engingnastes par vos fables, / Mais or pert ke n'ert pas deables » (v. 5273-5274). Loin d'être anodine, l'accusation adressée par Partonopeu à sa mère est révélatrice de la relation qu'entretient le Moyen Âge vernaculaire avec la *fable*, véritable « repoussoir⁶⁶ » qu'il s'agit surtout de nier⁶⁷.

⁶³ L'association entre *songe*, *fable* et *mensonge* apparaît d'ailleurs aux vers 171 et 172 du *Chevalier au Lion*, alors que Calogrenant est sur le point d'amorcer son récit : « Car ne vuel pas parler de songe, / Ne de fable, ne de mançonge ». Dans ce passage, les trois termes sont à nouveau présentés comme des synonymes.

⁶⁴ Dans leur édition du roman, Olivier Collet et Pierre-Marie Joris traduisent le mot « fables » du vers 11792 par « histoires » (*op. cit.*, p. 791). Les autres occurrences appellent toutefois une traduction différente. En effet, le terme *fable* est parfois maintenu, mais il est accompagné d'un qualificatif servant à en préciser le sens (« fable païenne » [*op. cit.*, p. 75]). Ailleurs, il est traduit par « artifice » (*op. cit.*, p. 121).

⁶⁵ À ma connaissance, il n'existe aucune autre occurrence de ce syntagme.

⁶⁶ Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant...*, *op. cit.*, p. 165.

Objet à proscrire, la *fable* participe, dès lors, des stratégies de légitimation des auteurs qui s'en servent pour définir leurs textes par la négative. Par exemple, avant de qualifier son texte de *roman* dans l'épilogue du *Chevalier au Lion* (v. 6817), Chrétien de Troyes s'en prend, dans le prologue, à ceux qui « tournent à fable » la matière amoureuse (v. 24), une façon pour lui d'annoncer qu'il n'entend pas se livrer à ce type d'entreprise frauduleuse. En bon romancier, il écrit peut-être des œuvres de fiction, mais il se défend bien de procéder aux mêmes détournements et manipulations de la vérité que les *fableors*⁶⁸. Cette sorte de « contradiction » est particulièrement bien illustrée dans le *Conte du Graal*⁶⁹, alors que Gauvain est soumis à l'épreuve du Lit de la Merveille⁷⁰, lequel n'a jamais épargné un chevalier ayant osé s'y poser (v. 7720-7726). Décrivant cet espace hautement merveilleux, le clerc champenois promet que son récit est sans fable : « Del lit nule fable ne faz » (v. 7617). Dans ce passage, la négation de la *fable* – formulée par le narrateur, la voix d'autorité du texte – prend des allures de lieu commun qui, à force d'être repris, s'est vidé de son sens premier. Précisant que le Lit Merveilleux ne doit rien à la *fable*, Chrétien de Troyes laisse croire qu'il s'amuse de cette stratégie déployée par les auteurs – lui le premier – qui, tout en garantissant l'absence de fables, cèdent à l'attrait du surnaturel pour tracer la voie singulière de la fiction.

Il faut cependant reconnaître que les manœuvres des romanciers ne les ont pas empêchés de s'attirer les foudres de nombreux détracteurs pour qui la définition de la *fable*, toujours aussi négative, prend un sens générique qui se confond bien souvent avec le roman. Les indices en défaveur de la *fable*, affleurant par exemple dans le roman de *Partonopeu de Blois*, n'ont pas gêné Denis Piramus qui, dans sa *Vie de saint Edmond*⁷¹, décrit le texte – qu'il évite toutefois de qualifier de *roman* – comme un tissu « de fable e de menceunge » (v. 29), une formule qui n'est pas sans rappeler celles employées par les romanciers. Analysant des extraits

⁶⁷ « Les occurrences du mot en contexte négatif sont très nombreuses : “nel tenez mie a fable”, “ne voil je mie faire fable”, “ne fu pas fable”, “n'est mie fable”, “ne cuidez pas que ce soit fable” », écrit Francis Gingras (*ibid.*, p. 166).

⁶⁸ Au premier vers de son *Bestiaire*, Gervaise accuse les *fableors* de toujours mentir : « Cil fablaor qui toz jors mantent » (Paul Meyer, « Le bestiaire de Gervaise », *Romania*, t. I, 1872, p. 420-443). Après avoir évoqué le *Brut* de Wace, Philippe Ménard précise que « [d]ans le premier tiers du XII^e siècle le mot [*fableor*] est déjà dépréciatif » (« Les dénominations de l'écrivain au Moyen Âge », dans Lise Sabourin [dir.], *Travaux de littérature : Le Statut littéraire de l'écrivain*, n° 20, Genève, l'Adirel et le Centre national du livre, 2007, p. 34).

⁶⁹ Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal* ou *Le Roman de Perceval*, édition du manuscrit 354 de Berne et traduction de Charles Méla, Paris, Librairie Générale Française/Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1990.

⁷⁰ Exemple relevé par Francis Gingras (*Le Bâtard conquérant...*, *op. cit.*, p. 166).

⁷¹ Henry E. Haxo, « Denis Piramus : “La Vie seint Edmunt” », *Modern Philology*, n° 12, 1914, p. 85-106.

tirés notamment de la *Vie des Sept Dormants* de Chardri, de la *Vie de saint Grégoire le Grand*, de la *Vie de saint Jehan Bouche d'Or* de Renaut et de la *Vision de saint Paul* d'Henri d'Arce, Francis Gingras a montré que pour ces auteurs privilégiant, pour la plupart, la « promotion du culte d'un saint⁷² », la dénonciation de la *fable* passe par une condamnation plus ou moins explicite du genre romanesque⁷³, auquel on reproche de négliger l'édification au profit du divertissement. La chanson de geste n'échappera pas plus que le roman à ce mouvement de condamnation qui vise à critiquer la vanité de la fiction pour mettre en valeur les qualités supérieures de l'écriture pieuse, comme en témoignent ces premiers vers de la *Vie de saint Grégoire le Grand*⁷⁴, traduite par Frère Angier, qui tentent de détourner de l'attention les « fables d'Artur » et les « chançons de Charlemagne » :

Plus est hui icest jor oï
 Cil qui enseingne vanité,
 Mençonge e fable e falseté,
 Qe cil qui enseigne le voir,
 Moralité, sen e savoir ;
 Car vanité est escoutée
 E verité est reboutée
 Les fables d'Artur de Bretaine
 E les chançons de Charlemagne
 Plus sont cheries e meins viles
 Que ne soient les evangiles.
 Plus est escouté li jugliere
 Qe ne soit saint Pol ou saint Pierre
Vie de saint Grégoire le Grand, v. 1-13.

Après avoir vanté les mérites de sa propre pratique en opposant la « vanité », le « mençonge », la « fable » et la « falseté » au « voir », à la « moralité », au « sen » et au « savoir », l'auteur se désole de voir la « vanité » des récits de fiction l'emporter sur la « verité » des Évangiles qui semblent, plus souvent qu'à leur tour, laisser les auditeurs-lecteurs indifférents, nettement plus intéressés par ce que les aventures et les exploits d'Arthur et de Charlemagne ont à leur offrir. En fait, l'auteur de ce prologue exprime sans détour ce que d'autres se contentaient de

⁷² Françoise Laurent, *Plaire et Édifier. Les récits hagiographiques composés en Angleterre aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1998, p. 11.

⁷³ Si le genre romanesque est parfois explicitement nommé (*Vie de saint Jehan Bouche d'Or*), il arrive qu'on se contente de faire référence à la matière qu'il privilégie (*Vie des Sept Dormants* et *Vie de saint Grégoire le Grand*). Dans la *Vie de saint Osith* comme dans la *Vie de saint Edmond*, les récits fictifs sont condamnés, mais ils ne sont pas précisément qualifiés de *romans*. Voir Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant...*, *op. cit.*, p. 168-173 et 178-180.

⁷⁴ Le texte est cité par Francis Gingras (*ibid.*, p. 171). Voir aussi Paul Meyer, « La *Vie de saint Grégoire le Grand* traduite du latin par Frère Angier, religieux de Sainte-Frideswide », *Romania*, t. XII, 1883, p. 145-208.

suggérer : réprimer la fable avec une telle vigueur est une façon de reconnaître sa domination et l'impuissance de ceux qui souhaitent s'en éloigner en travaillant à une autre forme de littérature *en roman*.

Dans un paysage littéraire où le terme *fable* n'obtient pas plus l'adhésion des romanciers que celle des hagiographes, les genres de l'isopet et du fabliau font figure d'exceptions. En retenant les étiquettes de *fable*, de *fabel* ou de *fabliau* pour nommer leurs textes, les auteurs ne laissent pas oublier la filiation étymologique à la *fabula* latine, cette pure fiction qui ne prétend pas à la vérité. En revendiquant la *fable* à travers leurs désignations génériques, l'isopet et le fabliau tendent à s'écarter de la convention, laquelle repose plutôt, on l'a vu, sur une vive condamnation des héritiers vernaculaires de *fabula*. Il est donc curieux de constater que certains critiques ont parfois fait fi des données étymologiques et lexicologiques pour proposer des lectures de fabliaux qui font la part un peu trop belle à la dimension « réaliste », voire « historique » des récits. « [E]xcellents historiographes de la vie de chaque jour⁷⁵ » selon Joseph Bédier (1893), les auteurs de fabliaux auraient ménagé une place importante à l'*historia* et donné à lire, soutiennent Danièle Alexandre-Bidon et Marie-Thérèse Lorcin encore en 2003, des *realia* dotées d'une valeur documentaire indéniable⁷⁶.

La forte empreinte de la *fabula* dans le nom même que se donne le genre du fabliau impose plutôt une réévaluation du rapport que ces récits entretiennent avec l'*historia*, dont le continuateur en langue vernaculaire, *estoire*, jouera un rôle crucial dans la rhétorique d'opposition binaire développée dans les œuvres. On doit à Peter Damian-Grint d'avoir identifié, grâce à des analyses lexicologiques convaincantes, les différentes acceptions du terme *estoire*. Tout en reconnaissant que l'idée de vérité véhiculée par l'*historia* depuis l'Antiquité se maintient dans l'*estoire*⁷⁷, le chercheur dégage deux tendances qui affirment la spécificité de la littérature de langue française. L'*estoire* peut d'abord se poser comme une désignation générique, un emploi qui recoupe celui de son pendant latin. Or si l'*historia* définie par Jean de Garlande et Geoffroy de Vinsauf accueille des formes aussi variées que

⁷⁵ Joseph Bédier, *op. cit.*, p. 348.

⁷⁶ Danièle Alexandre-Bidon et Marie-Thérèse Lorcin, *op. cit.*, p. 33.

⁷⁷ Voir Peter Damian-Grint, « *Estoire as Word and Genre...* », art. cit., p. 197. Päivi Mehtonen insiste d'ailleurs sur la stabilité de la définition de l'*historia* en rappelant que certains traits de ses traits distinctifs n'ont jamais été contestés. Ainsi l'*historia* a été régulièrement liée à ce qui s'est produit (*res gesta*) et avéré (*res vera*) : « *the continuity of certain marks and core concepts attached to historia was never challenged. Time and again, it was related to (narratio of) res gesta or res vera* » (*op. cit.*, p. 65).

l'épithalame – qui méritent vraisemblablement ce statut en faisant appel à l'expérience vécue du poète –, l'*estoire* recouvre un champ beaucoup plus limité en s'appliquant très précisément aux textes composés par ceux que Peter Damian-Grint nomme les « *new historians of the twelfth-century Renaissance* »⁷⁸.

Signalée par la présence d'un déictique ou d'une séquence qui indique le sujet de l'*estoire* à l'aide d'une préposition, la valeur autoréférentielle et, dès lors, générique de l'*estoire*, sera réservée aux textes historiographiques. Ainsi, dans le premier vers de l'épilogue de l'*Estoire des Engleis* de Geoffroi Gaimar (« Cil vuil ore finir m'estoire »)⁷⁹, l'*estoire* désigne le texte qui s'achève, une indication qui sera réitérée quelques vers plus loin : « L'estoire des Engleis ci finist » (v. 7). On remarque le même procédé dans *Le Roman de Rou*⁸⁰ de Robert Wace qui, malgré ce que laisse entendre le titre qu'on lui a donné, s'inscrit dans la voie de l'historiographie, comme l'annoncent ces vers du prologue : « quant un clerc de Caen, qui out non Mestre Vace, / s'entremist de l'estoire de Rou et de s'estrace » (v. 3-4). La *Chronique des ducs de Normandie*⁸¹ de Benoît de Sainte-Maure confère elle aussi une valeur autoréférentielle à l'*estoire* : « Et si aidanz que ceste estoire / Me fait de lui moct grant memoire » (v. 39695-39696). Peter Damian-Grint rappelle néanmoins que, limité au corpus historiographique – un signe supplémentaire que le vocabulaire générique n'est pas manipulé inconsciemment par les auteurs –, ce type d'occurrences demeure assez rare⁸².

Dans la grande majorité de ses apparitions, l'*estoire* sert plutôt à désigner une source⁸³. Spécifiant dans l'épilogue que « N'est pas [cest livre] fable ne sunge, / Ainz est de veire estoire estrait » (v. 16-17), l'auteur de l'*Estoire des Engleis* se montre tout à fait conscient de

⁷⁸ Peter Damian-Grint, *The New Historians of the Twelfth-Century Renaissance : Inventing Vernacular Authority*, Rochester, Boydell Press, 1999.

⁷⁹ Selon Peter Damian-Grint, l'*Estoire des Engleis* est le premier texte à doter le mot *estoire* d'une valeur autoréférentielle. Il constitue dès lors la première trace d'historiographie en français (voir « *Estoire as Word and Genre...* », art. cit., p. 190).

⁸⁰ Robert Wace, *Le Roman de Rou*, édition d'Anthony J. Holden, 3 vol., Paris, A. & J. Picard, coll. « Société des anciens textes français », 1970-1973.

⁸¹ Benoît de Sainte-Maure, *La Chronique des ducs de Normandie*, édition d'après le manuscrit de Tours avec les variantes du manuscrit de Londres de Carin Fahlin, 3 vol., Uppsala, Almqvist & Wiksells, coll. « Bibliotheca Ekmaniana Universitatis Upsaliensis », 1951-1954.

⁸² À cette liste d'historiens composée de Geoffroi Gaimar, de Robert Wace et de Benoît de Sainte-Maure, le chercheur ajoute Jordan Fantosme (*Chronique*) et Ambroise (*Estoire de la guerre sainte*). Voir Peter Damian-Grint, « *Estoire as Word and Genre...* », art. cit., p. 193.

⁸³ La première occurrence d'*estoire* – terme entendu au sens de « source » – daterait du début du XII^e siècle et apparaîtrait dans le *Voyage de saint Brendan* : « si cum nus dit vere storie », *storie* étant une variante de la graphie anglo-normande *estorie*. Voir *ibid.*, p. 190.

la distinction entre les deux acceptions : il a extrait sa propre *estoire*, identifiée aux vers 1 et 7 de l'épilogue, d'une source extérieure (v. 17). Cette *estoire* en tant que source apparaît d'ailleurs comme le parfait opposé de la *fable*, ce que l'adverbe adversatif « ainz » se charge de mettre en évidence. Plus encore, de la même manière que le champ lexical du mensonge se déploie autour de la *fable*, l'*estoire* s'entoure de certains termes récurrents, le plus courant étant le qualificatif « veire »⁸⁴. Si la vérité de la source choisie est la qualité la plus fréquemment mise en valeur, son origine latine peut également être revendiquée par ceux qui souhaitent mettre en évidence leur relation à l'*auctoritas*⁸⁵. Pour un auteur du XII^e siècle, se réclamer de l'*estoire* équivaut à apposer un sceau d'authenticité sur son texte.

Bien que le recours à l'*estoire* au sens de « source » soit avant tout associé aux œuvres à caractère historique, qui en font un moyen de légitimation, d'autres genres comme le roman, la chanson de geste ou l'hagiographie ont, dans des proportions cependant plus faibles⁸⁶, retenu ce procédé qui s'est figé dans un certain nombre de formules (« Ce di[s]t l'estoire », « Selonc l'estoire », « Si com l'estoire », entre autres) relevées par Francis Gingras⁸⁷. Mais comme on l'a vu en étudiant le traitement réservé à la *fable*, qui peut être niée quand la fiction est pourtant difficile à ignorer, il arrive que les auteurs qui s'emparent de ces formules leur fassent

⁸⁴ On retrouve aussi le terme *memoire* qui a notamment l'avantage de satisfaire les exigences de la rime (voir l'épilogue de l'*Estoire des Engleis*, v. 1-2). Pour Robert Wace dans *Le Roman de Rou*, l'écriture de l'histoire est indissociable de l'acte de *remembrance* (voir les vers 1 à 4 de l'épilogue). Le terme *geste*, qui tend à référer à une source latine, se démarque également. Voir Peter Damian-Grint, « *Estoire as Word and Genre...* », art. cit., p. 195-197.

⁸⁵ Voir Peter Damian-Grint, *The New Historians...*, op. cit., p. 214.

⁸⁶ Voir Peter Damian-Grint est catégorique : au mieux, le terme apparaît de manière très irrégulière dans les romans et dans le reste de la production littéraire en langue vernaculaire. Il est généralement employé à titre de source. À cet égard, il tient le haut du pavé puisqu'on en relève de trois à quatre fois plus d'occurrences que pour n'importe quel autre terme équivalent : « *Not only does it occur at best infrequently and erratically in romances and other vernacular literature of the twelfth century, but it is also by far the most commonly used source reference and form specifier in vernacular histories, occurring between three and four times as frequently as any other equivalent term* » (« *Estoire as Word and Genre...* », art. cit., p. 190). Dans un autre article de l'auteur, on peut également lire qu'il y a environ une référence à la source par 2000 vers dans les chansons de geste et les romans et une par 1400 vers dans les romans d'Antiquité (*Thèbes, Troie, Énéas*). À ce chapitre, l'historiographie est largement dominante avec une référence à la source par 340 vers. Les renvois y sont donc quatre fois plus fréquents que dans les romans d'Antiquité et six fois plus fréquents que dans les chansons de geste ou les romans (« *Truth, Trust, and Evidence in the Anglo-Norman Estoire* », *Anglo-Norman Studies*, n° 18, 1995, p. 67).

⁸⁷ Francis Gingras dresse la liste suivante : « Ce di(s)t l'estoire », « Ce nos conte l'estoire », « Con nos trovons en l'estoire », « Selonc l'estoire », « Si com l'estoire di(s)t, conte, devise ou reconte », « Si com l'estoire le tesmoigne », « Si com l'estoire crie », « Si com l'estoire va », « Se l'estoire ne ment », « Si dit la vraie estoire », « La vraie estoire tesmoigne », « Et l'estoire ensi le tesmoigne ». Voir *Le Bâtard conquérant...*, op. cit., p. 175.

subir quelques distorsions. Dans *Érec et Énide*⁸⁸, par exemple, Chrétien de Troyes convoque l'*estoire* au moment précis où il s'apprête à décrire un verger clôturé d'air : « Lonc l'estoire, chose veraie » (v. 5730). En provoquant un mariage inattendu entre la vérité de l'*estoire* et le merveilleux, le romancier tend à dévitaliser ce qui, dans les textes historiographiques, fonctionne comme une « garantie ». Il réduit dès lors le recours à l'*estoire* à une simple opération de rhétorique, laquelle s'exprime également dans les différentes attestations de vérité qui fleurissent dans la littérature narrative. Jeanette Beer estime qu'elles sont comparables aux promesses de brièveté régulièrement rompues par les auteurs qui succombent au plaisir de la description. Ses analyses la conduisent en effet à affirmer que « *the assertion of truth was made in the most paradoxical circumstances*⁸⁹ ». À cet égard, les *Lais* de Marie de France sont éloquents. Au terme de son lai du *Bisclavret*⁹⁰ qui, faut-il le rappeler, ne propose rien de moins que le récit d'un homme qui se métamorphose en loup, l'auteure se permet de préciser que « L'aventure k'avez oïe / Veraie fu, n'en dutez mie » (v. 315-316) de la même manière qu'elle insistait, quelques vers auparavant, sur la vérité des femmes *esnasées* : « Plusurs des femmes del lignage, / C'est veritez, senz nes sunt neies / E sovent ierent esnasees » (v. 312-314). En se livrant à différents jeux de contrastes, tant Marie de France que Chrétien de Troyes se posent en maîtres des récits qu'ils offrent et ils établissent un autre rapport à la vérité laquelle, de toute évidence, se pense et se définit autrement que dans les textes historiques.

La lecture des arts poétiques médiolatins montre *a priori* que le critère de l'adéquation du récit à la réalité gagne de l'importance au cours du Moyen Âge central, si bien qu'il en vient à occuper l'avant-scène des réflexions sur la définition des genres. Quoique ce critère oriente aussi le développement des formes narratives en français, l'examen de la théorie latine et de sa « transposition » dans la pratique vernaculaire fait apparaître que cette littérature en émergence a voulu s'offrir des outils visant plutôt à répondre à son propre besoin de légitimation. C'est dans ce contexte que s'élabore une rhétorique dont l'efficacité dépend de la

⁸⁸ Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, édition critique d'après le manuscrit B.N. fr. 1376 et traduction de Jean-Marie Fritz, Paris, Librairie Générale Française/Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1992.

⁸⁹ Jeanette M. A. Beer, *Narrative Conventions of Truth in the Middle Ages*, Genève, Droz, coll. « Études de philologie et d'histoire », 1981, p. 10.

⁹⁰ Marie de France, *Bisclavret*, dans *Lais bretons (XI^e-XIII^e siècles) : Marie de France et ses contemporains*, édition et traduction de Nathalie Koble et de Mireille Séguy, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2011, p. 308-333.

forte opposition entre le mensonge de la *fable* et la vérité de l'*estoire*, ce dernier terme étant intimement lié au corpus historiographique. On peut supposer que la puissance de ce couple antagoniste a fermé la porte à toute forme de voie intermédiaire et, ce faisant, laissé l'*argumentum* à la littérature latine. Pour les auteurs qui cherchent à justifier leur pratique, il s'agit, d'une part, de rejeter la *fable* afin de récuser de possibles accusations de manipulation ou de tromperie et, d'autre part, d'attester la vérité de l'entreprise en se servant parfois du poids de l'*estoire* et de sa filiation à l'autorité latine. Or ce système que préconisent tout particulièrement les premiers historiens fait vite l'objet de détournements par les auteurs de fiction qui témoignent ainsi d'un autre rapport à la vérité et à l'autorité. Il est d'ailleurs sans doute significatif que les historiens, jugeant que leurs stratégies ont subi de trop nombreux glissements, aient ressenti le besoin de se tourner vers d'autres moyens (l'écriture en prose, notamment) pour asseoir leur autorité⁹¹. Comme le laissaient déjà deviner les plaintes des hagiographes, la fiction gagne, quant à elle, de plus en plus de terrain grâce à son principal véhicule, le roman.

POÉTIQUE DES GENRES ET INFILTRATIONS DE LA FICTION

Partagées entre l'historiographie et le roman, les œuvres de Robert Wace et de Benoît de Sainte-Maure sont révélatrices des rapports étroits qu'entretient le genre romanesque avec l'histoire. Si, avec le *Roman de Rou* (ca 1160-1170) et la *Chronique des ducs de Normandie* (ca 1170), les auteurs appartiennent à la première génération d'historiens vernaculaires, ils sont également des romanciers, preuve que ces deux formes d'écriture, loin d'être étanches, se nourrissent l'une et l'autre. En procédant à une certaine mise à distance de l'histoire, tant le *Roman de Brut* (ca 1155) que le *Roman de Troie* (ca 1165) investissent à leur façon le domaine de la fiction et pavent la voie au genre romanesque, promis à une fortune sans pareille. Le choix d'un tel corpus tient en partie aux particularités de la réception de ces œuvres qui, on le verra, ont été incessamment déplacées d'un côté ou de l'autre de la frontière

⁹¹ Voir Peter Damian-Grint, « *Estoire as Word and Genre...* », art. cit., p. 199. À ce sujet, on consultera également l'ouvrage de Gabrielle M. Spiegel, *Romancing the Past. The Rise of Vernacular Prose Historiography in Thirteenth-Century France*, Berkeley, University of California Press, coll. « New Historicism », 1993.

qui sépare la fiction et l'histoire, une ambiguïté qui caractérise moins le traitement réservé à l'*Estoire des Engleis* de Geoffroi Gaimar ou les textes hagiographiques, par exemple.

Dans le prologue de son *Roman de Troie*⁹², Benoît de Sainte-Maure semble bien au fait des « passages obligés » de l'écriture de l'histoire. Mais avant toute chose, celui qui proposera une *Chronique des ducs de Normandie* quelques années plus tard – une tâche confiée par le roi Henri II Plantagenêt⁹³ – recourt à la parabole des talents, un *topos* fort répandu⁹⁴, pour justifier son entreprise de « mise en roman » (v. 37) de l'histoire de Troie. En vertu du devoir universel de diffusion du savoir, cette histoire doit devenir accessible à tous, y compris à ceux qui ne maîtrisent pas le latin (v. 38-39). Ce commentaire inaugural fait évidemment écho aux tensions linguistiques que connaît le XII^e siècle. Dans l'introduction d'un ouvrage paru en 2002, Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner reviennent sur la position des premiers auteurs en langue vernaculaire : « Prendre à cette date la décision d'écrire en français et d'élever ainsi cette langue, en rivalité avec la langue latine, au statut de langue de savoir et de langue littéraire, n'a pas dû être un choix facile⁹⁵ ». Selon Benoît de Sainte-Maure, l'écriture *en roman* est acceptable, voire souhaitable, car elle permet de remplir les obligations formulées par Salomon (v. 1-6), rien de moins.

Après s'être posé comme un maître, l'auteur fait état de ses préoccupations d'historiographe et promet de raconter la « verté » (v. 44). Pour y parvenir, il part en quête de la meilleure source. Rejetant Homère (v. 51), discrédité pour ne pas avoir assisté aux événements narrés, il arrête son choix sur Darès – traduit du grec au latin par Cornelius – qui, à la différence de l'auteur de l'*Illiade*, aurait vécu pendant la guerre de Troie (« il vit si grant l'affaire », v. 101). Largement privilégiée par les historiens, la qualité de témoin oculaire de Darès fait de lui une source digne de foi⁹⁶. Non content d'assumer les rôles de maître et

⁹² Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, édition d'après tous les manuscrits connus de Léopold Constans, 6 vol., Paris, Didot, coll. « Société des anciens textes français », 1904-1912.

⁹³ Laurence Mathey-Maille parle d'une « vaste entreprise historiographique suscitée ou simplement encouragée par le roi Henri II Plantagenêt » (art. cit., p. 79).

⁹⁴ Matthieu xxv, 14-30. Dans *Le Roman de Troie*, la parabole est évoquée à travers la figure de Salomon. Voir aussi Emmanuèle Baumgartner et Charles Méla, art. cit., p. 88 et 104.

⁹⁵ Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner, « Présentation », art. cit., p. 7.

⁹⁶ « L'historien entend donc d'abord raconter ce dont il a été témoin, prend bien soin de préciser que lui-même était là et que lui-même a vu, et respecte particulièrement les récits de ceux dont il sait, ou dont il croit, qu'ils ont été des témoins oculaires », écrit Bernard Guénée (*Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris, Aubier-Montaigne, coll. « Historique », 1980, p. 78). Dans sa *Chronique*, Jordan Fantosme insiste d'ailleurs sur sa propre qualité de témoin oculaire, qui le tient éloigné de la fable : « Jo ne cunt mie fable cum cil qui ad oï, /

d'historiographe, Benoît de Sainte-Maure se laissera aussi tenter par celui de romancier, lui qui, au début de son prologue, affichait déjà un souci pour le plaisir du texte⁹⁷ en souhaitant que ses auditeurs-lecteurs « se puissent deduire el romanz » (v. 39)⁹⁸.

Sélectionnée avec grand soin, l'*estoire* de Darès, dont on a pourtant vanté la valeur de vérité, est déclassée par l'œuvre de l'auteur, qui ne manque pas de se nommer (v. 132). En indiquant que « ceste estoire n'est pas usee » (v. 129), il annonce ses intentions, comme si l'histoire de Troie, malgré ce que l'on aurait pu croire, lui offrait un espace vierge à l'intérieur duquel s'exprimer. La nature de son travail s'élucide quelques vers plus loin lorsqu'il affirme avoir « contrové » (v. 133) sa source, un verbe qui a de toute évidence gêné les copistes. Bien que la leçon *contrové(e)* soit la plus répandue, on note quelques formes concurrentes (« continue » [ms *M*²], « conceue » [ms *K*], « tranlate » [ms *H*], « commence » [ms *A*], « retraite » [ms *C*]) qui témoignent d'un désir d'atténuer le sens de ce verbe que l'on a souvent rapproché du mensonge⁹⁹. Il reste que le détournement qu'il suggère s'accorde plutôt bien avec la fin du prologue, où la promesse d'une fidélité absolue à la source (« Le latin sivrai e la letre / Nule autre rien n'i voudrai metre », v. 139-140) est aussitôt brisée par un commentaire qui met en évidence les libertés du romancier : « Ne di mie qu'aucun bon dit / N'i mete, se faire le sai » (v. 142-143). Cette infidélité à la source est précisément ce qui permettra à la fiction de s'infiltrer dans l'histoire, laquelle ne servira plus que de canevas au roman qui s'amorce.

L'ouverture à la fiction revendiquée par l'injection d'un certain « surplus » (des descriptions, des portraits, un intérêt accru pour les développements amoureux et le merveilleux – des éléments qui compteront longtemps parmi les traits définitoires du genre romanesque¹⁰⁰) acquiert toute sa légitimité dans l'épilogue du roman, alors que l'auteur, après

Mes cum celui qu'i fud, e jo meismes le vi » (*Chronique de la guerre entre les Anglois et les Ecossois en 1173 et 1174*, édition et traduction de Ronald Carlyle Johnston, Oxford/New York, Oxford University Press/Clarendon Press, 1981, v. 1768-1769).

⁹⁷ L'expression est empruntée à Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1973.

⁹⁸ « Le roman donc, en ce temps encore proche des origines du genre, se veut d'abord divertissement, plaisir du texte. Et cette dimension doit faire partie de notre compréhension globale du genre comme de notre lecture des œuvres singulières », soutiennent Emmanuèle Baumgartner et Charles Méla (art. cit., p. 102).

⁹⁹ À ce propos, voir Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant...*, *op. cit.*, p. 200-201.

¹⁰⁰ On pense notamment à la définition du roman proposée dans les quatre premières éditions du *Dictionnaire de l'Académie française* (1694, 1718, 1740 et 1762) où les « aventures fabuleuses, d'amour ou de guerre » sont toujours retenues. Sur les liens entre description, portrait et roman, voir entre autres Armand Strubel,

avoir rapidement rappelé ses sources (v. 30303), insiste sur la valeur de son œuvre en mettant en garde ceux qui voudraient la modifier (v. 30311-30314). Sa réécriture de l'histoire de Troie en langue vernaculaire aurait donc su dépasser l'*estoire* d'un témoin oculaire qui portait le sceau de l'autorité latine.

Au terme de son entreprise, Benoît de Sainte-Maure assume désormais pleinement son rôle de romancier qu'il distingue de celui d'historien. L'analyse lexicologique conforte d'ailleurs cette lecture. On a déjà souligné que la *Chronique des ducs de Normandie* – que l'auteur rédigera quelques années après son roman – est désignée comme une *estoire*, terme qui, dans ce cas, possède un sens générique. Or *Le Roman de Troie* ne se voit pas accoler une telle étiquette¹⁰¹, alors que l'*estoire* sert surtout à renvoyer à une source (v. 91, par exemple). Plus encore, là où le prologue du roman multiplie les attestations de vérité (v. 112, 116, 124), l'épilogue demeure particulièrement discret à ce propos. Non seulement l'auteur s'abstient-il de commenter sa source, mais il évite aussi de qualifier sa propre œuvre de « vraie », laissant entendre que sa principale préoccupation n'est pas celle de la vérité historique. Il est dès lors difficile de soutenir que Benoît de Sainte-Maure n'est pas conscient des caractéristiques propres à chacune des deux formes d'écriture qu'il pratique.

Quelques années auparavant, son « rival »¹⁰², Robert Wace, avait, à sa façon, pris ses distances à l'égard de la vérité historique. À la différence des romans de *Thèbes*, d'*Énéas* et de *Troie*, qui privilégient la matière antique, le *Roman de Brut*¹⁰³ plonge l'auditeur-lecteur dans l'univers breton qui alimentera bon nombre de romanciers par la suite. Se proposant de « traduire » (v. 7) l'*Historia regum Britanniae* de Geoffroi de Monmouth, Robert Wace s'approprie le texte de son prédécesseur et introduit la Table ronde. Il est vrai que, dans cette œuvre, l'empreinte de l'historiographie est sensible à plusieurs reprises. Ainsi, dès le

« L'allégorie et la description : le début du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris », dans Jean-Claude Mühlethaler et Denis Billotte (dir.), avec la collaboration d'Alain Corbellari, Marie-Thérèse Bonadonna et Barbara Wahlen, « *Riens ne m'est seur que la chose incertaine* ». *Études sur l'art d'écrire au Moyen Âge offertes à Eric Hicks par ses élèves, collègues, amies et amis*, Genève, Slatkine, 2001, p. 121-132 et Alice Colby, *The Portrait in the Twelfth-Century French Literature. An Example of the Stylistic Originality of Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, 1965.

¹⁰¹ Il en va cependant autrement dans les désignations paratextuelles dont il sera question un peu plus loin.

¹⁰² « On sait comment, vers 1170, le roi Henri II congédia Wace, qui dut abandonner la rédaction du *Roman de Rou*. La composition de l'histoire des ducs de Normandie était désormais confiée à Benoît de Sainte-Maure, comme le confirment les vers pleins d'amertume qui viennent clore l'œuvre de Wace restée inachevée », explique Laurence Mathey-Maille, art. cit., p. 79.

¹⁰³ Robert Wace, *Le Roman de Brut*, édition d'Ivor Arnold, 2 vol., Paris, Société des anciens textes français, 1940.

neuvième vers du prologue, l’auteur, moins loquace que ne le sera Benoît de Sainte-Maure sur son art, respecte l’une des grandes caractéristiques de l’écriture de l’histoire en situant dans le temps les événements relatés¹⁰⁴. Le vocabulaire employé dans l’épilogue est aussi susceptible d’infléchir l’interprétation dans le sens de l’histoire. En présentant son texte comme « la geste des Bretuns » (v. 14859), Robert Wace recourt à un terme qui appartient à la même famille sémantique qu’*estoire*¹⁰⁵. La « geste » n’est évidemment pas sans rappeler la définition de l’*historia* formulée notamment par Isidore de Séville (« *narratio rei gestæ* »). Comme le suggère Emmanuèle Baumgartner, il faut toutefois préciser que l’idée qui sous-tend le mot choisi dépasse la simple mise en mémoire du passé et relève plutôt de la glorification de celui-ci¹⁰⁶. Moins employée que l’*estoire*, la « geste » fait néanmoins partie du principal « réservoir lexical » auquel s’abreuvent les historiens.

Cette lecture sous la loupe de l’historiographie demande cependant à être nuancée. Dans son prologue, Robert Wace entend peut-être « conte[r] la verité » (v. 8), mais il ne ressent pas pour autant le besoin de se réclamer d’une figure d’autorité extérieure et il ne le fera pas davantage dans l’épilogue. À cette absence significative dans un contexte où les auteurs s’appliquent pourtant à légitimer leurs œuvres en langue vernaculaire s’ajoute une forme de scepticisme à l’égard de sa propre matière, soit « [...] la Roûnde Table / Dunt Bretun dient mainte fable » (v. 9750-9751). En présentant Arthur, Wace ne cesse de revenir sur les « fables » qu’il a alimentées :

Furent les merveilles pruvees
 E les aventures truvees
 Ki d’Artur sunt tant recuntees
 Ke a *fable* sunt aturnees :
 Ne tut mençunge, ne tut veir,
 Tut folie ne tut saveir.
 Tant unt li cunteür cunté
 Et li *fableür* tant *fablé*

¹⁰⁴ Comme l’affirme Bernard Guenée, « [l]’historiographie médiévale est d’abord marquée par l’obsession de la date » (*op. cit.*, p. 147).

¹⁰⁵ Voir Peter Damian-Grint, « *Estoire as Word and Genre...* », art. cit., p. 190-191.

¹⁰⁶ Emmanuèle Baumgartner, « Du “roman” à l’histoire : le motif de la bataille rangée chez Wace et Benoît », dans Catherine Croizy-Naquet et Philippe Logié (dir.), *op. cit.*, p. 30. Voir aussi Laurence Mathey-Maille, *Écritures du passé. Histoires des ducs de Normandie*, Paris, Honoré Champion, coll. « Essais sur le Moyen Âge », 2007, p. 222 et suivantes.

Pur lur cuntes enbeleter,
Que tut unt fait *fable* sembler.¹⁰⁷
Le Roman de Brut, v. 9789-9798.

La partie arthurienne du *Roman de Brut* a déjà fait couler beaucoup d'encre chez les médiévistes. Tandis que Michel Zink y décèle un « aveu de la fiction¹⁰⁸ », Lori Walters, prudente, préfère affirmer que l'auteur « s'interroge sur la véracité de ses propres sources arthuriennes, en considérant que la matière elle-même peut être vraie ou fausse¹⁰⁹ ». Même si le premier critique franchit un pas de plus que la deuxième, un fait demeure : le doute que l'auteur du *Brut* laisse planer sur la vérité du monde arthurien ne l'empêche pas de lui consacrer la moitié de son roman. On peut en déduire que la recherche de la vérité historique absolue a été remplacée par un autre moteur d'écriture qui se trouve peut-être davantage du côté de la glorification sous-entendue par le terme « geste »¹¹⁰.

Cette sorte de « suspension » de la vérité historique révèle que l'on a rapidement su tirer profit des ressources qu'offre la fiction, capable d'assumer des fonctions qui dépassent la conservation de la mémoire des temps passés. On verra que cette idée est fondamentale au Moyen Âge, alors que le respect scrupuleux de l'histoire tend à être supplanté par le désir d'éveiller la sensibilité de l'auditeur-lecteur. La littérarité semble, dès lors, l'emporter sur la littéralité¹¹¹. En se permettant un jeu sur les sonorités dès le deuxième vers de son œuvre, l'auteur du *Roman de Brut* fournit d'ailleurs un bel exemple de son souci de la littérarité : « De rei en rei e d'eir en eir » (v. 2). Ainsi, Robert Wace affiche très tôt ses couleurs en s'éloignant

¹⁰⁷ Je souligne.

¹⁰⁸ Michel Zink, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2004 [1992], p. 135.

¹⁰⁹ Lori Walters, « Le rôle du scribe dans l'organisation des manuscrits de Chrétien de Troyes », *Romania*, t. CVI, 1985, p. 310.

¹¹⁰ Étudiant les motifs merveilleux donnés à lire dans le *Brut*, Laurence Mathey-Maille écrit : « Sans nous attarder sur ces motifs bien connus et souvent étudiés, nous voudrions simplement souligner qu'ils ne sont pas, dans le *Brut*, les signes d'une écriture romanesque, mais des ornements fictionnels qui font sens dans la visée historique de l'œuvre ». Quelques pages auparavant, elle avait affirmé que pour Robert Wace, la merveille « semble [...] au service d'une histoire bretonne qu'il souhaite des plus vénérables » (« Le *Roman de Brut* de Wace à l'épreuve du merveilleux », dans Francis Gingras [dir.], *Motifs merveilleux et poétique des genres au Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres, Civilisation médiévale », 2015, p. 173 et 169).

¹¹¹ La distinction entre littérarité et littéralité est empruntée à Catherine Croizy-Naquet qui y recourt pour décrire les modalités de l'écriture de l'histoire aux XII^e et XIII^e siècles (« Écrire l'histoire : le choix du vers ou de la prose aux XII^e et XIII^e siècles », *Médiévales*, n^o 38, 2000, p. 72).

de la dimension sérieuse, voire scientifique de l'histoire¹¹², pour s'intéresser davantage à la *diction* (au sens où l'entend Gérard Genette).

Ces premiers romans qui s'élaborent entre fiction et histoire et qui font preuve d'une attention grandissante à la littérature ont déclenché un processus d'autonomisation qui franchira une nouvelle étape avec l'œuvre de Chrétien de Troyes. En convoquant la parole du vilain¹¹³ (v. 1) dès le vers inaugural d'*Érec et Énide* (ca 1170), le clerc champenois tend en effet à s'éloigner des stratégies privilégiées par certains de ses prédécesseurs qui préféraient s'appuyer sur des figures d'autorité (Salomon, Darès) dignes de mériter la confiance de l'auditeur-lecteur. Lorsqu'il précise que, selon le vilain, « [...] chose a l'en en despit, / [...] mout vaut mieuz que l'en ne cuide » (v. 2-3), l'auteur se révèle pleinement conscient du renversement qu'il propose. Chrétien de Troyes s'applique à préparer ses auditeurs-lecteurs à un changement de paradigme en les invitant implicitement à demeurer attentifs malgré leurs réticences car comme il le soutiendra – non sans s'être nommé – en prenant le relais de la parole du vilain (v. 9), le devoir de « bien dire » et de « bien aprendre » (v. 12) est universel.

En procédant de la sorte, le romancier entreprend de libérer la littérature vernaculaire du poids de la tradition latine. Ce « divorce » progressif entraîne une redéfinition des sources et de l'attitude adoptée à l'égard de ces dernières. De fait, on assiste à plusieurs déplacements majeurs dans *Érec et Énide* : tandis que les premiers romanciers se proposaient de *mettre en roman* des textes écrits par leurs prédécesseurs¹¹⁴, Chrétien de Troyes entend plutôt recourir à l'écriture pour fixer un « conte d'aventure » (v. 13) qui circule oralement¹¹⁵. Se posant comme celui qui assure pour la première fois le passage de l'oralité vers l'écriture de la matière qu'il a choisie d'exploiter, l'auteur confère à son œuvre un caractère inédit, comme le révèle le sens du mot *estoire* : « Des or comenceraï l'estoire / Que toz jors mais iert en memoire » (v. 23-24). Dans ces vers du prologue, l'*estoire* sert moins à établir un rapport

¹¹² Voir Bernard Guenée, *op. cit.*, p. 26.

¹¹³ Francis Gingras (*Le Bâtard conquérant...*, *op. cit.*, p. 137) souligne à juste titre que ce choix est particulièrement étonnant alors que quelques années auparavant, *Le Roman de Thèbes* (ca 1150) donnait à lire ces vers qui mettaient à distance les vilains : « Ne parlerai de peltiers / Ne de vilains ne de berchiers » (édition et traduction d'Aimé Petit, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2008, v. 17-18).

¹¹⁴ Outre Benoît de Sainte-Maure, on pense aux auteurs des romans de *Thèbes* (ca 1150) et d'*Énéas* (ca 1160) qui, sans les nommer explicitement, translatent la *Thébaïde* de Stace et l'*Énéide* de Virgile.

¹¹⁵ Dans le prologue de ses *Lais* (dans *Lais bretons [XII^e-XIII^e siècles]...*, *op. cit.*, p. 162-167), Marie de France expose un projet d'écriture semblable alors qu'elle affirme vouloir se distinguer de ceux qui ont déjà « trait » du latin au roman (v. 28-42).

avec le passé qu'à renvoyer à ce qui n'existe pas encore, soit le récit qui est sur le point de commencer¹¹⁶.

Cette *estoire* « à faire », tournée vers l'avenir, supplante l'*estoire* avérée et conduit le Champenois à se prononcer sur les principes définissant son art littéraire, lequel répond directement à la pratique des conteurs, auxquels il est reproché de « depecier » et de « corrompre » la matière qu'ils diffusent (v. 21)¹¹⁷. L'art du romancier, qui ne se met plus au service de la vérité historique, en est un de la composition ou, pour reprendre le célèbre vers d'*Érec et Énide*, de la « mout bele conjunture » (v. 14). Ce terme a intrigué nombre de chercheurs qui ont tenté d'en extraire le sens. Selon Douglas Kelly, par exemple, la *conjointure* correspond à l'« *arrangement and linking of narrative material into an orderly poem*¹¹⁸ ». Plus encore, elle se définit comme le résultat « *of the interlacing of different elements derived from the source or sources (or, for that matter, the author's imagination)*¹¹⁹ ». À la lecture de *Cligès* (ca 1176), une œuvre riche en leçons de poétique, on pourrait avancer que la *conjointure* suppose avant tout un assemblage narratif des plus subtils, à l'image de la tour *sans jointure* construite par Jean (v. 5514), l'architecte qui vient en aide au héros éponyme. L'obsession de la dissimulation des jointures prend d'ailleurs tout son sens dans ce roman bipartite qui narre les aventures du père, Alexandre, avant de se consacrer à celles du fils, Cligès. La *conjointure* permet d'échapper à la simple juxtaposition¹²⁰, rendant ainsi l'œuvre impossible à fragmenter.

De manière significative, la description de la coupe d'or que promet le roi Arthur à celui qui parviendra à s'emparer du château de Windsor insiste sur l'importance de l'*oeuvre* (l'ouvrage) en reléguant la *matiere* à l'arrière-plan. Les deux termes sont mis en contraste à l'intérieur du même vers :

¹¹⁶ À ce propos, voir Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant...*, *op. cit.*, p. 202.

¹¹⁷ Cette accusation adressée aux jongleurs (« cil troveor bastart », v. 37) se trouve également au début de la première branche du *Roman d'Alexandre* d'Alexandre de Paris (édition d'Edward C. Armstrong et traduction de Laurence Harf-Lancner, Paris, Librairie Générale Française/Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1994). Ceux-ci encourageront en effet l'auteur à « atachier » les lambeaux qu'ils ont laissés derrière eux (v. 41).

¹¹⁸ Douglas Kelly, « The Source and Meaning of Conjointure in Chrétien's *Erec* 14 », *Viator*, vol. 1, 1970, p. 188. (La *conjointure* correspond à « la disposition et à la liaison de la matière narrative pour créer une œuvre ordonnée ».)

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 200. (La *conjointure* est le résultat « de l'entrelacement de différents éléments dérivés de la source ou des sources [ou de l'imagination de l'auteur] ».)

¹²⁰ « Le rôle de Chrétien de Troyes a été déterminant dans l'évolution de la littérature, sa formule de la *conjointure* l'emportant sur celle proposée par Gautier d'Arras, dans *Éracle*, qui ramenait la composition à la juxtaposition », écrit Daniel Poirion (« Écriture et ré-écriture au Moyen Âge », *Littérature*, n° 41, 1981, p. 117).

Une coupe de molt haut pris
Li donra de .XV. mars d'or,
La plus riche de son tresor.
Molt estoit de fin or la coupe,
Et qui a voir dire n'açoupe,
Plus la devroit l'en tenir chiere
Por l'uevre que por la *matiere*.¹²¹
Cligès, v. 1528-1534.

Michelle A. Freeman a bien vu que ce passage se pose comme « *a sort of text*¹²² ». Il est vrai qu'une analyse lexicale fait apparaître des recoupements entre le vocabulaire employé pour rendre compte du précieux objet (« uevre », v. 1534, 1535) et celui choisi pour décrire le roman du clerc champenois (« uevre », v. 6702). On peut ainsi avancer que Chrétien de Troyes profite d'un ralentissement de la course du récit pour offrir un commentaire sur sa propre pratique. En affirmant que c'est moins la « *matiere* » de la coupe – l'or le plus pur et le plus fin – que le soin que l'on a apporté à sa confection qui en fait un objet exceptionnel, il met en valeur les qualités d'architecte et d'artisan du romancier. Aussi raffinée soit-elle, la matière importe moins que ce qu'en fait celui qui s'en saisit.

Ne cessant de mettre en valeur son travail de composition à travers des métaphores et des commentaires explicites sur sa pratique, l'auteur déplace l'attention de la source vers l'œuvre. Dès lors, il peut se présenter dans *Le Chevalier de la Charrette*¹²³ (ca 1177-1181) comme celui qui « fait » un roman : « Puis que ma dame de Chanpaigne / Vialt que romans a feire anpraigne, / Je l'anprendrai molt volentiers » (v. 1-3). La forme existe désormais par elle-même et non plus par rapport à un modèle – choisi pour son caractère véridique – qu'il s'agirait (plus ou moins) de respecter. Le romancier ne pouvait fournir d'illustration plus éclatante du déplacement qu'il a opéré depuis *Érec et Énide* qu'en revisitant la parabole du semeur¹²⁴ (v. 1-6) dans le prologue du *Conte du Graal* (ca 1181-1185). S'attribuant le rôle du semeur, Chrétien de Troyes se considère de toute évidence comme la source de son propre roman : « Crestiens seime et fait semence / D'un romanz que il encomence » (v. 7-8). À la

¹²¹ Je souligne.

¹²² Michelle A. Freeman, *op. cit.*, p. 151.

¹²³ Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette* ou *Le Roman de Lancelot*, édition critique d'après tous les manuscrits existants et traduction de Charles Méla, Paris, Librairie Générale Française/Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1992.

¹²⁴ Matthieu XIII, 1-23 ; Marc IV, 1-20 ; Luc VIII, 4-15.

lumière de cette formule, on peut affirmer que l'autonomie du genre par rapport à la source est bel et bien acquise.

Dans le prologue de *Cligès*, la question des origines de la source occupe pourtant une place non négligeable. Dès les premiers vers de ce roman qui présente plusieurs affinités avec la matière antique¹²⁵, il est spécifié que :

Ceste estoire trovons escrite,
Que conter vos vuel et retraire,
En .I. des livres de l'aumaire
Mon seignor saint Pere a Beauvez
De la fu cist contes estrez
Dont cest romanz fist Crestiens.
Cligès, v. 18-23.

Si, à première vue, le maître champenois paraît vouloir s'inscrire dans le sillage creusé par ses prédécesseurs – en recourant à une *estoire* écrite, notamment –, il déjoue rapidement les attentes qu'il a créées. Non content d'avoir doté sa source d'une origine précise, l'auteur assure que « Li livres est molt anciens / Qui tesmoigne l'estoire a voire : / Por ce fet ele meulz a croire » (v. 24-26), comme si l'ancienneté de la source garantissait forcément sa crédibilité. À trop vouloir insister sur la vérité de sa source et sa fidélité à celle-ci, le romancier finit par laisser entendre le contraire, d'autant plus qu'il dit avoir composé un « novel conte » (v. 8) avant d'annoncer, vers la fin du prologue, que la « vive brese » (v. 44) des Anciens est désormais éteinte.

Dans *Cligès* – où, on l'a vu, les créateurs d'illusions sont maîtres –, la source semble surtout servir de prétexte à une fiction, à un jeu littéraire orchestré par celui qui s'accorde le privilège d'ouvrir le prologue en présentant le catalogue de ses œuvres (v. 1-7). Car l'auditeur-lecteur avisé aura compris que le véritable modèle du Champenois réside moins dans un livre ancien trouvé dans une bibliothèque à Beauvais¹²⁶ que dans un roman qui lui est à peu près contemporain, *Tristan et Iseut*, signe de la capacité du genre romanesque à s'« auto-engendrer ». En outre, plutôt que d'inspirer une certaine fidélité, ce modèle littéraire qui ne

¹²⁵ On relève par exemple des échos intertextuels explicites aux romans de *Thèbes* (Étéocle, Polynice [v. 2495-2496]) et de *Troie* (Médée, Hélène, Pâris [v. 2985 ; 5234-5235]).

¹²⁶ Voir Emmanuèle Baumgartner, « Du manuscrit trouvé au corps retrouvé », dans Jan Herman et Fernand Hallyn (dir.), *Le Topos du manuscrit trouvé : actes du colloque international, Louvain-Gand, 22-23-24 mai 1997*, Louvain, Peeters, 1999, p. 1-14.

doit rien à l'histoire fera l'objet de nombreux renversements¹²⁷. Loin d'encourager la soumission, l'ingestion du roman par le roman invite donc au détournement¹²⁸, comme en témoignent notamment les romans parodiques du XIII^e siècle. Isabelle Arseneau a bien montré comment *L'Escoufle*, *Guillaume de Dole*, *Galeran de Bretagne* et *Le Roman de la Violette* reposent sur la réécriture ludique de motifs et de *topoi* hérités de la production romanesque (pour l'essentiel) antérieure¹²⁹.

Qu'il se propose de composer un « anti-*Tristan* »¹³⁰ ou une œuvre dont il est le « semeur », Chrétien de Troyes « ne s'explique pas sur la vérité de ses romans¹³¹ », remarque Michel Zink. Ce silence est éloquent. En affranchissant le roman de l'histoire et de l'autorité des modèles latins, le romancier du XII^e siècle investit pleinement le terrain de la fiction et, ce faisant, confère à ses œuvres le statut « d'objet esthétique¹³² », comme le souligne Emmanuèle Baumgartner. Or ce mouvement en faveur de la fiction a plusieurs conséquences auxquelles le clerc champenois ne demeure pas insensible. Comment, en effet, mériter l'adhésion de l'auditeur-lecteur lorsqu'il ne s'agit plus de revendiquer des sources dont on vante la vérité et la fiabilité ? Selon les vers du prologue de *Cligès*, qui font rimer « a voire » avec « a croire » (v. 25-26), la vérité est la plus apte à faire croire. Mais de quelle manière la vérité peut-elle s'accorder avec le choix de la fiction ? Cette préoccupation se laisse saisir dès *Érec et Énide* qui intègre un commentaire insistant sur l'art complexe du « faire croire » :

.V^e. tables i ot et plus ;
Mais je ne vil pas faire croire

¹²⁷ Sur les rapports qu'entretient *Cligès* avec *Tristan et Iseut*, voir entre autres Marie-Claire Gérard-Zai, « La légende de Tristan et Iseut et Chrétien de Troyes », *Tristania : A Journal Devoted to Tristan Studies*, vol. VII, n^{os} 1-2, 1981, p. 21-26 ; Alexandre Micha, « *Tristan et Cligès* », *Neophilologus*, vol. XXXVI, n^o 1, 1952, p. 1-10 et Anton G. Van Hamel, « *Cligès et Tristan* », *Romania*, t. XXXIII, 1904, p. 465-489.

¹²⁸ « [L]e roman est ce genre qui, dès le départ et constamment par la suite, s'est constitué dans le détournement de lui-même. Il est ce genre qui, dès sa naissance, a porté sur lui-même le regard de la maturité », écrivent Ugo Dionne et Francis Gingras (« Présentation : l'usage originelle du roman : roman et antiroman du Moyen Âge à la Révolution », dans Ugo Dionne et Francis Gingras [dir.], *De l'usage des vieux romans, Études françaises*, vol. XLII, n^o 1, 2006, p. 12).

¹²⁹ Sur la spécificité de la parodie médiévale, voir Isabelle Arseneau, *op. cit.*, p. 31-44.

¹³⁰ On trouve cette expression de Wendelin Foerster dans Anton G. Van Hamel, art. cit., p. 465, notamment.

¹³¹ Michel Zink, « Une mutation de la conscience littéraire : le langage romanesque à travers des exemples français du XII^e siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, n^o 24, 1981, p. 21.

¹³² Selon Emmanuèle Baumgartner, ces textes qui « construisent leur fictionnalité » sont de véritables romans « au sens du mot anglais *novel* » (« Vers, prose et fiction narrative [1150-1240] », dans Karen Pratt et Penny Eley [dir.], *Shifts and Transpositions in Medieval Narrative : A Festschrift for Dr Elspeth Kennedy*, Cambridge/Rochester, D. S. Brewer, 1994, p. 1).

Chose qui ne semble estre voire.
Mençonge sembleroit trop granz
Érec et Énide, v. 6914-6917.

Ces vers attirent l'attention sur la retenue que s'impose le narrateur qui ne saurait convaincre son public en créant ce qui pourrait être perçu comme un mensonge « trop granz ». Le manuscrit *P* (BnF, fr. 794) présente cependant une variante particulièrement ambiguë du vers 6917 alors que, au prix d'une inversion du *topos* qui circule, le mensonge paraît pouvoir rejoindre la vérité : « Mançonge sanbleroit trop voire ». Bien que Peter F. Dembowski, l'éditeur et le traducteur de la version d'*Érec et Énide* publiée dans la Pléiade, juge cette leçon « fautive¹³³ », elle n'est pas sans rappeler cette « chose veraie » (v. 5730) qu'est le verger clôturé d'air décrit dans le même roman ou le Lit de la Merveille sans fable du *Conte du Graal* (v. 7617). Ces différentes affirmations à caractère oxymorique tendent à révéler que longtemps avant Aragon, les problèmes du « mentir-vrai »¹³⁴ se sont posés aux romanciers du Moyen Âge, soucieux de l'efficacité de leurs fictions.

La « vérité » de la fiction se mesurerait à l'aune de sa vraisemblance, obtenue grâce à la maîtrise de l'art de « faire croire », à ne pas confondre avec l'esthétique réaliste. Une première analyse de la trame narrative de *Cligès* a déjà montré l'importance de la vraisemblance dans le projet poétique des auteurs qui, s'ils ne semblent pas avoir forgé de terme précis qui s'appliquerait aux récits plausibles, s'interrogent néanmoins sur la façon de donner une *semblance* de vérité à leurs œuvres. Le Champenois fait de son roman un véritable espace de réflexion sur la question alors que le dénouement de l'intrigue dépend de la réussite de deux créateurs d'illusions : Thessala et Jean, les adjuvants des protagonistes. En les chargeant de construire des « univers de fiction »¹³⁵ cohérents et sans failles, aptes à convaincre ceux qui y sont plongés, le romancier « déchire le rideau¹³⁶ » et expose les mécanismes de sa propre pratique. Suivant l'expression de Jean-Marie Schaeffer, la fonction de cette activité de « feintise ludique » est de « créer un univers imaginaire et d'amener le récepteur à s'immerger

¹³³ Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, édition sous la direction de Daniel Poirion, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 1114. Dans son édition d'*Érec et Énide*, Peter F. Dembowski fait du BnF fr. 794 (dit « de Guiot ») son manuscrit de base, mais suivant la leçon la plus courante, il « corrige » le mot « voire » du vers 6917 par « granz ».

¹³⁴ Louis Aragon, *Le Mentir-vrai*, Paris, Gallimard, « Collection Blanche », 1980.

¹³⁵ Voir Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1988 [1986].

¹³⁶ Voir Milan Kundera, *Le Rideau*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006 [2005], p. 114-115.

dans cet univers, elle n'est pas de l'induire à croire que cet univers imaginaire est l'imaginaire réel¹³⁷ ».

À travers Thessala et Jean, Chrétien de Troyes illustre le travail d'« immersion » qui lui incombe. À ces figures d'*auteurs* répondent des figures de *lecteurs* soumis à l'épreuve de la fiction. À ce jeu, les hommes de science, sceptiques, se révéleront plus futés que les dames de la cour, persuadées, comme le sera Cligès pendant un moment, que Fénice est bel et bien morte (v. 5892-5973). Les mauvais lecteurs seront dupés, laisse entendre le clerc champenois, dont le roman peut se lire comme un commentaire sur la puissance – générée par l'auteur – et les risques – courus par ceux qui, tels Don Quichotte et Emma Bovary, ne perçoivent pas les limites de l'expérience de la « feintise ludique » – de la fiction qui suppose le respect d'un pacte de lecture. En effet, à l'instar de Thessala et de Jean, le romancier cherche à produire toute une série d'illusions en espérant qu'elles persuaderont l'auditeur-lecteur qui s'abandonnera au plaisir du récit. Mais pour ne pas devenir une victime de l'illusion comme l'a été Alis, par exemple, l'auditeur-lecteur, lui, ne doit jamais prendre l'univers imaginaire pour l'univers réel en oubliant qu'il ne s'agit, somme toute, que d'une fiction.

Ainsi, dans *Cligès*, Chrétien de Troyes donne à lire à la fois un art d'écrire des fictions et un art de les recevoir. Le succès de l'entreprise repose avant tout sur le ludisme qui nourrit le travail de l'auteur tout en orientant la réception de l'auditeur-lecteur. Proposant une expérience esthétique¹³⁸ au nom du plaisir du texte, le roman a partie liée avec le divertissement qui devient, sans être le seul, un moteur d'écriture dominant. Benoît de Sainte-Maure ne se souciait-il pas, dans son *Roman de Troie*, du *deduit* de son public (v. 39) ? Ce ludisme associé au roman et à la fiction, laquelle s'impose comme un ingrédient essentiel du genre, est à la source de plusieurs tensions se dessinant non seulement dans des romans souhaitant se situer par rapport à la tradition déjà constituée, mais aussi dans des textes appartenant à d'autres genres – l'hagiographie, la chanson de geste et l'historiographie – qui se laissent infiltrer par la fiction et qui adoptent une attitude singulière à son endroit. D'une part, la vanité des « belles histoires plaisantes¹³⁹ » est décriée et, d'autre part, on reconnaît sans toujours l'avouer que le divertissement provoqué par la fiction exerce un pouvoir de

¹³⁷ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 156.

¹³⁸ « [D]ès lors qu'une forme d'art ou qu'un support représentationnel est utilisé selon la modalité fictionnelle, il est toujours lié à une visée esthétique », écrit Jean-Marie Schaeffer (*ibid.*, p. 328).

¹³⁹ Danièle James-Raoul, *op. cit.*, p. 69.

séduction auquel celui qui désire être entendu peut difficilement renoncer. Au premier axe, déjà exposé, qui met en regard l’histoire et la fiction, se superpose donc un deuxième axe qui permet mieux de rendre compte des différentes « fonctions » de la fiction – dont les frontières s’étendent au-delà de celles du genre romanesque – et qui lie le divertissement et l’édification.

La preuve de l’existence d’une tradition du roman arthurien qui assume sa dimension fictionnelle et qui valorise le divertissement qu’il procure est fournie par les réactions de ceux qui veulent s’en distancier. Cherchant à se positionner sur l’axe de l’histoire et de la fiction, les romanciers peuvent soumettre la matière arthurienne à une forme de réévaluation en la transmettant désormais par un médium reconnu – grâce aux chroniqueurs, par exemple – pour exprimer la vérité historique : la prose. Sans toutefois signifier l’éviction de la fiction¹⁴⁰, ce trait formel couvre les romans en prose d’une sorte de « vernis de vérité » qui leur permet d’occuper une position sur l’axe de la fiction et de la vérité historique distincte de celle des romans en vers. Plus encore, comme la prose est associée à la Bible, discours d’autorité s’il en est, l’attention tend à se déplacer du divertissement « naturellement » associé à Arthur vers la vérité du sens de l’Évangile, laquelle conduit les romans à emprunter des avenues édifiantes¹⁴¹. Cette proximité entre le discours romanesque et le discours biblique s’incarne d’ailleurs dans le manuscrit Bodmer 147 (fin du XIII^e, début du XIV^e siècle), qui pratique allègrement l’interpolation et qui greffe des passages d’une version française du XIII^e siècle de la Bible dans *L’Estoire del saint Graal*¹⁴². En plus de ce procédé d’imbrication, on note la récurrence d’une formule (« *Ci dit li contes et la sainte Escripiture le tesmoigne* ») qui sert à insister sur l’authenticité de *L’Estoire del saint Graal* et de *L’Estoire de Merlin*. Dans les romans arthuriens en prose, on assiste à un mouvement qui concerne les deux axes mis en évidence plus tôt – signe qu’ils ne sont pas complètement indépendants –, alors que la vérité historique tend à céder la place à celle du sens des Saintes Écritures, qui confère aux œuvres arthuriennes une valeur édifiante.

Certains romanciers se laisseront pour leur part tenter par « l’autre voie du roman », une expression que l’on doit à Yasmina Foehr-Janssens qui a finement analysé les différentes

¹⁴⁰ À ce propos, voir Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant...*, *op. cit.*, p. 212.

¹⁴¹ Pour un aperçu de la question, voir Michel Zink, *op. cit.*, p. 184-186.

¹⁴² On consultera l’article qu’a consacré Françoise Viellard à ce manuscrit. La critique conclut : « Un conte donc qu’éclaire et qu’authentifie la Bible, voilà comment peut-être on peut voir la compilation : une fiction certes mais nourrie, éclairée par l’Histoire sainte et aussi plus largement par les exemples moraux que fournissent l’histoire profane, voilà peut-être ce que nous propose le scribe éditeur » (« *Ci dist li contes...* », *art. cit.*, p. 90).

versions du *Roman des Sept Sages de Rome*. Selon la critique, cette « autre voie du roman » se situe en marge du « noyau stable » que constitue le roman breton¹⁴³. Sa particularité réside dans le fait que les auteurs « dissidents »¹⁴⁴ qui la choisissent se concentrent sur le premier terme du couple formé par la clergie et la chevalerie – mis en valeur dans le prologue de *Cligès*, entre autres (v. 31-34) – pour insister sur l'exemplarité du récit qui compte davantage que son degré d'adéquation au réel. Intimement liée au savoir que transmet le livre – comme l'indique la rime entre « savoir » et « voir » des vers 12897 et 12898 (le roman de *Dolopathos*) –, la vérité promise (v. 123, 12898, 12918) dans le prologue et dans l'épilogue du roman de *Dolopathos*¹⁴⁵ d'Herbert (ca 1220), qui a traduit du latin au français la version des *Sept Sages* de Jean de Haute-Seille, est celle de l'enseignement dispensé par le texte qui se dégage des impératifs de la vérité historique.

Suivant les conclusions des recherches menées par Yasmina Foehr-Janssens, on constate en effet que l'axe qui oppose vérité historique et fiction tend à s'effacer derrière celui qui se déploie en termes de divertissement et d'édification¹⁴⁶. Or viser d'abord l'exemplarité n'exclut pas toute forme de divertissement et c'est justement sur une forme d'équilibre entre l'édification et le plaisir romanesque que repose l'identité d'une œuvre comme le roman de *Dolopathos* d'Herbert, où « [l]e débat entre la fable païenne et la vérité chrétienne atteint un degré de subtilité non égalé¹⁴⁷ ». Quoiqu'elle recourt à la fiction et qu'elle procure un certain plaisir à l'auditeur-lecteur, cette « autre voie du roman » évite d'être assimilée à la vanité des récits arthuriens dénoncée par les hagiographes en s'ouvrant à d'autres vérités que la vérité historique. Cette réorientation de la quête de vérité montre qu'il n'y a pas lieu d'envisager le divertissement et l'édification comme des antagonistes. On remarque cependant que le dosage de chacun de ces deux pôles varie selon les genres, alors que la fiction est appelée à assumer différentes fonctions.

¹⁴³ Voir Yasmina Foehr-Janssens, *op. cit.*, p. 15.

¹⁴⁴ Voir *ibid.*, p. 14. Pour qualifier l'attitude de ceux qui osent emprunter « l'autre voie du roman », l'auteure parle de « dissidence romanesque ».

¹⁴⁵ Herbert, *Le Roman de Dolopathos*, édition du manuscrit H436 de la Bibliothèque de l'École de Médecine de Montpellier de Jean-Luc Leclanche, 3 vol., Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1997.

¹⁴⁶ Voir Yasmina Foehr-Janssens, *op. cit.*, p. 105.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 321.

Si les vies de saints n'hésitent pas à condamner les fables que donnent à lire et à entendre les romans (arthuriens, en particulier) et les chansons de geste, elles ne sont pas pour autant imperméables à la fiction. Certes, on relève des attestations de vérité dans la *Vie de sainte Marie l'Égyptienne*¹⁴⁸ (dernier quart du XII^e siècle), notamment :

Oiés, signor, une raison
Ou il ne a se verté non,
Faite est et tote de verté,
N'i a un mot de fausseté.

Vie de sainte Marie l'Égyptienne, v. 1-4.

Cette opération de légitimation qui fait surgir le souvenir de certains romans soucieux d'assurer leur valeur est parfois facultative¹⁴⁹, tant la vocation pastorale du projet semble justifier son existence et lui fournir une vérité intrinsèque. Comme le souligne Françoise Laurent, qui a étudié la production de textes hagiographiques en Angleterre au XII^e et au XIII^e siècle, « [l]e recours aux Écritures fait fonction de certificat d'authenticité¹⁵⁰ ». Ainsi Guillaume de Berneville, dans le prologue de la *Vie de saint Gilles*¹⁵¹ (dernier tiers du XII^e siècle), ne ressent pas le besoin d'insister sur la vérité du texte et plonge immédiatement au cœur du récit. Qu'elle soit revendiquée comme dans la *Vie de sainte Marie l'Égyptienne* ou sous-entendue comme dans la *Vie de saint Gilles*, la vérité demeure moins orientée vers l'histoire que vers la morale religieuse et l'exemplarité. On songe entre autres aux premiers vers de la *Vie de saint Gilles* qui dotent le saint d'une ascendance aristocratique (v. 7-8) sans égard à la vérité historique¹⁵². Cette brèche est caractéristique du travail de l'hagiographe, qui cherche avant tout à se livrer à la louange d'un saint, quitte à s'écarter de l'histoire avérée. Dès lors, dans la mesure où elles servent le projet de dépeindre une figure digne d'admiration, les entorses (inavouées) à la réalité sont admises.

Une telle présence de la fiction contribue à offrir à l'auditeur-lecteur une image aussi reluisante que possible d'une figure qui, d'emblée, mérite l'éloge qui lui est réservé. La

¹⁴⁸ *Vie de sainte Marie l'Égyptienne*, édition de Peter F. Dembowski, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1977. La version citée est celle du manuscrit de Paris, BnF fr. 23112.

¹⁴⁹ Voir Françoise Laurent, *op. cit.*, p. 131. L'absence du *topos* de l'*affirmatio veritatis* peut aussi s'expliquer par le fait que les auteurs « aient voulu éviter de reprendre un motif des chansons de geste, car lorsque certains semblent suivre les jongleurs en protestant de la véracité de leur matière, c'est pour mieux se démarquer de leurs productions et les battre sur leur propre terrain » (*ibid.*, p. 173).

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 189.

¹⁵¹ Guillaume de Berneville, *Vie de saint Gilles*, édition d'après le manuscrit de la Bibliothèque laurentienne de Florence et traduction de Françoise Laurent, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2003.

¹⁵² Voir *ibid.*, p. 3, note 2.

démarche est moins à envisager comme un « détournement » semblable à celui pratiqué par les romanciers que comme une sorte de « remplissage » qui glorifie le saint dont la vertu ne fait aucun doute. Mais en plus de rehausser l'éclat du sujet, la fiction joue un rôle dans l'efficacité de l'hagiographie qui espère influencer la conduite de l'auditeur-lecteur. Le fonctionnement des textes repose en effet sur leur capacité à inciter celui qui les reçoit à suivre les modèles décrits. Quoique l'hagiographie constitue une entreprise de toute évidence tournée vers l'édification, la dimension divertissante, qu'on pourrait, suivant le terme proposé par Françoise Laurent, qualifier de « délassement¹⁵³ », n'est absolument pas à évacuer et les auteurs se montrent tout à fait conscients d'une telle exigence. Désireux de conjuguer *docere* et *delectare*, Pierre de Peckham, par exemple, ouvre la *Vie de saint Richard de Chichester*¹⁵⁴ (ca 1276-1277) en insistant sur le *delit* que provoque son « vrai cunte » : « Bon est de mettre en escript / Vrai cunte de fet e dit / Ke de oir d'une en quer delit » (v. 1-3). Morceaux d'exemplarité, les vies de saints doivent gagner l'attention des auditeurs-lecteurs et cette dernière est difficilement obtenue sans un détour par la « manière » des romans et des chansons de geste, ces genres qui savent plaire.

On se souvient des vers de Frère Angier dans la *Vie de saint Grégoire le Grand* (1214) qui reconnaissent implicitement le succès remporté par les romans et les chansons de geste et qui dénotent une crainte de voir les auditeurs-lecteurs abandonner la voie tracée par les écrits de l'Évangile (v. 1-13). Proposer des modèles plus grands que nature, « combler [l]es lacunes de traits flatteurs¹⁵⁵ », enjoliver la vérité historique, susciter l'admiration : ce sont tous des choix qui permettent à l'hagiographie d'accéder à la littérature en répondant à un double besoin de séduire et de se tailler une place dans un paysage littéraire de plus en plus dominé par des genres pétris de fiction qui satisfont leur public¹⁵⁶. Or si la fiction et le divertissement s'infiltrèrent dans le corpus hagiographique, ils le font surtout en tant que *moyen* plutôt que *fin*. Là où les romans si vigoureusement dénoncés tendent d'abord à se poser comme des lieux du

¹⁵³ Françoise Laurent, *op. cit.*, p. 181.

¹⁵⁴ Pierre d'Abernon de Fetcham, *Vie seint Richard, evesque de Cycestre*, édition de Delbert W. Russell, Londres, Anglo-Norman Text Society, coll. « Anglo-Norman texts », 1995.

¹⁵⁵ Bernard Guenée, *op. cit.*, p. 129.

¹⁵⁶ « Elles se nourrissent de la tradition cléricale et de la culture savante dont elles tirent leur origine et, en raison de leur changement de destination, de leur ouverture au monde laïque, elles ne peuvent que s'accommoder à d'autres esprits et selon un autre esprit, et porter les marques de leur vulgarisation, de leur "sécularisation" », écrit Françoise Laurent à propos des vies de saints en langue vernaculaire (*op. cit.*, p. 20), avant d'affirmer que les récits gagnent à être comparés avec la littérature profane avec laquelle ils entrent en concurrence (*ibid.*, p. 35).

plaisir du texte fondés sur l'écriture fictionnelle, les vies de saints se servent de la fiction comme d'un outil de magnification et font du divertissement (ou du « délassement ») une stratégie qui répond à l'objectif premier d'édification. Conséquemment, la formule « plaire *pour* (mieux) édifier », qui suggère que la première fonction est subordonnée à la deuxième, serait peut-être plus juste que la bien connue « plaire *et* édifier », cette dernière supposant davantage un équilibre entre les deux termes. C'est grâce à ce dosage singulier que ces récits, qui n'hésitent pas à s'en prendre aux genres qui leur font concurrence, affirment leur spécificité.

Bien que les romans et les chansons de geste soient tous deux des genres vains et condamnables aux yeux de plusieurs hagiographes, il arrive que les textes épiques, comme l'a déjà soulevé Françoise Laurent, jouissent d'une « relative tolérance¹⁵⁷ ». Dans la *Vie de saint Richard de Chichester*, par exemple, Pierre de Peckham préfère épargner les chansons de geste pour diriger toutes ses attaques contre les romans, ces « cuntes de folie » (v. 7). Certains récits épiques cherchent d'ailleurs eux-mêmes à se distinguer de la production romanesque et là encore, la matière arthurienne est celle qui suscite les réactions les plus vives. Ainsi, les célèbres vers de *La Chanson des Saisnes*¹⁵⁸ (dernier tiers du XII^e siècle) de Jean Bodel présentent une classification de la matière qui ne manque pas d'insister sur la vanité des contes de Bretagne¹⁵⁹ :

N'en sont que trois materes a nul home vivant :
De France et de Bretagne et de Ronme la grant ;
Li conte de Bretagne si sont vain et plaisant,
Et cil de Ronme sage et de sens apendant,
Cil de France sont voir chascun jour aparant.
Et de ces trois materes tieng la plus voir disant :
La coronne de France doit estre si avant
Que tout autre roi doivent estre a li apendant
De la loi crestienne, qui en Dieu sont creant.
La Chanson des Saisnes, v. 6-15.

Il est intéressant de noter que la valeur du sujet est déterminée en fonction de deux critères distincts : l'utilité et l'authenticité. Ceux-ci semblent hiérarchisés par l'auteur qui justifie son

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 177.

¹⁵⁸ Jean Bodel, *La Chanson des Saisnes*, édition d'Annette Brasseur, 2 vol., Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1989. La version citée est celle du manuscrit A (Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, 3142).

¹⁵⁹ À ce propos, voir Robert Guette, « *Li conte de Bretagne sont si vain et plaisant* », *Romania*, t. LXXXVIII, 1967, p. 1-12.

choix d'exploiter la matière de France en prenant soin de préciser qu'il s'agit de la plus vraie d'entre toutes. S'il est indéniable que ces vers relèvent d'une véritable entreprise de rhétorique visant à légitimer la chanson de geste qui s'amorce¹⁶⁰, il n'en demeure pas moins que la grille qu'ils proposent a imprégné les esprits, comme en témoigne une note rédigée au XIV^e siècle au dos de la reliure du manuscrit de Paris, BnF fr. 12603 : « *Un livre qui parle du Roy Arthus – des XII pères de France – et du chevalier a deux espees – et des fables d'Isopet* »¹⁶¹. En s'appuyant sur le sujet des œuvres pour décrire un recueil éclectique qui réunit entre autres *Le Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes et les *Enfances Ogier* d'Adenet le Roi, la note montre que cette distinction entre la matière de Bretagne et celle de France a trouvé écho chez un lecteur du XIV^e siècle.

Fortement codifié, le genre épique se définit, sur le plan formel, par son emploi des vers décasyllabiques organisés en laisses, tandis que la matière, elle, est toujours « française » ou, plus spécifiquement, carolingienne¹⁶². Le rapport à la vérité qu'entretiennent les chansons de geste se fonde surtout sur cette caractéristique thématique. Étudiant la question, François Suard constate en effet que « [l]e sujet traité semble en lui-même garantir l'authenticité du propos¹⁶³ ». À la différence de *La Chanson des Saisnes*, qui tient à affirmer que la vérité de la matière de France est supérieure à celles de Rome et de Bretagne, les premières manifestations du genre s'ouvrent souvent sans que le poète soit inquiet de « voir sa parole soumise au soupçon¹⁶⁴ ». Autrement dit, tant *La Chanson de Roland* que *La Chanson de Guillaume*, pour ne citer que ces deux exemples, laissent entendre qu'il n'est pas nécessaire de se prononcer sur la vérité de la matière et s'appliquent plutôt à lancer le récit le plus rapidement possible. Les vers inauguraux de *La Chanson de Roland*¹⁶⁵ (ca 1100) s'abstiennent de commenter directement la vérité de l'œuvre et préfèrent mentionner d'emblée Charlemagne, souverain

¹⁶⁰ Richard Trachsler rappelle à juste titre que « les vers en question se situent dans un contexte tout sauf neutre – il s'agit du prologue d'une "chanson de geste" » (*Disjointures – Conjointures. Étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, Tübingen/Bâle, Francke Verlag, coll. « Romanica Helvetica », 2000, p. 9).

¹⁶¹ Voir Richard Trachsler, « Le recueil Paris, BN fr. 12603 », *Cultura Neolatina*, vol. LIV, n^{os} 3-4, 1994, p. 196.

¹⁶² On note néanmoins quelques exceptions : *Floovant* et *Ciperis de Vigneaux* se consacrent aux Mérovingiens alors que *Hugues Capet* est, bien sûr, à rattacher au temps des Capétiens. À ce propos, voir Dominique Boutet, *La Chanson de geste. Forme et signification d'une écriture épique du Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1993, p. 35.

¹⁶³ François Suard, art. cit., p. 175.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 176.

¹⁶⁵ *La Chanson de Roland*, édition et traduction de Jean Dufournet, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2004 [1993].

historique qui n'a pas besoin de long préambule. Plus encore, l'auditeur-lecteur est interpellé d'entrée de jeu grâce au recours à un possessif (« nostre ») qui lie efficacement le passé et le présent : « Carles li reis, nostre emper[er]e magnés, / Set anz tuz pleins ad estet en Espagne » (v. 1-2). Les premiers vers de *La Chanson de Guillaume*¹⁶⁶ (milieu du XII^e siècle) sont pour leur part consacrés à une présentation assez sèche du sujet : « Plaist vus oïr de granz batailles e de forz esturs, / De Deramed, uns reis sarazinurs, / Cun il pris guere vers Lowis, nostre empereür ? » (v. 1-3).

Toute l'attention est donc retenue par la matière dont la seule mention paraît suffire à garantir la vérité. Le lien privilégié qu'entretient la « geste » avec l'histoire avérée – le mot latin « *gesta* », on le sait, désigne les choses accomplies, les hauts faits, les exploits¹⁶⁷ et appartient à la définition de l'*historia* tant chez Cicéron que chez Isidore de Séville – contribue sans doute à expliquer à la fois l'attitude des auteurs à l'égard de la matière qu'ils abordent et le traitement relativement favorable que les hagiographes ont parfois réservé aux textes épiques qui ont au moins le mérite de garder Arthur à distance¹⁶⁸.

Dans les chansons de geste plus tardives, la technique de l'*in medias res* cède cependant la place à l'élaboration de prologues plus développés – comme dans *La Chanson des Saisnes* de Jean Bodel – qui peuvent s'apparenter à ceux des romans. Le plus souvent, le désir des auteurs de vanter l'intérêt de leurs œuvres les conduit à s'exprimer sur leur valeur de vérité, de sorte que dès la fin du XII^e siècle, les attestations de vérité tendent à se poser comme un passage obligé des prologues des textes épiques. Les vers d'introduction de la chanson d'*Aymeri de Narbonne*¹⁶⁹ (fin du XII^e, début du XIII^e siècle), par exemple, ménagent une place de choix à la vérité et à l'*estoire* :

Veritez est, en escrit le trovon,
Que d'Aymeri et del fort roi Charlon
Doivent mis estre en *estoire* li non ;
Car par ces .II., de *verté* le savon,
Fu deffendue a force et a bandon

¹⁶⁶ *La Chanson de Guillaume*, édition et traduction de François Suard, Paris, Classiques Garnier, coll. « Les classiques médiévaux », 1999.

¹⁶⁷ Voir les quelques lignes que consacre Michel Zink à la question (*op. cit.*, p. 69-70).

¹⁶⁸ Mentionnons également que les textes épiques se distinguent des romans en recourant davantage aux formes du surnaturel chrétien qu'aux merveilles païennes.

¹⁶⁹ *Aymeri de Narbonne*, édition d'Hélène Gallé, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 2007. La version citée est celle du manuscrit *BI* (Londres, British Library, Royal 20 D XI).

Crestientez entour et environ.
Se cil ne fussent, de *verté* le dison¹⁷⁰
Aymeri de Narbonne, v. 63-69.

La chanson d'*Aiol*¹⁷¹ (ca 1205-1215), elle, dit s'opposer aux fables des jongleurs (v. 8) pour se concentrer sur la « veraie estoire » (v. 9). Une rubrique annonce d'ailleurs « *li droite estoire d'Aiol et de Mirabel* »¹⁷². Il convient de réfléchir à la nature de la vérité, qu'elle soit implicite ou explicite, revendiquée dans les chansons de geste, car on aurait tort d'interpréter ces dernières comme de simples manuels d'histoire chargés de transmettre le passé sans intérêt pour la littérature. Une analyse plus approfondie de *La Chanson de Roland* – qui, après avoir peu insisté sur la vérité dans la première laisse, convoque cette idée à quelques moments forts du récit – s'avère très instructive à cet égard.

Même si les Français remportent le premier combat de Roncevaux, ils n'auront pas les ressources nécessaires pour gagner la lutte suivante, de sorte que le funeste destin de Roland est rapidement fixé et annoncé. Les témoins de ce présage, qui se manifeste par le déchaînement spectaculaire des éléments (v. 1423-1433), croient assister à la « fin del secle » (v. 1435). Un commentaire du narrateur vient aussitôt rétablir la vérité en démentant la croyance populaire : « Il nel sevent, ne dient veir nient : / Ço est li granz dulors por la mort de Rollant » (v. 1436-1437). Cette rectification en faveur de la vérité met en évidence les allures de fin du monde que prendra le deuil provoqué par la mort de Roland qui, dès lors, apparaît plus que jamais comme une figure grandiose et, surtout, irremplaçable. Le recours à la vérité sert ici l'esthétique de l'exagération et de l'excès caractérisant le genre épique, qui cherche constamment à impressionner. On remarque le même procédé dans deux passages de la chanson qui convoquent la *geste*, soit la source dont se sert le poète pour garantir la vérité de ce qu'il raconte :

Cels qu'il unt mort, ben les poet hom preiser ;
Il est escrit es cartres e es brefs,
Ço dit la *Geste*, plus de .IIII. milliers.
La Chanson de Roland, v. 1683-1685.

¹⁷⁰ La version du manuscrit *R* (Londres, British Library, Royal 20 B XIX) donne à lire « savon » plutôt que « dison ».

¹⁷¹ *Aiol : chanson de geste*, édition de Jacques Normand et de Gaston Raynaud, New York, Johnson Reprint Corporation, coll. « Société des anciens textes français », 1966.

¹⁷² La rubrique apparaît dans le seul manuscrit qui nous a transmis cette œuvre, soit celui de Paris, BnF fr. 25516.

Geste Francor .XXX. escheles i numbrent.
Granz sunt les oz u cez buisines sunent.
Païen chevalchent en guise de produme¹⁷³.
Ibid., v. 3262-3264.

Dans les deux cas, le renvoi à la source appuie l'emploi de l'hyperbole¹⁷⁴ (plus de quatre mille Sarrasins tués par les Français, trente échelles assemblées dans l'armée de Baligant), une figure qui participe de la puissante stylisation qui caractérise les chansons de geste.

Conséquemment, la vérité semble moins celle de l'histoire avérée au sens strict que celle de sa charge symbolique. On pourrait ainsi parler de vérité « hyperbolique », laquelle ne peut être atteinte sans l'intervention de la fiction, capable d'élever le récit au-dessus de la reconstitution archéologique. La fiction permet en effet une sorte de « poétisation » de l'histoire, portée par un souffle qui la fait entrer pleinement en littérature. Les indices de littéarité sont d'ailleurs nombreux dans les textes épiques, qui ne se contentent pas de proposer un simple enchaînement des événements. À l'esthétique de l'exagération qu'on a déjà relevée s'ajoute un penchant indéniable pour la répétition, une technique qui s'adresse à la dimension affective de l'auditeur-lecteur, emporté, voire hypnotisé par la redondance des formules et des jeux rythmiques. C'est grâce à ces différents procédés que la vérité de la chanson de geste est d'abord à rattacher à l'effet de grandeur qu'elle produit. Dans *La Chanson de Roland*, par exemple, il s'agit de recourir à un épisode au poids historique limité – l'équipée de Charlemagne contre l'Espagne musulmane, sa cuisante défaite devant Saragosse et le massacre de son arrière-garde en 778 – pour affirmer vigoureusement le « bon droit » (v. 1209) et la valeur des Chrétiens – dont les figures les plus mémorables (Olivier, Roland, l'archevêque Turpin) ne survivront pas aux combats –, animés d'un « devoir de violence »¹⁷⁵ à l'égard des mauvais Sarrasins, ces ennemis qui doivent à tout prix être convertis.

L'examen du rapport à la vérité dans les chansons de geste, structurées autour d'une opposition rigoureuse entre le Bien et le Mal, met au jour une autre fonction de la fiction,

¹⁷³ Je souligne.

¹⁷⁴ Voir François Suard, art. cit., p. 179.

¹⁷⁵ Voir Jean-Charles Payen, « Une poétique du génocide joyeux : devoir de violence et plaisir de tuer dans *La Chanson de Roland* », *Olifant*, vol. VI, n^{os} 3-4, 1979, p. 226-236.

efficace pour alimenter les élans patriotiques. Le caractère « national »¹⁷⁶ d'une œuvre comme *La Chanson de Roland* ne doit cependant pas masquer les autres vérités qu'elle espère transmettre : celle de la puissance du lien féodal, bien sûr, mais aussi celles de la mort et de la souffrance, particulièrement bien exprimées lors des derniers instants de la vie des héros. Tant la scène cruciale de la mort d'Olivier (laissez 146 à 151) que celle de la mort de Roland (laissez 168 à 176) ralentissent la course du récit pour épouser le rythme de l'agonie des protagonistes et parvenir à « suggérer l'indicible¹⁷⁷ ». Ce travail d'esthétisation du temps réduit la progression narrative à son minimum¹⁷⁸ pour donner à Roland, le héros, le temps de « bien » mourir, confirmant que *La Chanson de Roland* aspire à offrir bien plus qu'une épopée nationale.

Intéressés par des vérités qui dépassent les faits de l'histoire, les textes épiques sont reconnus pour leur puissance d'évocation, une dimension qui a trouvé écho chez les historiographes. À la suite de Paul Ricœur dans *Temps et récit*, Catherine Croizy-Naquet, auteure d'un ouvrage sur l'écriture de l'histoire au XIII^e siècle, rappelle que « le discours historique use depuis toujours de procédures d'écriture et de moyens narratifs semblables à ceux qui caractérisent l'ordonnement des œuvres de fiction¹⁷⁹ ». Les travaux de la chercheuse lui ont justement permis de révéler l'empreinte laissée par les genres du roman et de la chanson de geste dans les *Faits des Romains* (ca 1213-1214), une vaste compilation en prose visant à retracer l'histoire de Jules César.

Conjuguant travail d'historien et de créateur¹⁸⁰, le compilateur des *Faits des Romains* nourrit – sans toutefois l'admettre, soucieux de ne pas miner la crédibilité de son entreprise – ses sources – qu'il prend soin de nommer¹⁸¹ – de fiction telle qu'on l'exploite dans les romans

¹⁷⁶ Voir notamment Hans-Erich Keller, « *La Chanson de Roland*, poème de propagande pour le royaume capétien au milieu du XII^e siècle », *Travaux de linguistique et de littérature*, n° 14, 1976, p. 229-241 ; Karl D. Uitti, « Alexis, Roland, and French "Poésie Nationale" », *Comparative Literature Studies*, vol. xxxii, n° 2, 1995, p. 131-150.

¹⁷⁷ L'expression est empruntée à Catherine Croizy-Naquet, « Écrire l'histoire... », art. cit., p. 79.

¹⁷⁸ Jean Rychner parle de « laisses similaires ». Voir *La Chanson de geste : essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, coll. « Société de publications romanes et françaises », 1955, p. 93-107.

¹⁷⁹ Catherine Croizy-Naquet, *op. cit.*, p. 227. Voir également Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1983, t. I, p. 261.

¹⁸⁰ Catherine Croizy-Naquet, « Quand la fiction se mêle à l'histoire. Un combat dans les *Faits des Romains* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n° 5, 1998, p. 68.

¹⁸¹ Officiellement, le compilateur des *Faits des Romains* s'appuie sur quatre sources latines : la *Vie de César* de Suétone, la *Conjuration de Catilina* de Salluste, la *Pharsale* de Lucain et les *Commentaires de la guerre des Gaules* de César. Voir *ibid.*, p. 55.

et les chansons de geste. Analysant la scène de la bataille de Pharsale, qui repose sur des « effets de dramatisation¹⁸² » dignes des récits épiques (le recours à une technique de la reprise pour décrire méticuleusement les combats, notamment¹⁸³), Catherine Croizy-Naquet conclut que la fiction sert à la démonstration : il s'agit moins d'*informer* que de *montrer* afin de « faire plus vrai » que l'histoire avérée¹⁸⁴, qui pourrait paraître un peu « sèche » aux yeux du public accoutumé aux œuvres de fiction. Le projet de reconstituer l'histoire est donc subordonné à un désir d'en offrir une « évocation vivante¹⁸⁵ » comme on est susceptible d'en trouver dans les romans et les chansons de geste.

Une fois de plus, la composition du paysage littéraire peut expliquer l'infiltration de la fiction dans des genres qui, à première vue, semblent s'en détacher. Il faut reconnaître que les romans et les chansons de geste ont su établir des modèles assez séduisants pour s'imposer ailleurs. Renoncer à l'érudition au sens strict pour faire revivre le passé à l'aide de la fiction permet dans un premier temps de satisfaire un objectif pédagogique. Dans les *Faits des Romains*, « [l]'important n'est pas seulement de connaître avec précision les événements relatés, mais de les percevoir, d'appréhender leur sens réel et les leçons qu'ils peuvent receler, l'œuvre historique étant conçue comme une œuvre de savoir et de sagesse¹⁸⁶ ». Ainsi présentée, l'histoire fournit des leçons à tirer aux auditeurs-lecteurs qui fréquentent la compilation. Le mariage de l'histoire et de la fiction alimente la réflexion sur des questions plus spécifiques, comme celle de la conception du pouvoir, une question située au cœur de l'histoire de Jules César et qui demeure aiguë malgré le passage des siècles. En fait, l'histoire réécrite à l'aide de la fiction paraît trouver une meilleure résonance auprès de ceux dont on cherche à entretenir la mémoire.

L'œuvre du XIII^e siècle illustre à nouveau la porosité de la frontière entre histoire et fiction, engagées dans un mouvement incessant : le texte historique puise dans la fiction des chansons de geste, lesquelles avaient déjà contracté une certaine dette envers l'histoire. À l'exemple des *Faits des Romains* peuvent s'ajouter ceux de la *Conquête de Constantinople*¹⁸⁷

¹⁸² *Ibid.*, p. 62.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 59-63.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 63.

¹⁸⁵ Catherine Croizy-Naquet, *op. cit.*, p. 239.

¹⁸⁶ Catherine Croizy-Naquet, « Quand la fiction se mêle à l'histoire... », art. cit., p. 67.

¹⁸⁷ Robert de Clari, *La Conquête de Constantinople*, édition et traduction de Jean Dufournet, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2004.

de Robert de Clari (fin du XII^e, début du XIII^e siècle), un récit relatant la quatrième croisade, et de la *Chronique rimée* de Philippe Mousket (milieu du XIII^e siècle), texte inachevé tentant de retracer l'histoire des rois de France depuis le siège de Troie jusqu'en 1243. Le premier se laisse inspirer par l'art de l'*amplificatio* si bien maîtrisé par les romanciers – pensons à la description de la ville de Troie à laquelle se livre Benoît de Sainte-Maure dans son roman (v. 2977-3186) – pour rendre compte des « fine[s] merveille[s] » (chap. XIII, l. 31) qui se présentent à son regard¹⁸⁸. Le deuxième recourt quant à lui à l'octosyllabe à rimes plates et combine sources historiques et textes de fiction (des chansons de geste, notamment)¹⁸⁹ pour proposer une œuvre hybride¹⁹⁰.

Si la fiction s'invite dans l'histoire, l'inverse se produit également¹⁹¹. On songe entre autres aux réécritures en prose, produites à la fin du Moyen Âge, de romans en vers composés pendant le Moyen Âge central. En effet, les textes-sources tendent à faire l'objet d'une « mise en forme historique¹⁹² » visant à évacuer la dimension fictionnelle qui les caractérisait jadis pour mieux exploiter leur potentiel historique. Ainsi, alors que les *explicit*s des quatre manuscrits ayant préservé *Le Roman de la Violette* de Gerbert de Montreuil (ca 1227-1229) revendiquent tous le statut générique de « roman »¹⁹³, le rédacteur du Moyen Âge tardif fait le choix éloquent de retenir plutôt l'étiquette d'« histoire » (*L'Histoire de Gérard de Nevers*

¹⁸⁸ Recourant au *topos modestiae*, Robert de Clari achève sa chronique en insistant sur sa valeur testimoniale : « Ore avés oï le verité [...] que chis qui i fu et qui le vit et qui l'oï le tesmongne, ROBERS DE CLARI, li chevaliers, et a fait metre en escrit le verité, si comme ele fu conquise ; et ja soit chou que il ne l'ait si belement contee le conquiste comme maint boin diteur l'eussent contee, si en a il toutes eures le droite verité contee » (chapitre CXX, l. 1-8).

¹⁸⁹ Voir Catherine Croizy-Naquet, « Écrire l'histoire... », art. cit., p. 82.

¹⁹⁰ « Malgré son caractère hybride, le texte a été considéré comme un texte historique », précise Catherine Croizy-Naquet (*idem*).

¹⁹¹ Sur ce mouvement réciproque, voir notamment Élisabeth Gaucher et Gillette Labory, « “Fictionalisation de l'histoire” et “historicisation de la fiction” : le cas de Richard sans Peur », dans Catherine Croizy-Naquet et Philippe Logié (dir.), *op. cit.*, p. 39-52.

¹⁹² Maciej Abramowicz, *Réécrire au Moyen Âge. Mises en prose des romans en Bourgogne au XI^e siècle*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1996, p. 172. À ce propos, voir aussi Yasmina Foehr-Janssens, « La *Manekine* en prose de Jean Wauquelin, ou la littérature au risque du remaniement », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n° 5, 1998, p. 107-123 et Ruth Morse, « Historical Fiction in Fifteenth-Century Burgundy », *The Modern Language Review*, n° 75, 1980, p. 48-64.

¹⁹³ Les *explicit*s sont : « *Chi define li Roumans de Gerart de Nevers et de la Violete qui fu escrits l'an de l'incarnation Nostre Signour Jhesu Crist Mil. cc. et. iiij. xx. et quatre el moys de fevrier.* » (ms A), « *Ci fenist li Romans de la Violete / Qui si estoit et pure et net.* » (ms B), « *Cy fine le Rommant de la Violete.* » (ms C) et « *Amen. Explecit le Romment de la Violette.* » (ms D).

[ca 1451], ms B¹⁹⁴)¹⁹⁵. Du roman original au remaniement, on remarque en outre un déclin de la matière arthurienne, probablement trop associée aux textes de fiction¹⁹⁶. Ce déclin peut se traduire par une élimination des références explicites à Arthur et à sa cour (comme dans *L'Histoire de Gérard de Nevers*¹⁹⁷) ou par un souci de préciser les renvois à cet univers qu'un lecteur du xv^e siècle ne connaît plus intimement (comme dans *Le Livre de Alixandre empereur de Constantinoble et de Cligès son filz* [ca 1454], mise en prose du roman *Cligès* de Chrétien de Troyes [ca 1176]¹⁹⁸).

L'exclusion d'Arthur et de sa Table Ronde semble laisser le champ libre à l'histoire contemporaine. De fait, les noms propres qui font leur apparition dans *L'Histoire de Gérard de Nevers* tendent à redéfinir la réécriture du *Roman de la Violette* comme une sorte de « roman à clé » fortement lié au milieu bourguignon qui l'a vu naître. Mireille Demaules voit d'ailleurs l'insertion de nouveaux noms propres dans *Gérard de Nevers* comme un « puissant outil de l'actualisation du récit¹⁹⁹ ». Dans l'introduction à son édition de la mise en prose du xv^e siècle, Lawrence Lowe mène une véritable enquête²⁰⁰ qui le conduit à affirmer que « *the*

¹⁹⁴ *Histoire de Gérard de Nevers : mise en prose du Roman de la Violette de Gerbert de Montreuil*, édition de Matthieu Marchal, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Bibliothèque des seigneurs du Nord », 2013.

¹⁹⁵ Sur l'importance dimension littéraire du *Roman de la Violette* de Gerbert de Montreuil, voir Isabelle Arseneau, *op. cit.* On consultera également les travaux de Kathy M. Krause : « L'héroïne et l'autorité du discours : le *Roman de la Violette* et le *Roman de la Rose* ou de *Guillaume de Dole* », *Le Moyen Âge*, vol. CII, n° 2, 1996, p. 191-216 ; « The Material Erotic : the Clothed and Unclothed Female Body in the *Roman de la Violette* », dans Chris Perry (dir.), *Material Culture and Cultural Materialisms in the Middle Ages and Renaissance*, Turnhout, Brepols, coll. « Arizona Studies in the Middle Ages and the Renaissance », 2001, p. 17-39.

¹⁹⁶ Voir Chrystèle Blondeau, « Arthur et Alexandre le Grand sous le principat de Philippe le Bon : les témoins d'un imaginaire en mutation », *Publication du Centre Européen d'Études Bourguignonnes*, vol. XLI, 2001, p. 233-246.

¹⁹⁷ Tous les échos aux romans arthuriens donnés à lire dans le texte-source (Gerbert de Montreuil, *Le Roman de la Violette ou de Gérard de Nevers*, édition de Douglas Labaree-Buffum, Paris, Honoré Champion, coll. « Société des anciens textes français », 1928) ont été supprimés par le prosateur : Arthur (v. 35, 6588) et sa Table Ronde (v. 34), Thessala, la gouvernante de Fénice dans *Cligès* (v. 519), Galienne (v. 879), l'amie de Caradoc Briébras (v. 893) et Taulas (v. 1763).

¹⁹⁸ À la différence de Chrétien de Troyes, le rédacteur du xv^e siècle (*Le Livre de Alixandre empereur de Constantinoble et de Cligès son filz : roman en prose du xv^e siècle*, édition de Maria Colombo Timelli, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2004) nomme la reine Guenièvre (fol. 10v^o, 17r^o) et la Table Ronde (fol. 6v^o, 71r^o), voulant vraisemblablement rafraîchir la mémoire d'un lecteur peu habitué au corpus arthurien.

¹⁹⁹ Mireille Demaules, « Le Cycle de la Gageure au xv^e siècle. L'exemple français et l'exemple italien », dans Danielle Bohler (dir.), *Le Goût du lecteur à la fin du Moyen Âge*, Paris, Éditions du Léopard d'or, coll. « Cahiers du Léopard d'or », 2006, p. 88.

²⁰⁰ Voir Lawrence F. H. Lowe, « Introduction », dans *Gerard de Nevers, Prose Version of the Roman de la Violette*, édition de Lawrence F. H. Lowe, Princeton/Paris, Princeton University Press/Presses universitaires de France, coll. « Elliott Monographs in the Romance Languages and Literatures », 1975 [1928], p. xvii-xxix.

*political relationships existing between various houses contemporary with the period of writing of the prose version serve to explain the introduction of these names*²⁰¹ ». Par exemple, tout porte à croire que les liens privilégiés que la Bourgogne entretenait avec la Savoie – Marie de Bourgogne, sœur de Jean sans Peur, duc de Bourgogne, a été mariée à Amédée VIII de Savoie – ont poussé le prosateur à modifier le lignage d'Euriaut, la jeune fille imaginée par Gerbert de Montreuil. Celle qui était la nièce du comte de Montfort dans le roman en vers (v. 5736-5742) est décrite dans le texte du xv^e siècle comme la « fille au conte de Savoye » (fol. 109r^o). La présence au tout début du roman de la châtelaine de Saint-Omer (fol. 3v^o) fait quant à elle écho à la prise de possession de Saint-Omer par Marguerite de Flandres, épouse de Philippe le Hardi.

Vers la fin du texte, une série de seigneurs absents de l'œuvre en vers sont énumérés : « Au plus tost qu'ilz peurent, vindrent a Nevers le seigneur de Marcyilly, le seigneur de Rochefort, le seigneur de Chastelus, le seigneur de Anesy et plusieurs aultres barons et chevaliers » (fol. 125v^o). Les recherches de Lawrence Lowe lui ont permis d'associer le seigneur de Marcilly à Erard Damas, devenu en 1422 gouverneur du Nivernais. Le seigneur de Rochefort auquel le texte fait allusion pourrait être Guillaume de Rochefort ou Charles de Rochefort, deux proches de la cour de Bourgogne. Le seigneur de Chastellux serait Claude de Beauvoir, maréchal de Bourgogne en 1432. La présence du seigneur d'Annecy serait une fois de plus attribuable à l'étroite relation qui existait entre la Bourgogne et la Savoie, Annecy étant la capitale de la Savoie au xv^e siècle. En précisant que le seigneur de Fénétrange « estoit mareschal du duc [de Metz] » (fol. 74r^o), le remanieur se montre à nouveau « *historically correct*²⁰² » puisque le seigneur de Fénétrange a véritablement été maréchal de Lorraine pendant la première moitié du xv^e siècle. En somme, comme l'a écrit Danielle Quérueil, les mises en prose ont tendance à « jouer sur les noms propres²⁰³ » et « les aventures romanesques sont agencées dans un contexte historique ou politique qui n'existait pas dans les modèles antérieurs²⁰⁴ »²⁰⁵.

²⁰¹ *Ibid.*, p. XVIII. (« [L]es relations politiques qu'entretiennent les différentes maisons au moment de la rédaction de la version en prose permettent d'expliquer l'insertion de ces noms. »)

²⁰² *Ibid.*, p. XX.

²⁰³ Danielle Quérueil, « Des mises en prose aux romans de chevalerie dans les collections bourguignonnes », dans Sergio Cigada et Anna Slerca (dir.), *Rhétorique et mise en prose au XV^e siècle. Actes du VI^e colloque international sur le moyen français, Milan, 4-6 mai 1988*, Milan, Vita e Pensiero, 1991, p. 179.

²⁰⁴ *Idem.*

Ces différents cas de figure montrent la nécessité d'envisager les rapports entre fiction et histoire au Moyen Âge sous la forme d'un *continuum* ou d'un axe « coulissant ». En effet, loin d'occuper des espaces cloisonnés, la fiction et l'histoire se nourrissent l'une et l'autre dans des textes qui font varier le dosage entre les deux pôles. On a vu, par exemple, que le genre romanesque est né à coups de glissements sur l'axe de la vérité : en trahissant ou, pour reprendre le terme du prologue du *Roman de Troie*, en *controvant* l'histoire, les romans ont progressivement affirmé leur caractère fictionnel à travers un processus d'autonomisation, tant par rapport aux modèles latins que par rapport à la vérité historique. Cette plongée dans la fiction a eu plusieurs conséquences pour cette littérature en quête de légitimité. Celles-ci sont brillamment mises en récit par Chrétien de Troyes dans *Cligès*, où se dévoilent les subtilités du travail du créateur d'illusions, lequel privilégie le « mentir-vrai » à la conquête de la vérité historique. Le roman a la particularité d'être intimement lié au ludisme, qui se pose comme une finalité. Dès lors, la fiction conduit directement au divertissement et c'est cette fonction qui semble à la fois la plus problématique et la plus obsédante.

Certes, l'examen d'œuvres appartenant à des genres aussi variés que l'hagiographie, la chanson de geste et l'historiographie a révélé toute une série de fonctions que peut assumer la fiction, de la glorification (d'un saint dans les textes hagiographiques ou des Chrétiens dans les chansons de geste) à l'expression de vérités qui dépassent les limites du cadre de l'histoire avérée (la souffrance dans *La Chanson de Roland*, par exemple). Permettant la satisfaction d'objectifs placés à l'abri de toute accusation de vanité ou de futilité, ces fonctions tendent à justifier l'infiltration (le plus souvent inavouée) de la fiction dans les textes. En revanche, le potentiel divertissant que renferme la fiction invite à plus de prudence. Plusieurs indices, on le sait, attestent l'importance du roman dans le paysage littéraire vernaculaire. Proposant une sorte de « condensé » du paysage littéraire du Moyen Âge central, ces vers tirés de la branche II du *Roman de Renart*²⁰⁶ (ca 1170-1250) le confirment une fois de plus :

Signor, oï avés maint conte
Que maint conteor vous raconte,
Coment Paris ravi Helainne,

²⁰⁵ À ce sujet, voir Isabelle Delage-Béland, *L'Antroman au risque de la réécriture. La redéfinition des stratégies intertextuelles et parodiques dans les mises en prose du Cligès et du Roman de la Violette*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2011, p. 24-26.

²⁰⁶ *Le Roman de Renart*, édition et traduction de Jean Dufournet et d'Andrée Méline, 2 vol., Paris, Flammarion, coll. « GF », 1985. Cette édition reprend les branches identifiées par Ernst Martin.

Le mal qu'il en ot et le painne ;
De Tristan que la chievre fist,
Qui assés belement en dist,
Et fabliaus et cançon de jeste ;
Romans d'Yvain et de la beste²⁰⁷
Maint autre conte par la terre :
Mais onques n'oïstes la guerre
Qui tant fu dure de grant fin
Entre Renart et Ysengrin
Qui molt dura et molt fu dure

Le Roman de Renart, branche II, v. 1-13.

Bien que les genres du fabliau et de la chanson de geste soient mentionnés (v. 7), il est difficile de nier la domination du roman lorsque l'on constate que les matières antique (v. 3), tristanienne (v. 5) et arthurienne (v. 8) sont tour à tour évoquées, signe de la richesse du genre, lequel, au final, est celui qui occupe le plus grand nombre de vers dans cet extrait.

Confrontés à l'essor de cette forme narrative, peu peuvent se permettre de renoncer complètement à l'association si fructueuse entre fiction et divertissement. On l'a d'ailleurs remarqué à la lecture de quelques vies de saints où la condamnation des œuvres de fiction n'évince pas le besoin de plaire, qui n'apparaît toutefois pas comme une finalité. De même, tandis que les visées divertissantes se font discrètes dans les *Faits des Romains*, l'auteur de *l'Histoire ancienne jusqu'à César* (ca 1213-1214) tient à mettre en valeur la dimension « délectable » de son œuvre (v. 251)²⁰⁸. Une telle affirmation laisse entendre que le devoir d'authenticité – il est question d'« estoire sans nulle fable » (v. 252) – ne serait pas incompatible avec le divertissement que procure le texte. Se dessine ainsi un deuxième axe « coulissant », reliant plaisir et édification qui, à l'instar de l'histoire et de la fiction, n'entretiennent pas une relation antagonique. L'étude du statut des fabliaux doit donc tenir compte de ces deux axes (histoire-fiction/plaisir-édification), lesquels permettent de se

²⁰⁷ Particulièrement soumis à la mouvance, ce vers est d'interprétation difficile. La tradition manuscrite donne en effet de nombreuses formulations divergentes : « Romanz de lui et de la beste », « Romans de li et de la beste », « Romans de lui et de sa beste », « Romans du leu et de la beste », « Romanz dou lin et de la beste », « Romans du lait et de la beste », « Roumans de lui et de sa jeste », « Romains de luy et de sa geste », « Et mainte autre hystoire honeste », ce dernier tranchant le débat et, dès lors, se distinguant du reste de la tradition. Selon Maurice Wilmotte, toutes ces variantes pourraient être interprétées comme une lecture fautive de la formule « Romans d'Ivain et de sa beste », laquelle ferait allusion au lion d'Yvain. L'explication de Maurice Wilmotte est donnée dans son article « L'auteur des branches II et Va du *Renard* et Chrétien de Troyes », *Romania*, t. XLIV, 1915-1917, p. 258-260. La position adoptée par Maurice Wilmotte a été partagée par Gunnar Tilander et par Jean Dufournet, qui a préparé l'édition citée dans ce chapitre.

²⁰⁸ Voir Catherine Croizy-Naquet, *op. cit.*, p. 60.

prononcer autant sur l'espace occupé par la fiction que sur les fonctions qu'elle est appelée à assumer.

QUESTIONS DE RÉCEPTION : LA FICTION DANS LES LIVRES

Toute réflexion sur la fiction – un domaine aux frontières fluctuantes, selon les cultures et les époques – pose inévitablement le problème délicat de sa réception²⁰⁹. Ainsi, après avoir analysé les textes sous l'angle de leur *production*, il convient d'interroger les conditions de leur *transmission* et de leur *réception*, voie d'accès à l'identification de ce qui, pour le public médiéval, relève de la vérité et de la fiction. Précieux témoignages des divers traitements que l'on a pu réserver aux œuvres, les manuscrits sont susceptibles de dénouer une partie de ce problème à la fois historique et philosophique. En effet, puisqu'elle tient compte de l'empreinte laissée par ceux qui ont fréquenté les livres, la lecture en contexte²¹⁰ s'avère instructive pour mieux saisir les subtilités du rapport qu'entretient le Moyen Âge avec la *fabula*.

Sous la responsabilité des lecteurs actifs que sont les copistes et les rubriqueurs, le paratexte est un de ces lieux particulièrement riches en indications. L'examen des formules d'*explicit* des premiers romans de langue française, par exemple, laisse souvent voir une hésitation quant au statut générique de ces œuvres que l'on a dites partagées entre la fiction et l'histoire. Là où les manuscrits *B*, *C* et *P* clôturent *Le Roman de Thèbes*²¹¹ en incluant au moins une fois l'étiquette de *roman*, le manuscrit *S* s'en remet uniquement à l'*histoire* pour décrire le récit qui s'achève²¹² :

Ci fenist le *romanz* de thebes
Et apres vient le ronmans de troye la grant
Et apres Troye vient le ronmans de Eneas.
Le Roman de Thèbes, ms *B*.

²⁰⁹ Voir notamment Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1983.

²¹⁰ Voir entre autres l'ouvrage de Keith Busby, *Codex and Context. Reading Old French Verse Narrative in Manuscript*, 2 vol., Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 2002.

²¹¹ *Le Roman de Thèbes*, édition de Guy Raynaud de Lage, 2 vol., Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1966-1968.

²¹² Les cotes des manuscrits mentionnés sont les suivantes : Paris, BnF fr. 60 (*B*), Paris, BnF fr. 784 (*C*), Genève, Bibliothèque Bodmer 18 (*P*) et Londres, British Museum Additional 34114 (*S*).

Explicit le *Roumanz* de thebes.

Ibid., ms C.

Ichi faut de theb' listoire

[...] ait ki le mist en memoire

Explicit li *romans* de thebes.

Ibid., ms P.

Explicit *historia* de thebes.²¹³

Ibid., ms S.

Les désignations paratextuelles du *Roman de Troie*²¹⁴ révèlent une variance encore plus importante, de sorte que les *explicits* des manuscrits A1 (« *Explicit historia troiana* »), A2 (« *Ci estoet l'estoire fenir* »), C1 (« *Benois soit qui l'estoire fist* »), D (« *Icist fenist la mieudre estoire* »), M (« *Ci fenist l'ystoire de la grant destruction de Troie la grant* »), M1 (« *Ici fenist la meudre estoire* ») et N4 (« *Ichi fenist la mioldre estoire* ») ignorent le roman pour ne revendiquer qu'une appartenance à l'histoire alors que les manuscrits H (« *Ici fenist li mioldre estore [...] / Beneois qui cest romans fist* »), I (« *Chi define li romans de Troies* »), J (« *Ci faut li bons romanz de Troie* ») et L (« *Ici faut li Romans de Troye* »)²¹⁵ tendent tous à affirmer la dimension romanesque de l'œuvre de Benoît de Sainte-Maure – non sans parfois recourir à l'histoire, comme dans le manuscrit H²¹⁶.

Une telle variance est d'autant plus significative sachant que contrairement à l'idée tenace selon laquelle la conscience générique faisait défaut aux auteurs et aux copistes médiévaux, les étiquettes accolées aux œuvres, tant à l'extérieur qu'au sein des textes, sont généralement stables. De même, on constate que le plus souvent, les marques de « généricité auctoriale » (dans le texte) et de « généricité lectoriale » (dans le paratexte)²¹⁷ coïncident²¹⁸. Si l'analyse poétique a déjà montré l'intensité des rapports entre fiction et histoire dans les premières manifestations du genre romanesque, le relevé des différents *explicits* des romans de *Thèbes* et

²¹³ Je souligne.

²¹⁴ Pour une description détaillée de tous les manuscrits du *Roman de Troie*, voir Marc-René Jung, *La Légende de Troie en France au Moyen Âge. Analyse des versions françaises et bibliographie raisonnée des manuscrits*, Bâle, Francke Verlag, coll. « Romanica Helvetica », 1996.

²¹⁵ Je souligne.

²¹⁶ Les cotes des manuscrits mentionnés sont les suivantes : Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 3340 (A1), Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 3342 (A2), Genève, Bibliothèque Bodmer 18 (C1), Paris, BnF fr. 783 (D), Paris, BnF fr. 19159 (M), Montpellier, Bibliothèque universitaire, section médecine, H. 251 (M1), Nottingham, University Library, WLC/LM/6 (N4), Paris, BnF fr. 1450 (H), Paris, BnF fr. 1553 (I), Paris, BnF fr. 1610 (J) et Paris, BnF fr. 12600 (L).

²¹⁷ Sur ces termes, voir notamment Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1989.

²¹⁸ Voir Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant...*, *op. cit.*, p. 184.

de *Troie* rend compte, quant à lui, du véritable problème d'interprétation qu'ont posé ces œuvres nées précisément d'un brouillage de la frontière entre *fabula* et *historia*, dont la relation sera sans cesse renégociée à travers toute l'histoire du genre.

Élaborés par de fins lecteurs auxquels on reconnaît désormais la capacité d'avoir procédé à des choix éditoriaux²¹⁹, les recueils servent également à raffiner notre compréhension du statut de la fiction au Moyen Âge. Il faut cependant préciser que, hormis dans les livres regroupant des pièces brèves qui, en raison du peu d'espace qu'elles occupent sur le parchemin, appellent tout naturellement l'accumulation, le mélange des genres demeure une pratique relativement marginale. Certes, l'étude des recueils médiévaux suscite l'intérêt depuis quelques décennies²²⁰, mais l'importance de cette tendance ne devrait pas faire oublier que dans la très vaste majorité des cas, les manuscrits se caractérisent par une certaine unité générique²²¹. Quoique peu nombreux, les recueils qui font cohabiter les genres montrent de quelles manières on a pu chercher à confronter les textes de fiction à d'autres représentants du paysage littéraire. Les étapes de la mise en recueil et les différents effets d'encadrement produits par l'ordonnement des œuvres sont d'ailleurs particulièrement révélateurs à cet égard.

Le chercheur qui s'intéresse à la composition des recueils doit faire preuve de prudence en proposant des lectures qui tiennent compte de la distinction entre les ensembles organiques (constitués d'une seule unité codicologique, pensée comme telle depuis sa confection au Moyen Âge) et les ensembles factices (constitués de plusieurs unités codicologiques reliées au

²¹⁹ À ce sujet, il faut évidemment mentionner l'article fondateur d'Elspeth Kennedy qui a soutenu que « *the scribes were often "editors" in the sense that they seem to have aimed at producing a text which would be agreeable to their readers* » (« les scribes étaient souvent des "éditeurs" dans la mesure où ils semblent avoir cherché à produire un texte qui conviendrait à leurs lecteurs ») (art. cit., p. 531). Wagih Azzam, Olivier Collet et Yasmina Foehr-Janssens ont – parmi d'autres – invité les chercheurs à envisager les recueils en admettant un « présupposé de cohérence » (« Les manuscrits littéraires français : pour une sémiotique du recueil médiéval », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. LXXXIII, n° 3, 2005, p. 655).

²²⁰ Les ouvrages majeurs seront présentés plus longuement dans le cinquième chapitre et les questions de mises en recueil y seront abordées de manière plus détaillée.

²²¹ Voir Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant...*, *op. cit.*, p. 183-184. Les chiffres fournis par le chercheur sont éloquentes : « seuls 226 des 3444 manuscrits répertoriés (soit 6,7 %) » par le *Dictionnaire étymologique de l'ancien français* « sont à proprement parler mixtes du point de vue générique ». Cette proportion pourrait bien être revue à la baisse si l'on retranchait les manuscrits d'auteurs (produits en fonction d'un principe d'organisation bien défini), les manuscrits factices et « ceux où une seule pièce "étrangère" a été ajoutée *a posteriori* sur un feuillet laissé vacant ».

fil du temps). Conservé à la Bibliothèque bodléienne à Oxford, le manuscrit Digby 23²²² se présente comme l'assemblage tardif – peut-être dès le XIV^e ou le XV^e siècle, néanmoins²²³ – de deux unités codicologiques. La première renferme une copie de la traduction latine par Calcidius du *Timée* de Platon – texte qui a connu une importante diffusion, comme en témoignent les nombreux manuscrits (plus de 180) qui nous sont parvenus²²⁴ – et la seconde, la célèbre version de *La Chanson de Roland* dite d'Oxford. Si le Digby 23 est aujourd'hui surtout reconnu pour avoir transmis le premier monument de la littérature en langue vernaculaire, l'analyse de la juxtaposition des deux textes n'est pas à négliger. Sans oublier que les unités ont circulé indépendamment, on peut s'interroger sur les effets de lecture produits par leur reliure, perçue par nombre de critiques comme une « coïncidence²²⁵ ». « Et pourtant », écrit K. Sarah-Jane Murray, « une lecture du *Roland* par rapport au début du texte de Platon révèle que des liens thématiques très étroits les unissent²²⁶ ».

Il est en effet frappant de constater à quel point le *Timée* tend à se poser comme un guide préparant la lecture de l'œuvre épique. Évoquant le mythe de l'Atlantide qui, avant son intervention, n'avait jamais été transcrit, Platon insiste sur la nécessité d'assurer le passage de l'oralité à l'écriture, la seule capable de préserver l'histoire et d'arracher le récit à la sphère du mythe. La lettre apparaît comme le moyen à privilégier pour entretenir la mémoire, mais aussi pour conférer aux récits une valeur de vérité. Dès lors, celui qui lira *La Chanson de Roland* – récit à la dimension orale indéniable qui a cependant fait l'objet d'une mise à l'écrit – après le

²²² Pour une description détaillée de ce manuscrit, on consultera Ian Short, « General Introduction. Editing the *Song of Roland* », dans Joseph Duggan, Karen Akiyama *et al.* (dir.), *La Chanson de Roland / The Song of Roland : the French Corpus*, Turnhout, Brepols, 2005, p. 1-18.

²²³ La question de la reliure a suscité beaucoup d'intérêt : « Les éditeurs du *New Paleographic Society* crurent que leur reliure avait été effectuée au début du XVII^e siècle par Sir Kenelm Digby (et les armes de ce dernier figurent en effet sur la reliure qui nous est parvenue) ; mais Charles Samaran émit l'hypothèse que les deux parties du manuscrit coexistaient déjà au XIII^e siècle, car il crut déchiffrer une référence à “Calcidius” en-dessous du dernier vers du *Roland* au f. 72r, lecture qu'il confirma à l'infra-rouge. Ian Short, en revanche, ayant identifié une sorte de bon de commande de peinture inscrite au XIV^e siècle en bas du f. 55v après la fin du *Timée*, a proposé que les deux textes n'aient pas été encore réunis à cette époque-là. Dans un travail plus récent, celui-ci a toutefois reconnu que les traces de rouille sur les feuillets de garde témoignent de l'existence d'une reliure ancienne, remplacée par celle de Digby, datant probablement du Moyen Âge » (K. Sarah-Jane Murray, « La mise en recueil comme glose ? Le thème de la *translatio studii* dans le ms. Digby 23 de la Bibliothèque Bodléienne à Oxford », dans Xavier Leroux [dir.], *La Mise en recueil des textes médiévaux*, *Babel*, n° 16, 2007, mis en ligne le 2 août 2012. URL : <http://babel.revues.org/716> Consulté le 4 septembre 2014). Keith Busby a aussi contribué aux débats en alléguant que les deux unités pourraient avoir été reliées dès le XIV^e siècle (*op. cit.*, t. 1, p. 8, note 6).

²²⁴ Voir K. Sarah-Jane Murray, art. cit., note 2.

²²⁵ Voir *idem*.

²²⁶ Insistant sur la relation que nouent les deux unités codicologiques, la médiéviste poursuit : « il faut lire les deux textes » (*idem*).

Timée sera encouragé à l'envisager comme une œuvre de mémoire, à l'instar de l'histoire de l'Atlantide dont s'est emparé Platon.

En faisant du *Timée* une sorte de « prologue » à la chanson de geste, on décèle tout un discours métatextuel ne pouvant qu'orienter l'interprétation du texte en langue vulgaire. Un commentaire en particulier semble faire écho à la suite du recueil, alors qu'une invitation à décrypter les récits d'apparence mensongère est lancée : « *fabulosa quidem putatur, sed est vera* » (première partie, 22c)²²⁷. Suggérant que la *fabula* et la vérité sont susceptibles de se rejoindre, ces mots permettent de tirer des leçons sur l'une des façons d'appréhender *La Chanson de Roland*. Dans un tel contexte manuscrit, celle-ci appartient nettement au corpus des œuvres de fiction, mais la présence d'éléments rattachés à la *fabula* ne l'empêche pas d'être dotée d'une certaine valeur de vérité. En fait, le choix de la fiction n'est pas gratuit et il ne devrait surtout pas masquer les vérités que renferme cette chanson de geste qui, de toute évidence, mérite l'espace du parchemin qu'on lui a consacré.

Creuset dans lequel s'expriment les tensions à la fois entre vérité et fiction et entre oralité et écriture, le manuscrit d'Oxford est également révélateur des enjeux linguistiques auxquels le Moyen Âge est confronté. Tout en offrant un exemple éloquent du plurilinguisme caractérisant la société médiévale²²⁸, ce recueil exhibe, en faisant se succéder le latin et la langue romane, sa dimension savante. Précédé d'une « introduction » de choix, rédigée dans la langue de prestige²²⁹, ce texte fondateur de la littérature profane en langue française bénéficie d'un traitement enviable signalant la légitimité qu'il a acquise.

²²⁷ Voir *supra*, p. 37, note 14.

²²⁸ Le domaine anglo-normand fournit des exemples éclatants de cette situation. On pense entre autres aux manuscrits de Londres, British Library, Harley 2253 et d'Oxford, Bodleian Library, Digby 86, lesquels font cohabiter les langues : le français, l'anglais et le latin. Sur le plurilinguisme des manuscrits, on consultera John Frankis, « The Social Context of Vernacular Writing in Thirteenth-Century England: The Evidence of the Manuscripts », dans Peter R. Cross et Simon D. Lloyd (dir.), *Thirteenth-Century England I (Proceedings of the Newcastle-upon Tyne Conference, 1985)*, Woodbridge, Suffolk, 1986, p. 175-184 et Derek Pearsall, *Old English and Middle English Poetry*, Londres, Routledge, 1977, p. 94-101. Sur la spécificité linguistique de l'Angleterre au Moyen Âge, voir notamment Serge Lusignan, *La Langue des rois au Moyen Âge. Le français en France et en Angleterre*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le nœud gordien », 2004.

²²⁹ Voir entre autres Serge Lusignan, *Parler vulgairement. Les intellectuels et la langue française aux XIII^e et XIV^e siècles*, Paris/Montréal, Librairie philosophique J. Vrin/Presses de l'Université de Montréal, coll. « Études médiévales », 1987.

Le latin et le français se rencontrent une autre fois dans le manuscrit de Paris, BnF fr. 375, un imposant recueil arrageois à la confection complexe²³⁰. La cohabitation des deux langues semble cette fois participer des stratégies servant à justifier l'intégration de textes relevant du domaine de la *fabula*²³¹. Formé de deux unités codicologiques qui auraient été réunies au XIV^e ou au XV^e siècle²³², ce dernier volume donne d'abord à lire une série de pièces en prose s'ouvrant avec l'*Apocalypsis* en latin (fol. 1r^o-17v^o), suivie d'une *Explication de l'Apocalypse* en français (fol. 18r^o-26v^o), de la *Prophétie Sebile* (fol. 27r^o-28r^o) et des *Moralités des philosophes* (fol. 28r^o-33v^o). Constituant la première unité codicologique, ces quatre textes cèdent la place, dans la deuxième unité²³³, à un vaste ensemble d'œuvres où dominant les romans en vers :

<i>Le Roman de Thèbes</i>	fol. 36r ^o -67v ^o
<i>Le Roman de Troie</i> de Benoît de Sainte-Maure	fol. 68r ^o -119v ^o
<i>Le Siège d'Athènes</i>	fol. 119v ^o -162r ^o
<i>Les Congés</i> de Jean Bodel	fol. 162r ^o -163r ^o
<i>Le Roman d'Alexandre</i> d'Alexandre de Paris	fol. 164r ^o -208v ^o
<i>Signification de la mort d'Alexandre</i> de Pierre de Saint-Cloud	fol. 208v ^o -211r ^o
<i>Le Vengement Alixandre</i> de Gui de Cambrai	fol. 211r ^o -216r ^o
une généalogie des comtes de Boulogne en prose	fol. 216r ^o -216v ^o
le début d'un jeu-parti intitulé <i>Je vous pri, dame Maroie</i>	fol. 216v ^o
la troisième partie du <i>Roman de Rou</i> de Wace	fol. 219r ^o -240v ^o
<i>Guillaume d'Angleterre</i>	fol. 240v ^o -247v ^o
<i>Floire et Blanchefleur</i>	fol. 247v ^o -254v ^o
<i>Blancandin</i>	fol. 254v ^o -267r ^o
<i>Cligès</i> de Chrétien de Troyes	fol. 267v ^o -281v ^o
<i>Érec et Énide</i> de Chrétien de Troyes	fol. 281v ^o -295v ^o

²³⁰ Ce manuscrit a fait l'objet de nombreuses descriptions. Voir notamment Charles François, « Perrot de Nesle, Jehan Madot et le ms. B.N. fr. 375 », *Revue belge de philologie et d'histoire*, n° 41, 1963, p. 761-779 ; Françoise Gasparri, Geneviève Hasenhor et Christine Ruby, « De l'écriture à la lecture : réflexion sur les manuscrits d'*Érec et Énide* », dans Keith Busby, Terry Nixon, Alison Stones et Lori Walters (dir.), *Les Manuscrits de Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 1993, t. I, p. 97-148 (en particulier p. 119-125) ; Stewart Gregory et Claude Luttrell, « The Manuscripts of *Cligès* », dans *ibid.*, t. I, p. 67-95 (en particulier p. 83-90). Tous ces critiques concluent que le travail a été accompli par plusieurs copistes.

²³¹ Voir Isabelle Delage-Béland, « Une conquête problématique. Le statut ambigu de la fiction dans le manuscrit Paris, BNF, fr. 375, un recueil de romans », dans Olivier Collet, Francis Gingras et Richard Trachsler (dir.), *op. cit.*, p. 95-113. Je reprends dans ces pages la thèse étayée dans cet article.

²³² Cette hypothèse se fonde sur la série de signatures qui traverse le volume d'un bout à l'autre. Voir Charles François, art. cit., p. 762. Quant à la deuxième unité codicologique, on situe sa confection au début du XIV^e siècle.

²³³ Avant *Le Roman de Thèbes*, on peut lire un sommaire rimé en octosyllabes qu'aurait rédigé un certain Perrot de Nesle (fol. 34r^o-35r^o). Ce sommaire se charge de présenter au lecteur les textes copiés dans la deuxième unité codicologique. À ce propos, voir Leo Jordan, « Peros von Neele's gereimte Inhaltsangabe zu einem Sammelcodex », *Romanische Forschungen*, n° 16, 1904, p. 735-756.

<i>La vieille Truande</i>	fol. 295 ^v ^o -296 ^r ^o
<i>Ille et Galeron</i> de Gautier d'Arras	fol. 296 ^r ^o -309 ^v ^o
<i>Theophilus</i> de Gautier de Coinci	fol. 310 ^r ^o -314 ^r ^o
<i>Amadas et Ydoine</i>	fol. 315 ^r ^o -331 ^v ^o
<i>La Châtelaine de Vergy</i>	fol. 331 ^v ^o -333 ^v ^o
une <i>Épître farcie de saint Étienne</i>	fol. 333 ^v ^o -334 ^v ^o
<i>Les Vers de la Mort</i> de Robert le Clerc	fol. 335 ^v ^o -342 ^v ^o
les <i>Loenge Nostre Dame</i>	fol. 342 ^v ^o -344 ^r ^o
<i>La vieille Truande</i>	fol. 344 ^r ^o -344 ^v ^o
neuf <i>Miracles de Nostre Dame</i>	fol. 344 ^v ^o -346 ^v ^o

Encore une fois, s'il faut retenir que les deux parties ont connu une vie indépendante avant d'être reliées – dès le Moyen Âge, cela dit –, leur juxtaposition génère des effets auxquels il est difficile de demeurer insensible.

Ainsi on remarque que les tout premiers textes (l'*Apocalypsis* et son explication en français, surtout) font écho aux tout derniers (de l'*Épître farcie de saint Étienne* aux *Miracles de Nostre Dame*), construisant dès lors une sorte de « cadre » reposant sur la tradition biblique. Cherchant à mieux cerner les critères d'organisation – qui peuvent parfois échapper aux lecteurs modernes que nous sommes –, Wagih Azzam, Olivier Collet et Yasmina Foehr-Janssens ont bien insisté sur l'importance de l'« effet d'encadrement²³⁴ » dans ces entreprises de compilation. L'examen attentif du *codex* conservé à la BnF confirme les résultats de l'enquête menée par les trois médiévistes. On assiste en effet à une véritable superposition de « cadres », lesquels alimentent une tension entre les extrémités et le cœur du volume, occupé par les œuvres de fiction. Celles-ci sont non seulement délimitées par des textes à caractère religieux, mais aussi par des textes qui revendiquent leur ancrage « historique » et qui ajoutent une couche supplémentaire au cadre qui a déjà été mis en évidence.

Les feuillets 36^r^o à 240^v^o renferment des pièces – excluant les *Congés* de Jean Bodel (fol. 162^r^o-163^r^o) et le début d'un jeu-parti intitulé *Je vous pri, dame Maroie* (fol. 206^v^o) qui ont vraisemblablement été copiés pour combler des blancs – dont la cohérence est assurée par l'appartenance à l'*historia* qu'elles affichent. *Le Roman de Thèbes* (fol. 36^r^o-67^v^o), par exemple, ne se présente comme un roman ni dans la rubrique ni dans l'*explicit*²³⁵, alors que,

²³⁴ Wagih Azzam, Olivier Collet et Yasmina Foehr-Janssens, art. cit., p. 657.

²³⁵ Le texte se présente comme « *Li siege de Tebes et de Thiocllet et de Pollinices li tierce branke* » et l'*explicit* reprend la formule mot à mot : « *Explicit li sieges de Tebes et de Thiocllet et de Pollinices li tierce branke* ». Il est à noter que le substantif « branche » – qui assume vraisemblablement une fonction technique en facilitant la

on l'a vu, l'étiquette de « roman » a été retenue dans trois *explicits* de la tradition manuscrite. Outre cet effacement « lexical » du roman, on remarque que le prologue a été allongé d'une quinzaine de vers visant à orienter l'interprétation dans le sens de l'histoire²³⁶ : « Conter vous voel d'antive estore / Que li clerz tienent en memore » (v. 17-18). *Le Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure (fol. 68r^o-119v^o) et *Le Siège d'Athènes* (fol. 119v^o-162r^o) ont également été touchés par ce travail visant vraisemblablement à atténuer les traces du vocabulaire propre au genre romanesque. Les vers de conclusion de cette dernière œuvre n'hésitent d'ailleurs pas à insister sur la filiation qu'elle entretient avec l'histoire : « *D'Ataines faut ichi l'estoire / Que li escrit tesmoigne a voire* ». Ce passage met l'accent sur la valeur testimoniale du récit en reprenant, à travers la rime, l'association fructueuse entre histoire et vérité. Enfin, on retrouve la mention de l'*estoire* dès le début du *Roman d'Alexandre* (fol. 164r^o-208v^o) (« Qui vers de rice estore veut entendre et oïr, / Por prendre bon exemple de proece acoillir », v. 1-2) qui précède la troisième partie du *Roman de Rou* de Wace (fol. 219r^o-240v^o), texte aux prétentions historiographiques, on l'a déjà souligné. En ce sens, l'intégration tardive d'une généalogie des comtes de Boulogne en prose²³⁷ (fol. 216r^o-216v^o) entre le *Vengement Alixandre* (fol. 212r^o-216r^o) et *Le Roman de Rou* paraît tout à fait cohérente et laisse croire que le copiste responsable de cet ajout avait perçu qu'un mouvement en faveur de l'histoire animait cette partie du recueil.

C'est en procédant à une lecture intertextuelle du recueil que l'on saisit toute la portée de ce bloc à haute teneur historique. L'analyse fait apparaître que les romans suivants tissent souvent d'étroites relations avec les œuvres qui ouvrent la deuxième unité codicologique et,

navigation à l'intérieur de ce vaste recueil – est également employé par Perrot de Nesle dans son sommaire. C'est une main contemporaine mais différente de celle des copistes qui a ajouté des rubriques et des *explicits* et qui a repris le terme dont se sert Perrot de Nesle (voir Françoise Gasparri, Geneviève Hasenohr et Christine Ruby, art. cit., p. 122).

²³⁶ Ces vers se trouvent aussi dans le manuscrit *P* (Genève, Bibliothèque Bodmer, 18). Sur le prologue du *Roman de Thèbes* dans la tradition manuscrite, voir Aimé Petit, « Prologues du *Roman de Thèbes* », dans *Aux origines du roman. Le Roman de Thèbes*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2010, p. 183-193.

²³⁷ Malgré ce qui est annoncé dans le titre, qui parle d'une généalogie des ducs de Normandie, « il s'agit d'une généalogie des comtes de Boulogne, depuis Legier, créé comte par le roi Arthur, jusqu'à Robert VI, comte d'Auvergne et de Boulogne, de 1279 à 1314 », précise Francisque Michel dans son édition des *Chroniques anglo-normandes. Recueil d'extraits relatifs à l'histoire de Normandie et d'Angleterre pendant les XI^e et XII^e siècles. Publié pour la première fois, d'après les manuscrits de Londres, de Cambridge, de Douai, de Bruxelles et de Paris*, Rouen, Édouard Frère, 1840, t. III, p. X-XI.

plus généralement, avec l’histoire antique. Dans *Floire et Blanchefleur*²³⁸ (fol. 247v^o-254v^o), par exemple, une coupe sur laquelle est représentée l’histoire de Troie est longuement décrite (v. 439-450). La matière antique se taille également une place dans *Blancandin*²³⁹ (fol. 254v^o-267r^o), œuvre qui renferme des éléments signalant une bonne connaissance du *Roman d’Énéas*²⁴⁰. Pour sa part, le *Cligès* de Chrétien de Troyes (fol. 267v^o-281v^o) évoque autant *Le Roman de Thèbes*, en donnant à lire un renvoi à Polynice et à Étéocle, les deux frères à l’origine du conflit fratricide (v. 2494-2498), que *Le Roman de Troie*, en mentionnant les noms de Pâris et d’Hélène (v. 5233-5238). Enfin, le roman d’*Érec et Énide* (fol. 281v^o-295v^o) reconnaît lui aussi ses dettes à l’endroit de la matière antique en consacrant une dizaine de vers à la description des arçons d’ivoire d’Énide, sur lesquels est ciselée l’histoire d’Énée (v. 5335-5344). Ces jeux intertextuels revêtent un sens tout à fait particulier dans le contexte du recueil fr. 375. En effet, en faisant surgir le souvenir des romans de *Thèbes* et de *Troie*, *Floire et Blanchefleur*, *Blancandin*, *Cligès* et *Érec* renvoient à des textes qui, dans le manuscrit dans lequel ils sont conservés, se situent non pas du côté de la fiction, mais bien du côté de l’histoire, comme on l’a déjà montré. Plutôt que de relier une fable à une autre, ces jeux d’associations rattachent la fable à l’histoire, comme si la place ménagée aux romans en vers était justifiée par cet ancrage « historique ».

Inserées entre des textes à teneur religieuse et surplombées par l’histoire – à laquelle elles renvoient ponctuellement –, les œuvres (fol. 240v^o-333v^o) qui succèdent au *Roman de Rou* de Wace occupent donc un espace singulier. Bien qu’ils soient cloisonnés, comme s’il s’agissait toujours de ne pas laisser la *fabula* à elle-même, les textes de fiction n’en sont pas moins nombreux et variés, formant un solide noyau capable d’exprimer la tendance phagocyte du genre romanesque. Dès lors, deux forces, centripète et centrifuge, rivalisent. Témoignant, d’une part, de la prolifération d’œuvres de fiction et cherchant, d’autre part, à les situer dans un contexte qui leur assure une certaine légitimité et qui justifie leur présence, ce volume

²³⁸ Robert d’Orbigny, *Le Conte de Floire et Blanchefleur, nouvelle édition critique du texte du manuscrit A (Paris, BNF, fr. 375)*, édition et traduction de Jean-Luc Leclanche, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2003.

²³⁹ Il faut noter au passage que la numérotation des branches nous permet de déduire que des textes (au moins deux) précédaient *Le Roman de Thèbes* (désigné comme « *li tierce branke* ») à l’origine. Peut-être que *Le Roman d’Énéas* est l’une de ces pièces égarées qui aurait, avec les romans de *Thèbes* et de *Troie*, complété la triade.

²⁴⁰ *Blancandin et l’Orgueilleuse d’amour : roman d’aventures du XIII^e siècle*, édition de Franklin P. Sweetser, Genève/Paris, Droz/Minard, 1964.

adopte une attitude duelle par rapport à la fiction, perçue à la fois comme aimant et comme repoussoir.

La réflexion sur le statut de la fiction que laisse deviner l'organisation de ce *codex* n'est pas unique, au contraire. Force est d'admettre que cette question semble avoir préoccupé nombre de copistes et de compilateurs qui se sont chargés de la production de recueils. À cet égard, il est difficile d'ignorer le manuscrit de Paris, BnF fr. 1450²⁴¹, dont la structure repose sur un effet d'encadrement encore plus intense que celui analysé dans le Paris, BnF fr. 375. Dans ce volume organique qui aurait été copié par une main unique pendant le deuxième quart du XIII^e siècle²⁴², les romans de Chrétien de Troyes²⁴³ sont intercalés dans *Le Roman de Brut* de Robert Wace, qui inscrit l'œuvre du Champenois dans un contexte ne pouvant qu'attirer l'attention de l'herméneute. De fait, l'un des attraits de ce recueil est de regrouper plusieurs textes plutôt connus et de les organiser de manière atypique en recourant à une construction « gigogne » :

<i>Le Roman de Troie</i> de Benoît de Sainte-Maure	fol. 1r ^o -83r ^o
<i>Le Roman d'Énéas</i>	fol. 83r ^o -112v ^o
la première partie du <i>Roman de Brut</i> de Wace	fol. 112v ^o -139v ^o
<i>Érec et Énide</i> de Chrétien de Troyes	fol. 140r ^o -158v ^o
<i>Le Conte du Graal</i> de Chrétien de Troyes	fol. 158v ^o -188v ^o
<i>Cligès</i> de Chrétien de Troyes	fol. 188v ^o -207v ^o
<i>Yvain</i> de Chrétien de Troyes	fol. 207v ^o -218v ^o
<i>Le Chevalier de la Charrette</i> de Chrétien de Troyes	fol. 221r ^o -225r ^o
la deuxième partie du <i>Roman de Brut</i> de Wace	fol. 225r ^o -238r ^o
le roman de <i>Dolopathos</i> d'Herbert	fol. 238r ^o -264v ^o

L'impression d'éclectisme qui se dégage de la liste des titres copiés est quelque peu atténuée par l'examen des caractéristiques matérielles du livre qui les accueille. En effet, certains éléments assurent une cohérence à cette série de textes, laquelle paraît d'abord avoir été

²⁴¹ Pour une description détaillée de ce manuscrit, on consultera Françoise Gasparri, Geneviève Hasenhor et Christine Ruby, art. cit., p. 116-119 ; Stewart Gregory et Claude Luttrell, art. cit., p. 77-78 et Alexandre Micha, *La Tradition manuscrite des romans de Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1966, p. 35-37.

²⁴² « Cette date a été établie par François Avril, Conservateur à la Bibliothèque Nationale, et Patricia Stirnemann, au cours de plusieurs consultations privées au Département des manuscrits », précise Lori Walters (« Le rôle du scribe... », art. cit., p. 303, note 2).

²⁴³ Sur les remaniements dont font l'objet les romans de Chrétien de Troyes dans le manuscrit, voir *ibid.*, p. 305. Alexandre Micha note pour sa part qu'il manque la fin d'*Yvain* et les trois quarts de la *Charrette*. De plus, les feuillets 219 et 220 ont disparu depuis la nouvelle foliotation (voir *op. cit.*, p. 36).

envisagée comme un tout. Placées au début de chacune des œuvres, les lettrines historiées, qui présentent des traits iconographiques communs²⁴⁴, créent un effet d'uniformité et encouragent l'œil à percevoir le recueil comme un ensemble. Bien souvent, ces lettrines se posent comme les seules divisions entre les textes, de sorte que les romans de *Troie*, d'*Énéas* et de *Brut*, par exemple, s'enchaînent sans intervalle. Ce système de découpage minimal révèle que l'on a parfois tenté – dans un premier temps, du moins – de souder les pièces entre elles.

Preuve que l'ordonnement des récits n'a pas été laissé au hasard et que l'on a réfléchi au manuscrit dans une perspective totalisante, un soin particulier a été apporté à la transition – très discrète sur le plan matériel²⁴⁵ – entre le *Brut* et les romans de Chrétien de Troyes, transcrits au moment précis où l'on annonce que la paix est établie au royaume d'Arthur :

En cele grant pais que jo di
 Ne sai se vos l'avés oï
 Furent les mervelles provees
 Et les aventures trovees
 Qui d'Artu sont tant racontees
 Que a fable sont atornees
 Ne tot mençoenge, ne tot voir,
 Tot folie ne tot savoir ;
 Tant ont li conteor conté
 Et par la tere tant fablé
Por faire contes delitables
Que des verités ont fait fables
Mais ce que Crestiens tesmogne
*Porés ci oïr sans alogne*²⁴⁶

Le Roman de Brut, ms Paris, BnF fr. 1450, fol. 139v^o.

Ce long passage exploite les tensions entre vérité et fiction en opposant, d'abord, les verbes à la sonorité similaire *prouver* et *trouver*, le premier étant rattaché à ce qui s'est avéré et le second, à ce qui est inventé, soit l'œuvre des trouvères. Très vite, cependant, on comprend que la distinction entre *historia* et *fabula* n'est pas sans ambiguïté, comme en témoigne avec éloquence ce vers où Wace se prononce sur les histoires arthuriennes, qui échappent à toute tentative de qualification : « Ne tot mençoenge, ne tot voir ». Les glissements entre vérité et

²⁴⁴ « Chaque œuvre commence avec une lettrine historiée figurant des motifs animaliers et végétaux entrelacés et exécutés principalement en bleu et en brun », remarque Lori Walters (« Le rôle du scribe... », art. cit., p. 308).

²⁴⁵ En fait, seule une manicule indique l'interruption de l'œuvre de Wace. Un blanc correspondant à deux unités de réglure est laissé à la fin du verso du folio 139 et *Érec et Énide* commence au tout début du recto du folio 140. Des titres ajoutés *a posteriori* – on y reviendra – ont cependant précisé la situation et facilité le repérage.

²⁴⁶ Je souligne. Ces vers sont spécifiques au manuscrit de Paris, BnF fr. 1450.

mensonge, dont les limites se laissent difficilement circonscrire, seraient inévitables pour celui qui se propose de raconter l'histoire de Bretagne.

Au terme de cet extrait particulièrement dense apparaissent des vers propres à ce manuscrit et qui laissent voir des préoccupations s'inscrivant dans la continuité de celles formulées par l'auteur du *Brut*. En plus d'agir comme d'efficaces « jointures », deux de ces vers établissent une sorte de pacte de lecture et tendent à rapprocher l'œuvre de Chrétien de Troyes du domaine de la vérité. Loin d'être anodin, le choix du verbe *tesmoigner*, étroitement lié à la sphère juridique²⁴⁷ et juxtaposé au nom du maître champenois, ne peut qu'orienter l'interprétation que l'on fera des romans subséquents, assimilés à un discours d'autorité. Plongée dans l'univers du roi Arthur, à propos duquel on a déjà « tant fablé », l'entreprise de l'auteur du XII^e siècle aurait donc une valeur de vérité sur laquelle le copiste a vraisemblablement voulu insister.

On a montré comment, à leur manière, les romans de Chrétien de Troyes posaient avec acuité la question de la fiction. Lorsqu'il raconte les noces des protagonistes, le narrateur d'*Érec et Énide*, par exemple, s'inquiète de donner à lire un « mensonge trop granz » (v. 6917). Dans le manuscrit de Paris, BnF fr. 1450, l'œuvre du Champenois est transmise selon une chronologie assez souple. Certes, *Érec et Énide* (fol. 140r^o-158v^o) est le premier roman copié, mais il est plutôt inattendu de lire *Le Conte du Graal* (fol. 158v^o-188v^o) avant *Le Chevalier au Lion* (fol. 207v^o-225r^o). Or cette succession qui, du point de vue du lecteur moderne, ne semble obéir à aucun critère, réserve le cœur du recueil à *Cligès* (fol. 188v^o-207v^o). Les travaux de Karl D. Uitti ont justement révélé l'importance du point médian dans la composition médiévale²⁴⁸. Il est en effet hautement significatif que, dans ce volume où le rapport à la fiction ne se laisse jamais oublier, tout converge vers ce roman de Chrétien de Troyes qui illustre mieux que nul autre la capacité du romancier à transformer le mensonge en

²⁴⁷ La consultation du *Dictionnaire de l'ancienne langue française* de Frédéric Godefroy, du dictionnaire d'Adolf Tobler et d'Erhard Lommatzsch (*Altfranzösische Wörterbuch*) et du *Dictionnaire du français médiéval* de Takeshi Matsumura suffit pour confirmer cette idée de manière très convaincante. Dans le corpus en langue vernaculaire, le témoignage est intimement lié à la preuve et à l'attestation de vérité, de sorte que le terme est largement employé dans les cartulaires, notamment.

²⁴⁸ Voir Karl D. Uitti, « *Le Chevalier au Lion (Yvain)* », dans Douglas Kelly (dir.), *The Romances of Chrétien de Troyes : A Symposium*, Lexington, French Forum, coll. « The Edward C. Armstrong Monographs on Medieval Literature », 1985, p. 207-208. Lori Walters écrit : « Dans la ligne des idées avancées par D. Poirion et de leur développement par K. Uitti, on pourrait ainsi adopter comme hypothèse de travail que les principes de composition utilisés par les auteurs à l'intérieur d'un ouvrage peuvent également être employés par des scribes et des compilateurs dans l'élaboration globale des manuscrits » (« Le rôle du scribe... », art. cit., p. 307).

vérité ou, plutôt, à ce qui en a toutes les apparences, faisant ainsi de la *fabula* un moyen d'atteindre la vérité.

Le prologue, on le sait, est un autre lieu particulièrement chargé de sens dans la composition médiévale²⁴⁹ et c'est au *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure (fol. 1r^o-83r^o) que revient le privilège d'occuper cet espace d'introduction. Œuvre dont le prologue expose les subtilités du travail des premiers romanciers qui, en quelque sorte, ouvrent l'*historia* à la *fabula*, *Le Roman de Troie* annonce les enjeux qui seront débattus tant dans les textes conservés dans ce recueil qu'à travers la structure qui les ordonne. Là où *Le Roman de Troie* et *Le Roman de Brut* décrivent le passage de la vérité vers la *fable* – pensons au vers « Que de verités ont fait fables » du *Brut* ou au « surplus » par rapport à la source que s'autorise Benoît de Sainte-Maure (v. 142-143) –, les créateurs d'illusions mis en scène dans *Cligès* empruntent un mouvement inverse et cherchent plutôt à faire passer l'artifice pour vrai. La cohabitation de ces différents textes et la mise en évidence de ce double mouvement à l'intérieur d'un seul espace – conçu, dans un premier temps, comme un ensemble bien soudé – montrent que de la même façon que la vérité existe dans la fiction, la fiction n'est pas absente de l'histoire. Il s'agit moins de considérer un tel brouillage des frontières comme un désintérêt pour la définition des deux domaines que comme un trait fondamental de l'art poétique médiéval, où se manifeste assez tôt une sensibilité à la porosité des sphères de la vérité et de la fiction, une proximité que les fabliaux exploiteront de manière spectaculaire.

Si un premier examen des caractéristiques matérielles du manuscrit de Paris, BnF fr. 1450 a permis de conclure que l'on a d'abord voulu insister sur le caractère totalisant du livre, il faut toutefois préciser que des intervenants ultérieurs ont cherché à mieux délimiter les différents textes copiés, de sorte que plusieurs couches de titres ont été ajoutées au fil du temps. Fragmentant l'ensemble et fournissant des repères aux lecteurs qui souhaiteraient naviguer plus aisément d'un récit à l'autre, ces titres ont également l'avantage d'offrir de nouveaux indices quant au statut attribué à ces textes qui tirent profit de la porosité de la frontière entre vérité et fiction. Les intitulés recourent très largement à l'étiquette *roman* pour identifier les pièces. On ne relève en fait qu'une seule exception alors qu'une main ayant laissé sa trace bien après la confection du recueil a pris soin de faire appartenir le *Brut* à l'histoire : « *ISTOIRE DU*

²⁴⁹ Sur l'importance du premier texte du manuscrit de Paris, BnF fr. 1450, voir *ibid.*, p. 309.

BRUT » (fol. 112v^o). Le lecteur responsable de cette indication signale qu'à ses yeux, le projet narratif de Wace et celui de Chrétien de Troyes – dont toutes les parties sont qualifiées de « roman » – n'entretiennent pas le même rapport à la vérité, ce qui l'a conduit à les placer dans des catégories génériques différentes. Une telle intervention traduit un besoin de trancher et de lever l'ambiguïté cultivée tant par Wace que par le copiste qui a introduit les romans du maître champenois. Le souci de distinction dont témoignent ces ajouts tardifs s'affirme donc non seulement sur le plan matériel, mais aussi sur le plan générique.

Or il ne s'agit pas d'une classification univoque, car les autres titres qui servent à identifier le *Brut*, eux, revendiquent le terme « roman » (deux occurrences au fol. 112v^o, deux autres au fol. 225r^o), preuve s'il en fallait de la difficulté de départager le vrai du faux. En plus de mettre en série des œuvres où s'énonce une véritable réflexion métacritique sur la *fabula*, le manuscrit de Paris, BnF fr. 1450 offre une image saisissante et convaincante de la capacité de la fiction à s'infiltrer là où on ne l'attend pas toujours. Concrètement, la fiction s'insère ici dans ce qui prend souvent les allures d'une *historia* même si, là encore, des zones d'ombre persistent, comme la concurrence des titres se charge de le rappeler.

Tout en se posant comme le lieu où s'incarne matériellement la dynamique des échanges entre histoire et roman, cette compilation revient sur les premiers « temps forts » du genre romanesque. Le parcours à travers les débuts de l'histoire du roman s'achève avec le *Dolopathos* d'Herbert (fol. 238r^o-264v^o)²⁵⁰, dont la structure reproduit celle que l'on observe à l'échelle du recueil, alors qu'une histoire-cadre accueille un ensemble de récits enchâssés, à l'image du *Brut* qui encadrerait, quelques feuillets auparavant, les romans de Chrétien de Troyes.

L'intérêt de la présence de cette œuvre à tiroirs dans le manuscrit de Paris, BnF fr. 1450 ne concerne pas que sa structure. À l'instar des autres romans copiés, le *Dolopathos* se prononce sur la fiction, un enjeu qui, de toute évidence, traverse tout le volume et qui assure sa cohérence. Mais si, du *Roman de Troie* à la fin du *Brut*, on exploite surtout les tensions entre histoire et fiction, le récit du début du XIII^e siècle, lui, se concentre plutôt sur les relations fructueuses entre savoir et fiction, laquelle paraît apte à l'enseignement. Concluant un panorama des premières générations du genre romanesque, ce représentant de « l'autre voie du

²⁵⁰ Il est à noter que la fin du roman est manquante.

roman »²⁵¹ – dont la « dissidence »²⁵² tend d'ailleurs à être soulignée par la position liminaire qu'il occupe dans le manuscrit – attire l'attention sur le potentiel édifiant de la fiction qui, loin d'Arthur et de sa Table Ronde, travaille maintenant à s'ouvrir à de nouvelles possibilités.

L'écart qui se creuse entre une entreprise narrative comme celle du *Dolopathos* et la tradition du roman arthurien en vers est encore plus manifeste dans le *codex* de Paris, BnF fr. 24301²⁵³ (dernier tiers du XIII^e siècle), où l'œuvre d'Herbert (p. 299-474) est copiée en compagnie de la *Vie des Pères*²⁵⁴ (p. 1-262), une série de contes composés par un auteur qui ne cesse de dénoncer « li rois des fables » (v. 1209) pour lui préférer Dieu, le roi éternel. La présence du *Dolopathos* après la *Vie des Pères*²⁵⁵ peut être interprétée comme une façon de montrer l'utilité et la productivité d'une écriture romanesque qui aurait refusé de succomber aux charmes vains d'Arthur. La suite du manuscrit affirme nettement ce renoncement à la matière arthurienne et au divertissement comme finalité au profit de la vocation édifiante. Là encore, une technique d'enchâssement organise les textes puisque *Le Roman de Beudous* de Robert de Blois (p. 478-484 ; 565-620)²⁵⁶ sert de cadre aux pièces didactiques attribuées au même auteur (p. 484-565)²⁵⁷. Avec la *Vie des Pères*, le *Dolopathos* et les œuvres de Robert de Blois, le volume apparaît comme un ensemble de recueils dans le recueil.

Le choix de l'auteur du *Beudous* de privilégier un cadre arthurien est intimement lié à son intention de mettre à mal une tradition qu'il juge usée, comme s'il s'agissait d'occuper le terrain de l'adversaire pour mieux le déconstruire. Mettant en scène un chevalier sur le point de quitter sa mère pour rejoindre la cour du roi Arthur, Robert de Blois fait évidemment surgir le souvenir du jeune Perceval dans le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes. À la différence

²⁵¹ Yasmina Foehr-Janssens, *op. cit.*

²⁵² Voir *ibid.*, p. 14.

²⁵³ Sur ce manuscrit, voir notamment Francis Gingras, « Le bon usage du roman : cohabitation de récits profanes et de textes sacrés dans trois recueils vernaculaires de la fin du XIII^e siècle », dans Dorothea Kullmann (dir.), *The Church and Vernacular Literature in Medieval France*, Toronto, Pontifical Institute for Medieval Studies, 2009, p. 137-156 (en particulier p. 151-155).

²⁵⁴ *La Vie des Pères*, édition de Félix Lecoy, 3 vol., Paris, Picard, coll. « Société des anciens textes français », 1987-1999.

²⁵⁵ Entre la *Vie des Pères* et *Le Roman de Dolopathos*, on trouve *La canonique des rois* et une Passion de Jésus Christ.

²⁵⁶ Incomplet, *Le Roman de Beudous* est un *unicum*.

²⁵⁷ On peut lire : une série de poèmes religieux (p. 484-487), *L'enseignement des princes* (p. 487-491), *L'honneur des dames* (p. 491-493), *De l'envie et de l'orgueil* (p. 493-497), *De la médisance* (p. 497-498), *De la trahison* (p. 498-500), *Contre les flatteurs* (p. 500-501), *De l'avarice* (p. 501-505), *De la patience ou de la souffrance* (p. 505-508), *De la création du monde* (p. 520-527), *Floris et Lyriopé* (p. 527-550), *Le chatoisement des dames* (p. 550-560) et *Chanson d'amour* (p. 560-565).

de son prédécesseur, toutefois, Beaudous retiendra les conseils que lui avait prodigués sa mère. Cette inversion lourde de sens signale à la fois la dimension antiromanesque de l'œuvre du XIII^e siècle et la valeur de l'enseignement, capable de donner un sens à l'aventure du protagoniste. L'attitude et le parcours du chevalier dépeint par Robert de Blois peuvent guider le lecteur, dès lors incité à demeurer attentif aux leçons que la fiction est susceptible de lui transmettre. Car le détournement du roman arthurien en vers « traditionnel » auquel procède l'auteur l'amène à pratiquer une forme d'écriture romanesque misant davantage sur l'utilité de la fiction²⁵⁸, laquelle aurait mieux à offrir que les futiles divertissements arthuriens si vigoureusement décriés, ne serait-ce que dans les premières pages du manuscrit de Paris, BnF fr. 24301. Dans la *Vie des Pères*, l'intérêt pour Arthur est stigmatisé (« Avec les Bretons puet atendre / Artur, qui ja mes ne vendra », v. 1199-1200) et le « roi des fables » n'est certainement pas présenté comme une figure profitable dans un contexte d'édification : « Ce n'est mie li rois des fables, / Ainz est li rois esperitables » (v. 1209-1210). L'idée du roman comme œuvre utile est d'ailleurs bien mise en évidence dans le recueil qui interrompt l'antiroman arthurien pour y intégrer une série de textes à vocation didactique occupant un espace considérable sur le parchemin.

Poser la question de la fiction revient en quelque sorte à raconter l'histoire d'une quête de légitimité. Celle-ci revêt un sens particulier pendant le Moyen Âge vernaculaire, où l'on assiste à l'émergence d'une littérature qui doit se définir par rapport à la production latine. Certes, des soupçons pèsent sur la *fabula* depuis l'Antiquité. Or revendiquer la parole mensongère dans un contexte où la langue française cherche à acquérir son droit de cité en littérature est pour le moins délicat. Par conséquent, le plus souvent, les premiers auteurs construisent un discours niant la *fable* et profitant de l'authenticité que suppose l'*estoire*. Gage de littéarité, la fiction s'impose progressivement en devenant l'ingrédient essentiel du roman, genre en plein essor pendant le Moyen Âge central. Si les premiers romanciers entretiennent une étroite relation avec l'histoire – les désignations paratextuelles des romans de *Thèbes* et de

²⁵⁸ Voir Francis Gingras, « Mise en recueil et typologie des genres aux XIII^e et XIV^e siècles : romans atypiques et recueils polygénériques (*Biausdous*, *Cristal et Clarie*, *Durmart le Gallois*, *Mériadeuc*) », dans Yasmina Foehr-Janssens et Olivier Collet (dir.), *Le Recueil au Moyen Âge. Le Moyen Âge central*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex & contexte », 2010, p. 110-111. Pour une analyse détaillée, on consultera aussi Milena Mikhaïlova-Makarius, *L'École du roman : Robert de Blois dans le manuscrit BNF fr. 24301*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2010.

Troie sont fort révélatrices de la voie intermédiaire qu'ils empruntent –, Chrétien de Troyes se prononce, lui, sur les responsabilités que doit assumer celui qui ne prétend plus raconter la vérité historique. Le maître champenois insiste ainsi sur la vérité de la fiction, qui relève plutôt de la vraisemblance, cet art de « faire croire » permettant à l'auditeur-lecteur de vivre une véritable expérience esthétique.

Un survol du paysage littéraire a montré que nombreux sont ceux (hagiographes, auteurs de textes épiques, historiographes) qui ont succombé à la fiction, même si on l'associe plus naturellement au roman, lequel tend à mettre en valeur son caractère ludique. La présence de la fiction dans d'autres genres est vraisemblablement justifiée par la fonction qu'on lui attribue (l'édification, la pédagogie, la glorification). Dès lors, pour éviter toute accusation de futilité, une œuvre peut proposer une certaine forme de divertissement aux auditeurs-lecteurs sans pour autant en faire une finalité.

Les attitudes adoptées à l'égard de la fiction révélées par l'examen de quelques recueils rendent également compte d'une quête de légitimité. Là où le manuscrit d'Oxford confère à *La Chanson de Roland* – qui côtoie la version latine du *Timée* de Platon – un statut privilégié invitant le lecteur à tirer des vérités de la fable qu'il fréquente, le manuscrit de Paris, BnF fr. 375, de son côté, encadre les romans en vers de textes à caractère religieux ou historique, comme s'il fallait justifier la présence d'un corpus fictionnel aussi imposant. Le manuscrit de Paris, BnF fr. 1450 joue des tensions entre fiction et histoire – qui s'imbriquent l'une dans l'autre avant de céder la place au savoir –, proposant du même coup une relecture des débuts du genre romanesque, tandis que le recueil de Paris, BnF fr. 24301 alimente une réflexion sur les façons de justifier le choix de la fiction. Il importe d'insister sur la fécondité de l'entreprise de Robert de Blois qui, plutôt que de tourner le dos au roman, se positionne en faveur de l'écriture d'un *autre* roman. Se servant de la fiction pour dispenser des enseignements, ce roman renouvelé entend ménager une plus grande place aux vérités du savoir, à l'instar du *Dolopathos*. Rédigés alors que les auteurs et les lecteurs que sont les copistes et les compilateurs s'appliquent précisément à tracer de nouvelles voies pour l'écriture de la fiction – un symptôme de l'usure du modèle du roman arthurien en vers, notamment –, les fabliaux semblent, à leur manière, participer de cette tendance visant la revitalisation de la *fabula*, souvent écorchée. En effet, du nom que se donne le genre à la forme (l'octosyllabe à

rimes plates) qu'il privilégie, le fabliau fait le choix éloquent de la fiction sans pourtant s'assimiler au roman.

CHAPITRE II

« *DES FABLES FAIT ON LES FABLIAUS* ».
ANALYSES LEXICOLOGIQUE ET SÉMANTIQUE : DE
LA FABULA AU FABLIAU

Le chercheur qui s'intéresse à la typologie des genres au Moyen Âge a souvent l'impression, du moins dans un premier temps, de s'aventurer sur une terre bien peu fertile. En soutenant dans l'introduction d'un article sur la définition du fabliau qu'il est « [i]mpossible, bien sûr, de prétendre rouvrir dans son ensemble l'irritant dossier du fabliau, avec ses interminables et vaines interrogations sur la typologie du genre¹ », Jacques Ribard est loin d'émettre ses jugements les plus nuancés, persuadé que cette question conduit inévitablement à une impasse. Plusieurs partagent la même idée en refusant de reconnaître l'existence d'une véritable conscience générique chez les auteurs et les copistes médiévaux, comme s'il était inconcevable que les premières manifestations de la littérature en langue vernaculaire, n'ayant toujours pas dépassé le stade de l'« enfance », portent sur elles-mêmes le regard de la maturité, une faculté que l'on concède plus aisément aux œuvres dites « modernes »². On constate en effet que nombreux sont les critiques qui nient la productivité de l'analyse lexicologique en alléguant que le vocabulaire générique n'est pas manié avec dextérité pendant le Moyen Âge³.

S'il est vrai que le corpus des fabliaux n'est pas le seul à s'attirer une telle attitude, il semble que les formes brèves – souvent transmises dans des recueils polygénériques – souffrent tout particulièrement de la résignation des médiévistes qui renoncent à affronter le problème de la typologie des genres. En affirmant dans son *Essai de poétique médiévale* que « la distribution des divers termes dans cet ensemble paraît à peu près aléatoire » et que « [c]e qu'ils désignent échappe à toute définition : *estoire, dit, exemple, conte, fable* et ses diminutifs : *fablel, fabliau*⁴ », Paul Zumthor traçait, en 1972, une voie que ses successeurs ne manqueront pas d'emprunter. Ainsi, selon Jean-Charles Payen – qui délaisse rapidement la lexicologie au profit de l'analyse structurelle pour tenter de distinguer le lai, le fabliau, l'*exemplum* et le roman court –, la conscience des genres littéraires des auteurs du Moyen Âge

¹ Jacques Ribard, « Et si les fabliaux n'étaient pas des "contes à rire" ? », *Reinardus*, n° 2, 1989, p. 134.

² Dans un ouvrage consacré aux isopets, Jeanne-Marie Boivin écrit : « Les classifications littéraires n'ont jamais été une spécificité du Moyen Âge, trop occupé par la naissance puis par la croissance de la jeune littérature en français pour prendre le temps de la théoriser et pour l'enfermer, à peine née, dans des classes rigoureuses et préfabriquées. Le vocabulaire poétique de l'époque pêche autant par son manque de précision que par sa polysémie » (*Naissance de la fable en français : L'Isopet de Lyon et l'Isopet I-Avionnet*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2006, p. 361).

³ Sur l'instabilité du lexique médiéval, voir notamment William Rothwell, « Medieval French and Modern Semantics », *Modern Language Review*, n° 57, 1962, p. 25-30.

⁴ Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 159.

et de leur public ne serait que « très approximative⁵ » et cette confusion tiendrait peut-être à la pratique de la mise en recueil puisque les pièces brèves seraient préservées dans des volumes « fourre-tout où les scribes ont accumulé un peu au hasard ce qu'ils ont glané ça et là dans le désordre⁶ ». L'assemblage désorganisé d'œuvres aussi éclectiques aurait entraîné, pour reprendre l'expression retenue par Rupert T. Pickens, une inévitable « contamination générique »⁷ et contribué à abolir les frontières entre les différentes catégories. Plus encore, le « mélange » observé dans les recueils témoignerait d'une flagrante insensibilité aux systèmes cohérents et solidement établis.

Toute « terminologie rigoureuse⁸ » ferait donc défaut aux praticiens médiévaux, une position qu'adopte également Gabriella Parussa en revenant sur « le peu d'importance qu'on accordait aux classifications précises et infaillibles⁹ » qu'ont révélé les travaux de ses prédécesseurs. Cette « situation d'extrême imprécision¹⁰ » la conduit à abandonner l'examen des termes métalinguistiques, trop variables, et à se concentrer plutôt sur les aspects matériels des « livres de fables » qui retiennent son attention¹¹. Se consacrant à l'étude de la tradition manuscrite des *Fables* de Marie de France, Françoise Vielliard glisse à son tour un mot sur la « terminologie flottante¹² » à laquelle recourent les textes pour se désigner eux-mêmes. Norris J. Lacy suit le courant en doutant de la capacité des auteurs à différencier les dits, les contes, les *exempla*, les fables et les fabliaux, par exemple¹³. Enfin, dans la thèse de doctorat qu'elle a soutenue en 2007 à l'Université de Princeton, Katherine Adams Brown synthétise bien cette forte tendance de la critique en concluant que les étiquettes génériques et les autres vocables

⁵ Jean-Charles Payen, « Lai, fabliau, *exemplum*, roman court : pour une typologie du récit bref aux XII^e et XIII^e siècles », dans Danièle Buschinger (dir.), *Le Récit bref au Moyen Âge : actes du colloque des 27, 28 et 29 avril 1979*, Amiens, Université de Picardie, Centre d'études médiévales, 1980, p. 7.

⁶ *Idem.*

⁷ Le médiéviste parle de « *generic contamination* » (Rupert T. Pickens, art. cit., p. 174).

⁸ Jean-Charles Payen, art. cit., p. 16.

⁹ Gabriella Parussa, « Les "Livres de fables". Enquête sur les manuscrits médiévaux contenant des fables épiques », *Reinardus*, n° 13, 2000, p. 150.

¹⁰ *Ibid.*, p. 153.

¹¹ « Mais si le recueil peut s'appeler indifféremment *livre d'Esopé*, *Ysopet*, *bestiaire* ; si les textes sont qualifiés de *fables des bestes*, ou *essamples*, ou *moralités*, etc., est-il possible de mettre en évidence d'autres caractéristiques non spécifiquement lexicales, qui permettraient de définir les contours du livre des fables ? » (*ibid.*, p. 154).

¹² Françoise Vielliard, « La tradition manuscrite des *Fables* de Marie de France : essai de mise au point », *Bibliothèque de l'École des chartes*, n° 147, 1989, p. 390.

¹³ Norris J. Lacy, *op. cit.*, p. 25.

plus généraux dont les œuvres usent allègrement (*conte, aventure, estoire, fable, lai, fabliau, dit, roman*) « are used almost interchangeably¹⁴ ».

Or de même que l'on aborde désormais les recueils en admettant un « présupposé de cohérence¹⁵ », l'examen du vocabulaire générique profite, depuis quelques années, d'un changement de cadre épistémologique. Répondant à Howard Bloch – convaincu que les termes *estoire* et *roman* ne sont pas distingués avant le XIV^e siècle¹⁶ –, Peter Damian-Grint défend vigoureusement la thèse selon laquelle le lexique n'est pas manipulé inconsciemment au Moyen Âge et parvient à délimiter l'espace sémantique occupé par l'*estoire*¹⁷. Dans *Le Bâtard conquérant*, Francis Gingras se livre à un travail minutieux qui montre l'indéniable sensibilité des auteurs vernaculaires aux étiquettes génériques et qui, du même coup, nous oblige à nuancer les jugements émis par les commentateurs sceptiques à l'égard de l'analyse lexicologique¹⁸. Les observations qu'il accumule attestent par exemple que le mot *roman* s'applique avec constance à des textes réunis par des éléments formels et thématiques communs.

En participant à ce renouvellement de perspective¹⁹ et en postulant que le flottement terminologique n'est peut-être pas aussi considérable que l'on a pu le croire, il apparaît judicieux de réfléchir au sens du mot *fablel*, dont l'acception est sans doute moins « générale²⁰ » et l'emploi, moins « indiscret et vague²¹ » que l'avance Joseph Bédier, pour n'évoquer que lui. D'ailleurs, ce que l'on considère comme la première attestation du mot (*ca* 1170-1180)²² traduit une volonté de nommer et de circonscrire les genres. En effet, un vers

¹⁴ Katherine Adams Brown, *op. cit.*, p. 4. L'auteure de la thèse poursuit sur sa lancée en écrivant : « *Since the definitions of all of the terms mentioned above and used by medieval writers are obscure, inexact, and generally unreliable to modern critics, it is necessary to find another way of classifying vernacular texts* » (*idem*). (« Puisque la définition de tous les termes mentionnés plus haut et employés par les auteurs médiévaux est obscure, inexacte et généralement peu fiable pour les critiques modernes, il est nécessaire de trouver une autre façon de classifier les textes vernaculaires. »)

¹⁵ Wagih Azzam, Olivier Collet et Yasmina Foehr-Janssens, *art. cit.*, p. 655.

¹⁶ Howard Bloch, *Etymologies and Genealogies : A Literary Anthropology of the French Middle Ages*, Chicago, University of Chicago Press, 1983, p. 98.

¹⁷ Voir notamment Peter Damian-Grint, « *Estoire as Word and Genre...* », *art. cit.*, p. 189-206.

¹⁸ Voir Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant...*, *op. cit.*, surtout p. 178-189 et 323-331.

¹⁹ On s'inspirera aussi de la démarche adoptée par Willem Noomen. Voir « Qu'est-ce qu'un fabliau ? », dans Alberto VÁRVARO (dir.), *Atti del XIV congresso internazionale di linguistica e Filologia romanza*, Naples/Amsterdam, G. Macchiaroli/J. Benjamins, 1981, p. 421-432.

²⁰ Joseph Bédier, *op. cit.*, p. 28.

²¹ *Ibid.*, p. 29.

²² À ce propos, voir notamment Philippe Ménard, *Les Fabliaux*, *op. cit.*, p. 225.

de l'une des plus anciennes branches du *Roman de Renart* met côte-à-côte « fabliaus » et « chançons de geste » (branche II dans l'édition de Jean Dufournet et d'Andrée Méline, v. 7), une façon de rappeler que les deux étiquettes ne se fondent pas l'une dans l'autre et que chacune relève d'un art précis. Pour sa part, *La Response de l'un des deus ribauz*²³ rend compte d'un grand souci taxinomique en énumérant différents genres et en les associant à un corpus spécifique. Un tel traitement est réservé au *fabel*, vocable qui ne signifie certainement pas tout et son contraire pour le poète qui l'intègre à la liste qu'il dresse et dans laquelle les titres cités correspondent, pour l'essentiel, à des titres de textes toujours considérés comme des fabliaux :

Ge sai bien servir un preudome,
Et de beaus diz tote la some.
Ge sai contes, ge sai *flabeaus*,
Ge sai conter beaus diz nouveaux,
Rotruenges viez et noveles,
Et serventois et pastoreles.
Ge sai le *fabel* du Denier²⁴
Et du Fouteor a loier,
Et de Gobert et de Dame Erme,
Qui ainz des elz ne plora lerne ;
Et si sai de la Coille noire

Response de l'un des deus ribauz, v. 107-117.

Exposant un système de classification des formes littéraires, ces deux exemples mettent au jour la conscience qu'ont les auteurs médiévaux de leur propre pratique. Bien que celle-ci obéisse à des principes qui échappent parfois aux lecteurs d'aujourd'hui, elle n'est pas pour autant dépourvue de rigueur et d'intelligence, des qualités qui, de toute évidence, ne sont pas l'apanage des écrivains de la modernité.

De fait, l'analyse statistique des occurrences du terme *fabel* révèle une remarquable stabilité qui justifie le recours à des analyses lexicologique et sémantique, capables de dévoiler quelques-uns des traits poétiques du fabliau, tel le rapport singulier qu'entretient le genre avec la fiction. Descendant étymologique de *fabula* – dont il récupère une partie de la valeur générique –, le *fabel* s'écarte de l'isopet – intimement lié à la tradition latine – tout en se montrant plus audacieux que le reste de la production littéraire vernaculaire, où l'on hésite

²³ *La Response de l'un des deus ribauz*, dans *Le Jongleur par lui-même : choix de dits et de fabliaux*, présentation de Willem Noomen, Louvain, Peeters, coll. « Ktēmata », 2003, p. 42-53.

²⁴ Je souligne.

généralement à se rapprocher de ce qui touche à la fable. Nombre d'auteurs de fabliaux se prononcent sur l'ambiguïté qui définit leur art, oscillant entre la fiction avouée et l'aspiration à une certaine vérité. Apparaissant surtout dans les espaces liminaires, l'étiquette générique possède un sens qui tend à se moduler en fonction de la position qu'elle occupe. Ainsi, tandis que le prologue est le lieu où l'on se prononce surtout sur la mise en forme littéraire – qui se superpose à la « fiction » de la performance orale²⁵ – dont a bénéficié la matière choisie, l'épilogue indique une sorte de mode de réception « idéal » en insistant sur le travail d'interprétation et de glose qui incombe à celui auquel s'adresse le récit, la narrativité s'imposant comme une autre caractéristique fondamentale des œuvres qui se nomment *fabluel*. Ces différents traits contribuent à assurer la légitimité d'un genre dont le nom est susceptible d'attirer la méfiance.

RELATIVISER LA *MOUVANCE* : ANALYSE QUANTITATIVE ET STABILITÉ LEXICOLOGIQUE

Désormais considéré comme l'édition de référence des fabliaux, le *Nouveau recueil complet des Fabliaux (NRCF)*²⁶, dirigé par Willem Noomen et Nico van den Boogaard, compte 127 titres (1983-1998), une liste plus restrictive que celles établies par Anatole de Montaiglon et Gaston Raynaud (143 titres [1872-1890])²⁷, Joseph Bédier (133 titres [1893])²⁸ et Per Nykrog (146 titres [1957])²⁹, cette dernière étant la seule à inclure des récits tirés de la *Disciplina clericalis* et quelques *Fables* de Marie de France³⁰. Certes, la comparaison de ces différentes entreprises menées depuis la fin du XIX^e siècle³¹ confirme que la délimitation du

²⁵ Voir Emmanuèle Baumgartner, « Titre et nom d'auteur : le cas des fabliaux », dans Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner (dir.), *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval...*, *op. cit.*, t. 1, p. 62.

²⁶ *Nouveau recueil complet des Fabliaux (NRCF)*, *op. cit.*

²⁷ *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles*, *op. cit.*

²⁸ Joseph Bédier, *op. cit.*

²⁹ Per Nykrog, *op. cit.*

³⁰ On remarquera que les chiffres fournis ici diffèrent de ceux que l'on trouve dans les listes elles-mêmes (Anatole de Montaiglon et Gaston Raynaud : 157 ; Joseph Bédier : 147 ; Per Nykrog : 160) car j'ai soustrait de chaque nombre total les doublons ou les triplons qui ne comptent que pour un titre dans le *NRCF*. Par exemple, le fabliau *Les trois Dames qui troverent l'Anel* (numéro 11 dans le *NRCF*) correspond aux numéros 15 et 138 de la liste de Montaiglon et de Raynaud, 47 et 48 de celle de Bédier et 52 et 53 de celle de Per Nykrog, ces derniers distinguant les deux versions du récit.

³¹ Puisqu'elles ne prétendent pas regrouper que des fabliaux – elles se présentent plutôt comme des recueils de « fabliaux », certes, mais aussi de « contes », de « dits » et d'« autres pièces » –, les éditions de Legrand d'Aussy, de Dominique Martin Méon, d'Étienne Barbazan et d'Achille Jubinal ont été exclues.

corpus des fabliaux sollicite l'interprétation et la subjectivité des éditeurs modernes – qui proposent des résultats parfois divergents³² –, mais il demeure néanmoins possible d'isoler ce que l'on pourrait appeler un « noyau » en retenant les récits qui se présentent explicitement comme des fabliaux dans au moins un manuscrit. Pour appartenir à ce « noyau », le terme *fablel* (ou l'une des autres formes enregistrées : *flabel*, *flabel*, *fabelet*, *fabliaus*, *flabliaus*) doit apparaître dans le texte ou dans le paratexte et être doté d'une valeur générique, signalée par un possessif (« A tant *mon* fablel ici fine »), un démonstratif (« *Cist* fabliaus dist ») ou une préposition introduisant le sujet du récit (« Ce dit le fablel *de gombert* »)³³.

La lecture des textes associés au genre du fabliau par les critiques permet de constituer une liste de soixante-trois pièces qui se posent comme des fabliaux (annexe II). De ces soixante-trois titres, cinquante-six font l'unanimité, depuis l'édition d'Anatole de Montaiglon et de Gaston Raynaud jusqu'au *NRCF*. Les six autres ont été recensés trois fois (*.W.*, *La Bourse pleine de Sens* et *Le Pré tondu*), deux fois (*Le fol Vilain*, *Les deus Vilains* et *Trubert*) ou une seule fois (*Le Dit des Cons*). Parmi tous ces textes, on n'en relève que deux qui n'ont pas été répertoriés par le *NRCF* : *Le Pré tondu* – copié dans le manuscrit de Berne, Burgerbibliothek 354 qui figure, avec le manuscrit de Paris, BnF fr. 837, comme l'un des deux grands « recueils de fabliaux » (annexe I) – et *Le Dit des Cons* – une pièce qui n'a été incluse que dans le *Recueil général* de Montaiglon et Raynaud et dont le degré de narrativité – un critère définitoire fondamental, on le verra – est à peu près nul, ce qui peut expliquer son exclusion presque généralisée.

Il ne s'agit évidemment pas de laisser croire que le genre du fabliau se limite à une soixantaine de manifestations – les chercheurs s'entendant généralement sur un ensemble d'environ cent trente narrations brèves –, mais plutôt de regrouper les occurrences du terme *fablel* et de constituer un corpus propice à l'analyse lexicologique. À ces fabliaux identifiés tant par les auteurs et les copistes médiévaux que par au moins un éditeur moderne s'ajoutent près d'une vingtaine d'œuvres qui, quoiqu'absentes des inventaires de fabliaux qui circulent aujourd'hui, revendiquent l'étiquette de *fablel* (annexe III). Dans toute la production narrative médiévale, on ne compte donc qu'environ quatre-vingts pièces différentes désignées par le

³² Ces résultats ont été analysés dans le détail par Alain Corbellari qui a aussi étudié les listes établies par Omer Jodogne (1975) et Reinhard Kiesow (1976). Voir « D'un recueil "complet" à l'autre... », art. cit.

³³ Je souligne.

substantif *fabel*. Sa présence dans un nombre somme toute limité de textes suggère qu'il renvoie à une réalité précise et que son emploi ne se fait pas sans discernement.

L'examen attentif du « noyau » de fabliaux valide cette hypothèse et tend à contredire l'idée selon laquelle le vocabulaire générique est soumis à une grande variabilité. Par exemple, *Le Vilain de Bailluel* est décrit comme *fabliau* dans les six manuscrits qui l'ont préservé, une constance parfaite qui se réalise dans trente-huit titres sur soixante-trois (60 %). Plus encore, cinquante-six fois sur soixante-trois (89 %), le terme *fabel* (ou l'une de ses variantes) apparaît dans au moins la moitié des manuscrits qui transmettent un même récit. En y regardant de plus près, on constate en outre que l'effacement du substantif *fabel* ne se produit pas nécessairement à la faveur d'une autre désignation, comme en témoignent les nombreuses versions exemptes d'indications génériques³⁴. Il arrive aussi que des morceaux copiés souffrent d'importantes lacunes matérielles, de sorte que certains témoins ne peuvent tout simplement pas être étudiés³⁵. De telles données révèlent que dans la majorité des cas, l'étiquette générique se maintient et résiste à la mouvance.

Il convient de spécifier la nature des occurrences de *fabel* en distinguant les marques textuelles et paratextuelles. Dans *Seuils*, Gérard Genette définit le paratexte comme un « accompagnement³⁶ » au texte. Proposant une typologie fondée sur les caractéristiques du livre moderne, le poéticien met en évidence deux types d'éléments paratextuels : le « péri-texte » – à repérer autour du texte ou dans ses interstices (le titre, la préface, les titres de chapitres ou certaines notes, par exemple)³⁷ – et l'« épitexte » – diverses manifestations, publiques ou intimes, prenant place à l'extérieur du livre (des entretiens, des correspondances ou des journaux intimes, entre autres)³⁸. Il va sans dire que l'étude de la littérature médiévale – qui possède ses propres modes de production et de réception – ne peut pas s'appuyer sur les

³⁴ C'est le cas de *Boivin de Provins* (ms P), des *Trois Aveugles de Compiègne* (ms q), des *Trois Dames qui troverent l'Anel* (ms C), du *Chevalier a la Robe vermeille* (ms o), du *Pescheor de Pont seur Saine* (ms V), du *Vallet aus douze Fames* (mss A, E), de *Cele qui fu foutue et desfoutue* (mss D, E, F, i), des *Quatre Sohais saint Martin* (ms Z), de *La Male Honte* (ms F), du *Pet au vilain* (mss A, E), de *La Dame escoillee* (ms F) et des *Trois Dames qui troverent un Vit* (ms M).

³⁵ En effet, la version de *Constant du Hamel* préservée dans le manuscrit n n'est qu'un fragment et celle du *Prestre qui abevete* dans le manuscrit E est le plus souvent illisible.

³⁶ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 7.

³⁷ *Ibid.*, p. 11.

³⁸ *Idem.*

catégories forgées par Gérard Genette sans quelques réaménagements³⁹. Si les lettrines, les rubriques et les *explicit*s – tous placés aux seuils des textes – peuvent facilement être envisagés comme des marques de « péritextualité », il semble plus difficile de déceler des phénomènes « épitextuels ». C’est à travers l’intertextualité – omniprésente au Moyen Âge, on le sait⁴⁰ –, qui permet la production d’un discours sur un texte hors de l’espace qui est le sien, que l’on s’approche le plus de l’« épitextualité » décrite dans *Seuils*. Bien qu’elle préserve l’idée d’un discours « extérieur » à un texte, cette réorientation est toutefois problématique en ce qu’elle gomme le cœur de la définition de Gérard Genette, qui insiste à la fois sur l’institution littéraire et sur la figure auctoriale, sans doute moins obsédantes au Moyen Âge qu’elles ne le seront au XIX^e et au XX^e siècle⁴¹, ceux-ci fournissant la majorité des exemples cités dans l’ouvrage. Ainsi, à moins de la priver de ses traits fondamentaux, il est peu commode de recourir à la notion d’« épitextualité » pour qualifier les éléments qui accompagnent les œuvres médiévales, ce qui tend à réduire la paratextualité à la « péritextualité ».

L’auteur de *Seuils* a raison d’attirer l’attention sur les questions de « situation temporelle⁴² » et de responsabilité⁴³ que soulève l’examen du paratexte. Une fois encore, on doit faire preuve de prudence en tenant compte des spécificités de la littérature médiévale et de son lot de variables inconnues. En effet, il n’est pas toujours possible de déterminer précisément l’écart qui sépare le moment de la copie du texte de celui de l’intégration des mentions hors texte. L’insertion de désignations paratextuelles peut également avoir été assurée par plusieurs intervenants (l’auteur lui-même, le copiste ou le rubriqueur) que l’on n’arrive pas nécessairement à identifier. Car tandis que, dans la pratique du livre moderne,

³⁹ On doit bien sûr évoquer l’ouvrage dirigé par Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner (*Seuils de l’œuvre dans le texte médiéval, op. cit.*) qui fait le point sur la question du paratexte médiéval.

⁴⁰ La bibliographie sur l’intertextualité au Moyen Âge est abondante, mais on peut retenir l’article important de Paul Zumthor, « Intertextualité et mouvance », *Littérature*, n° 41, 1981, p. 8-16. « La “littérature” médiévale, dans cette perspective, apparaît comme faite d’un enchevêtrement de textes, dont chacun revendique à peine son autonomie. Des contours flous le cernent imparfaitement ; des frontières mal pointillées, souvent incomplètes, l’unissent à d’autres textes, plutôt qu’elles ne l’en séparent. Et, d’un secteur à l’autre de ce réseau, les communications ne sont jamais coupées ; le courant inter-textuel passe partout », écrit le médiéviste (p. 15).

⁴¹ Sur la vaste question de l’institution littéraire, on consultera entre autres les travaux de Pierre Bourdieu (*Les Règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Libre Examen », 1992) et de Jacques Dubois (*L’Institution de la littérature : introduction à une sociologie*, Paris/Bruxelles, Nathan/Labor, coll. « Dossiers media », 1978).

⁴² Gérard Genette, *Seuils, op. cit.*, p. 11.

⁴³ Voir *ibid.*, p. 14.

selon Gérard Genette, deux principales instances (l'auteur et l'éditeur) aux responsabilités relativement bien définies se chargent du paratexte⁴⁴, le livre médiéval résulte de l'intervention de plusieurs acteurs assumant des rôles qui se chevauchent. Richard Trachsler rappelle à juste titre que l'exercice de la copie offre au scribe « l'occasion de “mettre à jour” le texte en fonction de circonstances toujours nouvelles⁴⁵ ». En fait, chaque intervenant serait libre de procéder à des choix éditoriaux en s'ingérant tant dans le texte que dans le paratexte, raison pour laquelle il peut être délicat de distinguer ce qui appartient à l'auteur et ce qui relève du copiste, lequel fait figure de lecteur actif, voire d'éditeur.

L'indécision qui entoure parfois les textes médiévaux conduit le chercheur à multiplier les approches (philologique, paléographique, iconographique, codicologique) afin d'accomplir un travail qui s'apparente souvent à celui d'un enquêteur. Le médiéviste doit, d'une part, s'appuyer sur les outils qu'offrent les données que l'on pourrait rattacher à une certaine forme de « positivisme » et, d'autre part, faire appel à ses compétences herméneutiques en réservant une part d'interprétation dans sa méthode. Quoiqu'il faille admettre que cette façon de faire comporte quelques risques, il serait surtout regrettable que toutes les mises en garde (nécessaires) découlant des particularités du corpus bloquent l'analyse approfondie du paratexte, véritable témoignage de la réception des œuvres et des stratégies éditoriales adoptées par ceux qui ont cherché à en orienter la lecture.

Dans le « noyau » de fabliaux, le terme *fablel* apparaît dans le paratexte (rubrique ou *explicit*) à onze reprises. De manière significative, huit fois sur onze (73 %), l'indication générique donnée dans le texte est reconduite dans le paratexte⁴⁶. Ces résultats confirment à leur tour la stabilité du vocabulaire générique, qui demeure le même du texte au paratexte, un

⁴⁴ Voir *ibid.*, p. 14-15.

⁴⁵ Richard Trachsler, « Fatalement *mouvantes* : quelques observations sur les œuvres dites “cycliques” », dans Milena Mikhaïlova (dir.), *Mouvances et Jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 2005, p. 135.

⁴⁶ *Boivin de Provins* (ms A : « Qui cest fablel fist a Provins » [v. 381] ; « *Explicit le fablel de boi vin* »), *Les Perdris* (ms A : « Qui fist cest fablel et ces dis / Ci faut li fabliaus des pertris » [v. 155-156] ; « *Explicit li fabliaus des pertris* »), *Gombert et les deus Clers* (ms H : « *Li fabliaus de dan'gombert* » ; « En cest autre fablel parole » [v. 1]), *La Crote* (mss A : « Commencier vous vueil .i. fablel » [v. 2] ; « *Explicit le fablel de la crote* » et E : « *Li fabliaus de la merde* » ; « Que li fablel cort et petit » [v. 4]), *Les Tresces* (ms X : « *Li fabliaus des tresces* » ; « A rimer le fablel des tresces / Ai mis de mon tens un petit / Or oiez que li fabliaus dit » [v. 4-6] ; « Par cest fabliau poez savoir » [v. 262]), *Le Prestre qui abevete* (ms F : « Un flablel courtois et petit » [v. 3] ; « *Ci define li fabliaus du prestre* ») et *Le Prestre comporté* (ms F : « Or vous ai je conté et dit / Un flabel qui n'est mie briés » [v. 1148-1149] ; « *Li fabliaus de le longe nuit* » [v. 1155] ; « Fu chius fabliaus fais et trouvés » [v. 1158] ; « *Chi define li fabliaus du prestre comporté* »).

signe que des rubriqueurs ont voulu reproduire le programme générique élaboré dans l'œuvre. On ne relève que trois cas où le mot *fablel* occupe l'espace du paratexte sans se retrouver dans le texte. Les récits *Cele qui fu foutue et desfoutue* (ms A) et *Le Pet au Vilain* (ms T) ne se prononcent pas explicitement sur leur statut générique et seul le paratexte (l'*explicit* du premier [« *Explicit le fablel de la grue* »] et la rubrique du deuxième [« *Le fablel dou pet au vilain qui fu portés en enfer* »]) fournit ce type d'indication. Dans les deux copies, la « généralité lectoriale » ne contredit pas la « généralité auctoriale ». À première vue, *Aloul* (ms A) paraît, quant à lui, légèrement plus problématique puisqu'il est présenté comme « *flabel* » dans la rubrique (« *Le Flabel d'Aloul* ») tandis que le prologue le désigne comme un « conte » (« Qui d'aloul veut oir le conte », v. 1) qui, en ancien français, possède le sens très général de « récit » ou de « narration ». Or l'étude méthodique du corpus montre que cette cohabitation est commune.

Pour soutenir que les auteurs et les copistes médiévaux ignorent presque toute considération générique, les critiques, on l'a vu, invoquent la variété lexicale – qui prouverait l'absence de système cohérent – donnée à lire dans les textes. Certes, le terme *fablel* partage l'espace du parchemin avec une série d'autres dénominations et c'est ce que fait apparaître le relevé des combinaisons impliquant l'appellation *fablel*, une liste composée de termes proprement génériques (*dit, fable, lai*) et d'autres plus généraux (*conte, aventure, matiere*) :

APPELLATION	NOMBRE D'ASSOCIATIONS AVEC <i>FABLEL</i> ⁴⁷
<i>conte</i>	21
<i>aventure</i>	19
<i>essample</i>	8
<i>dit</i>	6
<i>fable</i>	6
<i>proverbe</i>	2
<i>roman</i>	2
<i>matiere</i>	1
<i>œuvre</i>	1
<i>estoire</i>	1
<i>lai</i>	1
<i>merveille</i>	1

⁴⁷ Il est à noter que chaque manuscrit a été analysé séparément.

Si elles mettent en évidence l'étendue du champ lexical auquel recourent les auteurs et les copistes, ces statistiques ne demandent pourtant pas à être interprétées comme des preuves de confusion ou d'insouciance, au contraire. Il s'agit plutôt d'y voir le déploiement d'un réseau sémantique cohérent autour de *fablel*, qui s'entoure de substantifs récurrents tout en en proscrivant d'autres. Par exemple, dans le « noyau » de fabliaux, la coprésence de *conte* et de *fablel* se produit à vingt et une reprises, ce qui en fait l'association la plus répandue, suivie de près par celle unissant *aventure* et *fablel* (dix-neuf occurrences). Les termes *matiere*, *œuvre*, *estoire*, *lai* et *merveille* sont, en revanche, beaucoup moins bien représentés, chacun ne cohabitant avec *fablel* qu'une seule fois.

Confirmant que certains critères déterminent l'attribution des désignations, on conviendra que cette dynamique d'inclusion et d'exclusion est loin d'être anodine, d'autant que les étiquettes les moins employées sont souvent confinées au paratexte. Ainsi le mot *roman* n'apparaît que dans l'une des rubriques des *Braies au Cordelier* (ms D [« C'est li romanz des braies »]) et de *La Dame escoillee* (ms e [« Ici après commence li / Rommans et li dis / De la vielle escoillie »])⁴⁸, alors que *lai* ne se trouve que dans la rubrique du manuscrit J d'*Auberee* (« Li lais de dame aubree »)⁴⁹. L'absence presque totale des deux substantifs laisse croire

⁴⁸ Même lorsque l'on quitte le « noyau » de fabliaux, les occurrences de *roman* demeurent très rares et toujours limitées à un seul manuscrit. Ainsi on trouve le terme dans la rubrique de l'unique manuscrit (*h*) qui a préservé *Un Chivalier et sa Dame et un Clerk* (« Romanz de un chivaler e de sa dame e de / un clerk »), dans l'épilogue du seul manuscrit (*J*) donnant à lire *Le Meunier d'Arleux* (« Chi faut li ronmans del maunier », v. 414) et à la fin de la version de *La Veuve* de Gautier le Leu conservée dans le manuscrit de Nottingham (*G*) (« Li romans faut, drechiés le doit », v. 616). Il est à noter que ce dernier texte – exclu du *NRCF* – est loin de faire l'unanimité chez les critiques modernes, qui hésitent à le qualifier de fabliau. Sur l'œuvre de Gautier le Leu, voir entre autres Charles H. Livingston, *Le Jongleur Gautier le Leu. Étude sur les fabliaux*, *op. cit.* On trouvera une édition de *La Veuve* dans *Fabliaux érotiques...*, *op. cit.*, p. 297-343.

⁴⁹ À l'extérieur du « noyau » de fabliaux, on recense trois pièces – toutes ignorées par le *NRCF* – désignées comme des lais et identifiées comme des fabliaux par certains éditeurs modernes : *L'Espervier*, copiée dans un seul manuscrit (Paris, Bn, nouv. acq. fr. 1104) en compagnie de presque tous les *Lais* de Marie de France (« C'est le lay de l'espervier » [rubrique] ; « Li lays de l'espervier a non », v. 228), *Le Lai d'Aristote*, qui revendique l'étiquette générique de *lai* dans trois rubriques et un *explicit*, et *Le Vair Palefroi*, texte transmis par le manuscrit *A* uniquement (« En ce Lay du Vair Palefroi », v. 29). Les pièces sont disponibles dans les éditions suivantes : Gaston Paris, « *Le Lai de l'Espervier* », *Romania*, t. VII, 1878, p. 1-21 ; Henri d'Andeli, *Le Lai d'Aristote*, édition d'après tous les manuscrits de Maurice Delbouille, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Bibliothèque de la Faculté de philosophie et de lettres de l'Université de Liège », 1951 ; Henri d'Andeli, *Le Lai d'Aristote*, dans *Les diis d'Henri d'Andeli*, édition d'Alain Corbellari, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 2003, p. 73-90 ; Huon de Cambrai et Guillaume, *Le Vair Palefroi : avec deux versions de la Male Honte. Fabliaux du XIII^e siècle*, édition d'Arthur Långfors, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1927 ; Huon le Roi de Cambrai, *Le Vair palefroi*, édition et traduction de Jean Dufournet, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2010.

qu'aux yeux de la très grande majorité des auteurs et des copistes, *roman* et *lai* possèdent un sens précis qui ne s'accorde pas avec celui de *fablel*, lui aussi nettement défini.

Ces premières remarques permettent d'ores et déjà d'esquisser quelques traits propres au *fablel*, dont la brièveté semble l'empêcher d'être assimilé au roman, le genre de la narration longue. Il importe de rappeler que la question de l'étendue des textes est une véritable préoccupation au Moyen Âge, comme en témoigne notamment l'organisation des recueils qui distinguent soigneusement les pièces brèves et les œuvres plus longues⁵⁰. À titre d'exemple, pensons au manuscrit de Paris, BnF fr. 19152, composé d'une imposante série de morceaux brefs occupant les folios 1r^o à 123v^o. Les folios 124r^o à 205v^o, quant à eux, donnent à lire les trois seuls romans (*Partonopeu de Blois*, *Blancandin* et *Floire et Blanchefleur*) du recueil et forment dès lors un bloc de textes longs clairement circonscrits qui se démarquent des titres brefs. Le manuscrit de Paris, BnF fr. 12603 fournit une illustration supplémentaire d'organisation des textes en fonction de leur étendue alors que les pièces longues (*Le Chevalier aux deux épées*, *Le Chevalier au Lion*, *L'Énéas*, *Le Roman de Brut*, *Les Enfances Ogier* et *Fierabras*) se chargent d'ouvrir le recueil (fol. 1r^o-238v^o) avant de céder la place aux récits brefs (fol. 239r^o-301v^o). Puisqu'il oriente de manière très nette la constitution des livres médiévaux, on peut supposer que le critère de la longueur des œuvres figure parmi les premiers que considèrent les auteurs et les copistes au moment d'accoler une étiquette générique à un texte.

Le fabliau se démarque également du roman en faisant un usage parcimonieux et singulier du substantif *merveille*, qui n'est appelé à côtoyer *fablel* qu'une seule fois, soit dans *Le Prestre qui dist la Passion* : « Dire vos vueil une merveille » (v. 1). Dans son ouvrage *Parodie et merveilleux dans le roman dit réaliste au XIII^e siècle*, Isabelle Arseneau montre bien que, là où les textes épiques et hagiographiques retiennent surtout le terme *miracle*, le roman et le lai se tournent plutôt vers le substantif *merveille*, qui s'inscrit au cœur de leur poétique⁵¹. Rarement, toutefois, *merveille* se lit dans le roman comme un synonyme de « récit » comme il l'est dans *Le Prestre qui dist la Passion*, où le narrateur se sert de cette étiquette pour qualifier

⁵⁰ « Quand on regarde comment sont répartis dans les manuscrits les textes longs et les textes brefs, on constate que l'alternance est rare et que les "romans" sont souvent regroupés à une extrémité du recueil, tandis que les "textes courts" sont copiés ensemble ailleurs », observe Richard Trachsler (« Observations sur les "recueils de fabliaux" », dans Olivier Collet et Yasmina Foehr-Janssens [dir.], *op. cit.*, p. 45).

⁵¹ Voir Isabelle Arseneau, *op. cit.*, p. 45-46.

son propre texte, avant de se tourner vers celle de *fablel* dans l'épilogue : « Par cest fablel vos vueil monster » (v. 58).

La réticence des narrateurs à avouer qu'ils *disent* ou qu'ils *content merveille* traduit peut-être une volonté de ne pas rompre le pacte de lecture que propose le *fabliau*⁵². Car annoncer le récit d'une merveille, c'est flirter dangereusement avec la ruse et le mensonge, une équation qu'exploite notamment le *Guillaume de Dole*⁵³ de Jean Renart. Se prononçant sur les exploits racontés par les chasseurs à leur retour au campement, le narrateur s'amuse à rapprocher « mensonges », « songes » et « merveilles ». Ce roman reconnu pour offrir un riche discours métacritique sur l'art de la fiction⁵⁴ donne à lire des vers qui confèrent une valeur péjorative à la pratique de *conter merveilles* :

Que que l'empereres demande
A ses veneors des noveles,
Cez dames et cez damoiseles
S'en revont as tentes deduire,
Et cil qui ne voelent ciaux nuire
Qui recontoient lor *mençonges*.
Vos deïssiez que ce fust *songes*⁵⁵
Des *merveilles* qu'il lor contoient.
Il se rit de ce qu'il mentoient,
Mes c'est costume de tiex genz.

Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole, v. 451-460.

Malgré sa base étymologique, le *fablel* s'abstient, à une exception près, d'assumer la parole mensongère rattachée aux récits de merveilles. De telles réserves témoignent d'un véritable effort de réinvestissement sémantique de l'héritier de *fabula*, qui profite dans le *fabliau* d'une connotation positive que lui refusent plusieurs autres genres littéraires. Cet

⁵² Le substantif apparaît à quelques reprises à l'extérieur du « noyau » de *fabliaux*, soit dans *Le Bouchier d'Abeville* (mss *A, C, H, O, T* : « Or escoutez une merveille » [v. 1]), *Le Chevalier qui fist sa Fame confesse* (ms *A* : « Une merveille j'oï dire » [v. 2]), *Le Chevalier a la Corbeille* (ms *M* : « Pur ce que plusours ount mervaille / De le chevaller e la corbaylle » [v. 1-2]), *Les quatre Prestres* (ms *C* : « Merveilles que oï conter » [v. 4]) et *Les trois Dames de Paris* (ms *S* : « De grans merveilles avenues / A trois fames nouvelement, / Si com vous l'orrez ja briement » [v. 6-8]). Spécifions que dans ces textes, jamais le narrateur ne se présente explicitement comme celui qui dit ou qui raconte une *merveille*, celle-ci ayant plutôt été entendue ou vécue par les protagonistes. Dans un article paru en 2015, Romaine Wolf-Bonvin s'intéresse au surgissement de la *merveille* (« Saint Martin et *fabliaux* à merveilles », dans Francis Gingras [dir.], *Motifs merveilleux et poétique des genres au Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres, Civilisation médiévale », 2015, p. 461-476).

⁵³ Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, édition de Félix Lecoy et traduction de Jean Dufournet, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2008.

⁵⁴ À ce propos, voir entre autres Isabelle Arseneau, *op. cit.* et Michel Zink, *Roman rose et rose rouge : le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, Paris, Nizet, 1979.

⁵⁵ Je souligne.

infléchissement – sur lequel on reviendra – ne conduit cependant pas le genre à se rapprocher de l’histoire. En effet, sans grande surprise, *fablel* et *estoire*, les descendants étymologiques des antagonistes *fabula* et *historia*, sont le plus souvent incompatibles, alors que la seule occurrence du terme *estoire* est donnée à lire dans *Aloul*, qui en fait la source du récit qui s’amorce : « Qui d’Aloul veut oir le conte / Si com l’estoire nous raconte » (v. 1-2).

Il est d’ailleurs curieux que l’*estoire* soit mentionnée au début d’un récit qui fait la part belle au songe, contexte particulièrement propice à l’affabulation. Dans *Aloul*, le personnage éponyme rêve que sa jeune épouse le trompe avec un prêtre avant que cette scène ne se déroule réellement devant lui (v. 258-275), un rebondissement qui illustre la porosité de la frontière entre vérité et fiction, l’une et l’autre étant constamment susceptibles de se contaminer. La suite met en scène des protagonistes pourchassant maladroitement la vérité, toujours incertains de l’identité des uns et des autres. Cocufié, Aloul tente de mettre la main sur l’amant de sa femme. Voulant l’aider, ses bouviers, trompés par l’obscurité, frappent leur maître plutôt que l’intrus (« Comme cil qui n’i voient goute, / Por le prestre ont Aloul aers : / Les os li froissent et les ners », v. 496-498). La poursuite les mène au *chapel* (v. 726), où sont suspendues des flèches de porc. Parmi celles-ci se trouve Aloul que Bérengier, un des bouviers, croit d’abord être une flèche de porc, avant de conclure qu’il s’agit du prêtre (v. 860-862). Cette rocambolesque chasse à l’homme, pendant laquelle les apparences ne cessent de tromper ceux qui espèrent encercler le prêtre libidineux, laisse l’impression d’une vérité difficile à atteindre et qui, en ce sens, n’a rien à voir avec l’*estoire*. La mise à distance de l’*estoire* se mesure une fois encore lorsque la vue est présentée comme un sens bien fragile. L’insistance sur les défaillances oculaires contraste avec la foi qu’inspirent les témoins oculaires dans les textes historiques : « L’un œil a lousque et l’autre borgne » (v. 701). Fort discrète dans les œuvres, l’écriture de l’histoire n’est donc pas la planche de salut du fabliau, qui recourt à d’autres moyens pour assurer sa légitimité⁵⁶.

Le *fablel* n’entretient pas plus de filiation avec *miracle* qu’avec *merveille*. En dépit d’une indéniable proximité matérielle observée entre les fabliaux et les miracles, qui sont

⁵⁶ *Le Chevalier qui fist parler les Cons*, qui n’est pas un fabliau autodésigné, use du terme *estoire* au sens de « source » (mss A [v. 28], B, C, D, E [v. 34]).

fréquemment copiés dans les mêmes manuscrits⁵⁷, le travail des auteurs, des copistes et des rubriqueurs ne présente pas de dérapage, au contraire : les textes qualifiés de *fablel* – des manifestations de la littérature profane – et de *miracle*⁵⁸ – qui possèdent une dimension religieuse intrinsèque – peuvent bien être lus ensemble, mais ces deux genres sont à ce point définis qu'on ne risque pas de les confondre. Les conclusions de l'examen lexicologique sont sans équivoque : de manière générale, pour se désigner, le fabliau préfère garder ses distances à l'égard du vocabulaire rattaché aux différentes formes du surnaturel, qu'il s'agisse de miraculeux ou de merveilleux⁵⁹. Cette rareté lexicale s'accorde bien avec l'univers sans transcendance que dépeignent les fabliaux, où l'« aplanissement » des vérités supérieures est corrélatif à la recherche d'un pragmatisme plus grand⁶⁰.

C'est en partie à travers tous ces « exclus » que se laisse saisir le statut du fabliau, qui se définit entre autres par ce qu'il *n'est pas*. La presque impossibilité de concilier *fablel* et *lai*, elle, tient vraisemblablement à la différence des sujets qui les alimentent. On se souvient des vers du prologue de *La Chanson des Saisnes* de Jean Bodel (v. 6-15)⁶¹, qui proposent une typologie des genres fondée sur la matière (arthurienne, antique et française), signalant du même coup l'importance de cette question dans la conscience générique des médiévaux. La distance qui sépare le fabliau et le lai concerne surtout les « univers de fiction »⁶² qu'ils préconisent. En effet, les deux genres partagent quelques affinités formelles (la brièveté, le recours à l'octosyllabe à rimes plates), mais là où le premier propose des récits situés dans la

⁵⁷ On peut notamment évoquer le manuscrit *T* (Chantilly, Bibliothèque du Château, 475), qui renferme à la fois des *Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coinci (fol. 103v^o-130r^o, 132r^o-133v^o, 167r^o-190v^o, 196v^o-205r^o) et des fabliaux, tels *Le Vilain de Bailluel* (fol. 209r^o-210r^o), le *Bouquier d'Abeville* (fol. 210r^o-214v^o), *La Dame qui fist trois Tors le Moustier* (fol. 214v^o-216r^o), *Le Pet au Vilain* (fol. 216v^o-217r^o) et le *Vilain au Buffet* (fol. 217r^o-219r^o). Sur la question plus générale de la proximité de ces deux genres, on consultera notamment l'article de Brian J. Levy, « *Or escoutez une merveille ! Parallel Paths : Gautier de Coinci and the Fabliaux* », dans Kathy M. Krause et Alison Stones (dir.), *Gautier de Coinci : Miracles, Music and Manuscripts*, Turnhout, Brepols, coll. « Medieval Texts and Cultures of Northern Europe », 2006, p. 331-343.

⁵⁸ Sur la définition du miracle, voir notamment Uda Ebel, *Das altromanische Mirakel. Ursprung und Geschichte einer literarischen Gattung*, Heidelberg, C. Winter, coll. « Studia Romanica », 1965. Sur la question plus spécifique des miracles de Notre-Dame, on consultera Francis Gingras, « Les Miracles de Notre-Dame dans la typologie des genres narratifs des XII^e et XIII^e siècles », dans Yvan G. Lepage et Christian Milat (dir.), *Por s'onor croistre. Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Kunstmann*, Ottawa, Éditions David, coll. « Voix savantes », 2008, p. 47-62.

⁵⁹ Voir *supra*, p. 350 (*Les quatre Sohais saint Martin*) et 353 (*Estula*) pour des exemples de merveilles qui tournent à vide.

⁶⁰ Le chapitre IV abordera cette question.

⁶¹ Voir *supra*, p. 72.

⁶² Voir Thomas Pavel, *op. cit.*

contemporanéité – une catégorie absente de la typologie élaborée par Jean Bodel –, le second privilégie bien souvent la matière bretonne, ou franchement arthurienne⁶³. Dès lors, le lai se rapproche du roman breton et de la vanité que lui reprochent ses détracteurs, un jugement dont le fabliau entend peut-être se protéger. La coprésence de *fablel* et d'*essample* (huit occurrences⁶⁴) fournit d'ailleurs un indice de la vocation de ce genre qui ne prétendrait pas qu'au simple divertissement. Il existe néanmoins des lais non arthuriens à propos desquels les médiévistes ont débattu, réfléchissant à leur inclusion parmi les fabliaux⁶⁵. S'inscrivant dans un cadre antique, *Le Lai d'Aristote* d'Henri d'Andeli raffermirait quant à lui l'idée selon laquelle le lai a fréquemment peu à voir avec un univers contemporain. De manière générale, il semble que l'étiquette de *lai* soit trop associée à une tradition fortement marquée pour s'inviter dans les fabliaux, qui se situent en marge des cadres bretons et antiques, se permettant même de les détourner.

Non content de se situer à distance de plusieurs aspects du roman et du lai, le *fablel* refuse aussi d'être associé à la *chanson*, un substantif qu'ignorent tous les récits constituant le « noyau » de fabliaux. Renonçant à la *chanson*, les auteurs font preuve de cohérence en employant plutôt – et abondamment – le vocable *conte*⁶⁶ pour désigner leurs textes brefs. Les travaux de Monique Léonard, qui a examiné un important corpus de textes médiévaux, lui ont permis de conclure que « [l]e mot en est [...] naturellement venu à désigner non seulement la *matere* dont l'auteur tire son œuvre, mais l'œuvre elle-même⁶⁷ », insistant alors sur l'étendue sémantique du terme. Bien que la critique précise que « le mot *conte* inclut même des œuvres

⁶³ Sur la question de la définition du lai, voir notamment Matilda Tomaryn Bruckner et Glyn S. Burgess, « Arthur in the narrative lay », dans Glyn S. Burgess et Karen Pratt (dir.), *The Arthurian Legend in Medieval French and Occitan Literature*, Cardiff, University of Wales Press, coll. « Arthurian Literature in the Middle Ages », 2006, p. 186-214 ; Constance Bullock-Davies, « The Form of the Breton Lay », *Medium Ævum*, n° 42, 1973, p. 18-31 ; Jean Frappier, « Remarques sur la structure du lai. Essai de définition et de classement », dans *La Littérature narrative d'imagination, des genres littéraires aux techniques d'expression : colloque de Strasbourg, 23-25 avril 1959*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque des centres d'études supérieures spécialisés », 1961, p. 25-29 et Jean-Charles Payen, *Le Lai narratif*, Turnhout, Brepols, coll. « Typologie des sources du Moyen Âge occidental », 1975.

⁶⁴ *Gombert et les deus Clers* (mss A, B, C), *Brunain, la Vache au Prestre* (ms A), *La Dame qui se venja du Chevalier* (ms C), *La Dame escoillee* (ms D), *Guillaume au Faucon* (ms D) et *Les trois Dames qui troverent un Vit* (ms E).

⁶⁵ Comme toujours, les responsables du NRCF se montrent plus conservateurs que leurs prédécesseurs.

⁶⁶ *Constant du Hamel* (ms A), *Auberee* (mss A, D, E, J), *Les trois Aveugles de Compiègne* (mss A, E, F), *Aloul* (ms A), *La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre* (mss A, C, E), *Les trois Boçus* (ms A), *Les Putains et les Lecheors* (ms B), *Les Tresces* (ms D), *Le Prestre qui manja Mores* (ms D), *Le povre Clerc* (ms B), *La Dame escoillee* (mss D, e), *Guillaume au Faucon* (ms D) et *Le fol Vilain* (ms G).

⁶⁷ Monique Léonard, *op. cit.*, p. 271.

qui ne sont pas narratives⁶⁸ », l'analyse de quelques cas de figure révèle que, pour plusieurs, le conte se présente comme un récit qui se pense à l'écart de la dimension lyrique et musicale caractérisant la chanson.

Par exemple, en réservant le verbe « conter » aux sections narratives (« *Or dient et content et flablent* ») et le verbe « chanter » aux parties lyriques (« *Or se cante* ») – accompagnées de notations musicales dans le manuscrit de Paris, BnF fr. 2168⁶⁹ –, la « chantefable » d'*Aucassin et Nicolette*⁷⁰ (XLI, v. 24) associe chaque terme à un mode d'expression spécifique. Marie de France, elle, disait écrire des contes tirés des lais qu'elle avait entendus : « D'un mut ancien lai bretun / Le cunte e tute la reisun / vus dirai [...] » (*Eliduc*⁷¹, v. 1-3). Si les lais – ici envisagés comme les sources des récits du XII^e siècle – possèdent une dimension musicale que met en valeur la fin du lai de *Guigemar*⁷² (« Fu Guigemar li lais trovez, / Que hum fait en harpe e en rote ; / Bone en est a oïr la note », v. 884-886), les contes ont, quant à eux, partie liée avec la narrativité, qui l'emporte sur le chant. Ainsi le recours fréquent au *conte* et le rejet de *chanson* suggèrent le parti pris des auteurs de fabliaux pour la narrativité, ce que tendent à confirmer les vers des *Merveilles de Rigomer*⁷³ qui relatent une scène où des fabliaux sont offerts à de riches paysans, après le repas, sans faire allusion au chant⁷⁴. En effet, ce sont plutôt les verbes « dire » et « conter » qui sont privilégiés :

Puis le souper qui mout fu biaux
Dient et content des fabliaus
La u estoient a sejour.
Les Merveilles de Rigomer, v. 3059-3061.

Dans *Berengier et lonc Cul* – qui, sans se qualifier explicitement de *fablel*, fait référence au genre –, le conte et le fabliau apparaissent d'ailleurs comme deux formes convergentes :

⁶⁸ *Ibid.*, p. 272.

⁶⁹ Ce manuscrit est le seul à nous avoir transmis *Aucassin et Nicolette*, si l'on exclut la copie qui en a été faite au XVIII^e siècle par Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye (Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, 2770). Dans le BnF fr. 2168, la « chantefable » est copiée du fol. 70r^o au fol. 80v^o.

⁷⁰ *Aucassin et Nicolette : chantefable du XIII^e siècle*, édition de Mario Roques, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 2004 [1975].

⁷¹ Marie de France, *Eliduc*, dans *Lais bretons (XI^e-XIII^e siècles)...*, *op. cit.*, p. 544-635.

⁷² Marie de France, *Guigemar*, dans *ibid.*, p. 168-239.

⁷³ *Les Merveilles de Rigomer*, édition de Wendelin Foerster, 2 vol., Halle, Niemeyer, coll. « Gesellschaft für romanische Literatur », 1908 et 1915.

⁷⁴ On assiste à une scène similaire dans *La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre*, où le verbe « conter » est une fois de plus rattaché aux fabliaux : « Et quant ce vint après souper, / Si commencierent a border / Et contoient de lor aviaus, / Lor aventures, lor fabliaus » (mss *A* et *E*, v. 19-22).

« Tant ai dit contes et flabliaus » (ms *B*, v. 1⁷⁵). La présence des deux substantifs dans un même vers et leur jonction réalisée à l'aide d'un coordonnant (« et ») renforcent cette impression. La proximité entre le conte et le fabliau est évoquée une autre fois dans le manuscrit *E* des *Trois Aveugles de Compiègne* : « Quant il dit flabliaus et contes » (v. 5)⁷⁶. Plus encore, les deux étiquettes se partagent la responsabilité d'encadrer le récit, alors que le prologue retient celle de *fablel* (v. 10) et l'épilogue, celle de *conte* (v. 328).

Il est vrai que, à la différence de *lai* et de *roman* qui renvoient à des pratiques assez précises, l'étiquette de *conte* occupe un espace sémantique très étendu, comme l'a souligné à juste titre Monique Léonard. De fait, son emploi est très courant et il est loin de se limiter aux textes nommés *fabliaux*⁷⁷. Cette observation ne rend pourtant pas la thèse alléguant l'insensibilité des auteurs médiévaux aux classifications génériques plus convaincante. En fait, il n'existe pas de contradiction entre *fablel* et *conte*, un constat déjà formulé par Omer Jodogne, qui voit dans le *conte*, « le genre », et dans le *fabliau*, « l'espèce »⁷⁸, le premier substantif englobant le second. Renvoyant à une réalité plus générale, le *conte* – grâce à son lien privilégié avec la narrativité, souvent exprimé par les auteurs – peut autant qualifier un *roman* qu'un *fablel*. Ces deux derniers termes possèdent cependant un sens trop restreint pour s'appliquer à un même texte. La conscience générique existe donc bel et bien au Moyen Âge, pour peu que l'on reconnaisse que toutes les désignations n'ont pas le même degré de spécificité, lequel détermine ensuite leur compatibilité.

À l'instar de *conte*, le vocable *aventure* navigue entre deux sens relativement larges qui justifient sa présence dans des genres variés : celui de « récit » et celui, plus commun dans les fabliaux, de « source ». *Le Sacristain* par exemple, s'ouvre avec des mots qui confèrent à l'*aventure* le sens de « récit » : « Ançois dirai une aventure » (ms *H*, v. 2). Dans le prologue d'*Estormi*, l'*aventure* se pose plutôt comme la matière à l'origine de la composition du *fablel*, une acception fort répandue dans le corpus : « Vous vueil un fablel commencer / D'une

⁷⁵ On retrouve le même vers dans le manuscrit *D*.

⁷⁶ Le manuscrit *F* propose un vers similaire (« Dont on fait flabliaus et contes », v. 5), alors que le manuscrit *A* donne à lire : « De fere biaux dis et biaux contes » (v. 5).

⁷⁷ « Il est bien certain qu'un tel ensemble allant des romans de Chrétien de Troyes aux *dits* de métier en passant par les débats et les *songes* est si large que nous avons affaire à un terme beaucoup trop imprécis pour qu'il puisse constituer un "genre" à l'époque médiévale. Les *fabliaux*, les *lais*, les *romans* sont de même occasionnellement présentés comme des contes : il s'agit presque toujours, nous l'avons vu, de pièces rédigées en octosyllabes à rimes plates », écrit Monique Léonard (*op. cit.*, p. 272).

⁷⁸ Omer Jodogne, *op. cit.*, p. 14.

aventure qui avint » (v. 2-3). De toute évidence, les narrateurs de fabliaux ont beaucoup moins de scrupules à annoncer le récit d'*aventures* (dix-neuf associations entre *aventure* et *fablel*⁷⁹) qu'ils n'en ont à *conter merveilles* (une seule association entre *merveille* et *fablel*). Tandis que la *merveille* semble confinée à la sphère du mensonge et de l'affabulation, l'*aventure* est explicitement rattachée à ce qui peut advenir, conformément à la racine étymologique du mot (*adventura* < part. fut. *adventurum* < *advenire*). À l'instar de ce qui se produit dans *Estormi*, les narrateurs ne manquent pas d'insister sur cette caractéristique de l'aventure. En effet, dans le manuscrit *D* des *Braies au Cordelier*, le prologue prépare les auditeurs-lecteurs à recevoir « une aventure / Qu'avint a Orliens la cité » (v. 2-3), la mention de l'*aventure* ancrant le récit dans une réalité géographique. Dans *Les deus Changeors*, l'« aventure qui avint » figure même comme le substitut idéal de la fable, rien de moins : « Je vous dirai en lieu de fable / Une aventure qui avint » (v. 2-3). Les vers inauguraux du *Chevalier qui recovra l'Amor de sa Dame* laissent eux aussi deviner une équivalence entre aventure et vérité, alors que l'aventure est à la fois advenue en Normandie (v. 5) et transmise par une source écrite : « M'estuet conter d'un chevalier / Et d'une dame l'avanture, / Qui avint, ce dit l'escriture » (v. 2-4).

Le recours à l'*aventure* présente dès lors un double avantage pour le *fablel*, qui s'en sert autant pour construire sa propre vérité que pour en faire le gage de son efficacité narrative. De fait, l'aventure que narre le fabliau permet en quelque sorte de prévenir une possible confusion entre *fable* et *fablel*, un souci qui ne concerne pas que l'auteur des *Deus Changeors* et qui est également exprimé dans le prologue des *Perdris* : « Por ce que fabliaus dire sueil / En lieu de fable dire vueil / Une aventure qui est vraie » (v. 1-3). Dans ce passage, le rapprochement entre aventure et vérité est parfaitement assumé et il s'accompagne d'une mise à distance de la *fable*, qui prend une fois de plus des allures de repoussoir. Le choix de l'aventure est précisément ce qui distingue le *fabliaus* de la *fable* dans ce texte que l'épilogue désigne à deux reprises comme « fablel » (ou « fabliaus ») (v. 155 et 156), une dénomination reprise de surcroît dans l'*explicit*. Plus généralement, l'*aventure* apparaît comme un épisode digne de faire l'objet d'une mise en forme littéraire. Elle est ce qui mérite d'être raconté et, ce faisant, ce qui gagne à être lu et entendu. Annonçant l'action et la péripétie, le terme est un indicateur

⁷⁹ *Estormi* (ms A), *Constant du Hamel* (mss A, B, D), *Les Braies au Cordelier* (mss A, D), les *Perdris* (ms A), *Les trois Boçus* (ms A), *Les deus Changeors* (ms A), *Le sot Chevalier* (mss A, G), *Frere Denise* (ms L), *La Vieille qui oint la Palme au Chevalier* (mss K, I), *Le Sacristain* (ms H), *Le Chevalier qui recovra l'Amor de sa Dame* (ms B), *La Dame qui se venja du Chevalier* (ms C), *Guillaume au Faucon* (ms D) et *Les deus Vilains* (ms G).

du rythme que souhaite adopter le fabliau, qui préfère certainement la course narrative à la stase lyrique, ce dont témoigne entre autres le choix de l’octosyllabe à rimes plates. Il reste néanmoins à saisir ce que suppose le passage de l’*aventure* (la source) au *fablel* (l’œuvre littéraire).

Il est désormais très clair que le réseau lexical déployé autour de *fablel* se caractérise par un certain nombre d’élus (*conte*, *aventure*) et d’exclus (*roman*, *estoire*, *merveille*, *chanson*, *miracle*, *lai*), une situation qui ne peut qu’encourager le chercheur à partir en quête du sens du substantif. Au milieu de cette liste composée d’« alliés » et d’« opposants » se glissent des dénominations qui semblent susciter une forme d’hésitation. C’est le cas de *dit*, qui s’affiche six fois en compagnie de *fablel*. Son emploi tend cependant à se limiter au paratexte parce que cinq des six occurrences relevées figurent dans les rubriques : des *Perdris* (ms A [« *Le dit des perdriz* »]), du *Vilain au Buffet* (mss A [« *Le dit du buffet* »] et E [« *Ci commence li diz dou buffet* »]), de *Frere Denise* (ms L [« *Ci encoumence li diz / De freire denize le cordelier* »]) et de *La Dame escoillee* (ms e [« *Ici après commence li / Rommans et li dis / De la vielle escoillie* »]).

La question de la définition du dit a longuement retenu l’attention de Monique Léonard, qui y a consacré sa thèse de doctorat d’État. Selon la chercheuse, le dit et le fabliau entretiennent une « relation hiérarchique⁸⁰ » et pour bien en comprendre les contours, « il suffit de concevoir le genre du *fabliau* comme un sous-ensemble appartenant à l’ensemble des *dits*. Dès lors, la distribution des appellations *dit* et *fabliau* devient cohérente⁸¹ ». Emmanuèle Baumgartner s’inscrit dans la même veine en suggérant que le fabliau, qui joue la carte de l’énoncé parlé, « s’inclut [...] dans la catégorie très ouverte des *dits*, dont un trait définitoire pourrait bien être l’énoncé “je dis” et la fiction d’un “je” présent/parlant⁸² ». Mais puisque la coprésence de *dit* et de *fablel* demeure considérablement plus discrète que celle de *conte* et de *fablel* – qui, on l’a montré, respectent eux aussi une hiérarchie –, il n’est pas impossible que la dénomination *dit* ait recouvert un champ relativement étendu avant de s’engager dans un mouvement de restriction sémantique auquel les auteurs et les copistes sont vite devenus sensibles. Réfléchissant au sens du terme, Jacqueline Cerquiglini-Toulet est parvenue à

⁸⁰ Monique Léonard, *op. cit.*, p. 292.

⁸¹ *Ibid.*, p. 291.

⁸² Emmanuèle Baumgartner, « Titre et nom d’auteur... », art. cit., p. 61.

circonscrire trois critères auxquels répondent les *dits* composés aux XIV^e et XV^e siècles : la discontinuité – que révèlent notamment les nombreux textes émaillés de listes⁸³ –, l'énonciation au *je* au temps présent et l'enseignement que transmet l'œuvre, assumée par un clerc-écrivain⁸⁴. Ainsi, du Moyen Âge central – où le *dit* paraît renvoyer à toute « parole possible⁸⁵ » – au Moyen Âge tardif, l'étiquette générique subit progressivement une sorte de « resserrement » et de « raffinement », un processus qui peut expliquer la gêne des intervenants (hormis quelques rubriqueurs), conscients de la précision qu'acquiert la désignation, à appeler un texte successivement *dit* et *fablel*.

Le nombre restreint de combinaisons de *fable* et de *fablel* révèle également un inconfort, comme si l'association de ces deux cousins étymologiques n'était pas aussi naturelle que l'on aurait pu le croire. En plus de se présenter parfois comme l'opposé de la vérité (dans *Le Chevalier qui recovra l'Amor de sa Dame* et *Les Perdris*, par exemple), un emploi qui rejoint celui que l'on retrouve dans plusieurs œuvres en langue vernaculaire, le substantif recouvre une acception générique à six reprises⁸⁶. Si Omer Jodogne croit déceler « une certaine confusion entre *fable* et *fabliau*⁸⁷ », l'analyse statistique invite à la nuance : les six rencontres (sur un total de 116 témoins étudiés [soit 5 %]) entre *fable* et *fablel* rendent plutôt compte d'une hésitation à revendiquer le statut de fable. La raison de cette prudence est double, la fable étant à la fois associée au mensonge et aux isopets desquels les fabliaux cherchent vraisemblablement à se distinguer. D'une part, l'univers narratif des fabliaux, sans animaux qui parlent, est placé à distance de celui des isopets, qui ont aussi la particularité d'être attachés à une tradition antique aisément identifiable. D'autre part, la place accordée à la moralité dans les isopets – isolée du récit dans nombre de manuscrits⁸⁸ – est envisagée différemment dans les fabliaux qui lient les dimensions narrative et moralisante avec généralement davantage de subtilité. À la lumière de ces données, on ne peut qu'admettre que

⁸³ À ce propos, voir Madeleine Jeay, *Le Commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII^e-XV^e siècles)*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 2006. L'auteure s'intéresse entre autres aux dits énumératifs, particulièrement abondants dans la production littéraire du Moyen Âge tardif.

⁸⁴ Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « Le Dit », art. cit., p. 87.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 92.

⁸⁶ *La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre* (ms B), *Gombert et les deus Clers* (mss B, C), *Le Vilain de Bailluel* (ms T) et *Le Prestre et Alison* (ms D).

⁸⁷ Omer Jodogne, *op. cit.*, p. 15. Pour formuler un tel commentaire, le critique s'appuie surtout sur l'œuvre de Jean Bodel.

⁸⁸ Cette question sera abordée plus longuement dans le quatrième chapitre (voir *infra*, p. 238-239).

la manipulation du lexique par les auteurs et les copistes participe d'un véritable projet poétique qui vise à faire du *fablel* un genre singulier.

On a déjà montré que, le plus souvent, un texte reçoit la même désignation générique (*fablel*) d'un manuscrit à l'autre. L'examen des dénominations employées dans les versions qui ignorent le vocable *fablel* s'avère néanmoins fort instructif :

APPELLATION	NOMBRE D'OCCURRENCES ⁸⁹
<i>conte</i>	7
<i>essample</i>	7
<i>aventure</i>	5
<i>fable</i>	5
<i>vie</i>	5
<i>dit</i>	4
<i>roman</i>	3
<i>œuvre</i>	1
<i>ditié</i>	1
<i>livre</i>	1
<i>proverbe</i>	1

Ainsi, on constate que l'absence de *fablel* ne laisse pas nécessairement la voie libre à *fable* qui, avec seulement cinq apparitions sur quarante-neuf pièces recensées (10 %), est loin de s'infiltrer dans tous les récits. En effet, la réticence à cette appellation se manifeste jusque dans les versions des fabliaux exemptes du mot *fablel*⁹⁰. Il n'est d'ailleurs certainement pas innocent que, dans le « noyau » de fabliaux, la leçon de *fable* est toujours contredite par un plus grand nombre de manuscrits qui recourent à *fablel*⁹¹, de sorte que *fable* fait davantage figure d'exception que de règle. Par exemple, là où les manuscrits *A*, *B* et *C* désignent *Barat et Haimet* comme un « fabliau » (v. 1), le manuscrit *D* fait cavalier seul et mentionne une « fable » (v. 1).

Dans cette liste de termes alternatifs à *fablel*, *conte* et *aventure* tiennent une fois encore le haut du pavé, preuve s'il en fallait de l'importance de relativiser la mobilité et la permutabilité

⁸⁹ Chaque manuscrit a été analysé séparément.

⁹⁰ Par ailleurs, on rencontre un certain nombre de fabliaux à l'extérieur du « noyau » établi qui ont été identifiés par les éditeurs modernes et qui recourent à l'étiquette de *fable* sans retenir celle de *fablel* (*Estula* [rubrique du ms *A*], *Celui qui bota la Pierre* [mss *K*, *l*], *La Sorisete des Estopes* [ms *B*] et *La Gageure* [ms *M*]).

⁹¹ Les manuscrits *B*, *D* et *K* de *La Male Honte* retiennent le mot « fablel » tandis que le manuscrit *l* annonce une « fable ». Les manuscrits *A*, *C*, *E*, *I* et *F* de *La Coille noire* font référence à un « fablel » et seuls les manuscrits *B* et *K* présentent une « fable ». Enfin, les manuscrits *K* et *l* de *La Vieille qui oint la Palme au Chevalier* choisissent l'étiquette de « fabliau », une leçon qu'ignore le manuscrit *B* en optant pour « fable ».

des étiquettes génériques. Les minces écarts qui séparent cette série du champ lexical rattaché à *fablel* attestent que les critères de classification des genres se maintiennent en dépit de l'absence de cette désignation, assurant dès lors la cohérence du corpus : la narrativité (présence de *conte* et absence de *chanson*), la matière (absence de *lai*), la longueur (discretion de *roman*) et le rapport ambivalent à la fiction (absence de *merveille* et d'*estoire*). Respectant un système fondé sur un certain nombre de principes, les auteurs et les copistes n'ont donc pas procédé de manière aléatoire : ils ont surtout bien vu que ces textes partageaient des caractéristiques qui les faisaient appartenir à la même catégorie générique.

Parmi les autres similitudes qui rapprochent les deux listes, on note les sept occurrences d'*essample*⁹², lesquelles traduisent un désir d'accentuer la dimension édifiante et exemplaire des récits. Quoique cette vocation, on le verra, semble inhérente au fabliau, qui cherche régulièrement à mettre en valeur son utilité⁹³, il arrive que l'on choisisse de la revendiquer encore plus explicitement en désignant la pièce comme un *essample*. Dans le manuscrit *D* de *La Dame escoillee*, le prologue présente « une essample » (v. 5 et 19) – une indication reprise au vers 375 –, tandis que l'épilogue fait référence à un « fablel » (v. 573). Les prologues donnés à lire dans les manuscrits *C* et *E* promettent pour leur part « une essample petite » (v. 5) – insistant au passage sur la brièveté de l'œuvre – et seul le terme plus « neutre » *conte* (ms *C*, v. 7 ; ms *E*, v. 17) accompagne la première appellation, permettant alors à l'exemplarité de retenir toute l'attention. Bien que la cohabitation des dénominations *essample* et *fablel* soit tout à fait possible et qu'elle induise un rapport singulier à la fiction, un copiste qui mise sur une seule d'entre elles ne laisse pas de doute quant à la vocation du récit et oriente nettement l'interprétation que l'on en fera. Ainsi la variance tend moins à révéler l'arbitraire d'une pratique que la capacité des auteurs et des copistes à procéder à des choix éclairés.

La lecture du *Prestre comporté*, un texte préservé dans deux manuscrits, fournit une illustration particulièrement éloquente de cette capacité. Là où la version du manuscrit *J* qualifie la pièce de « roumanc » / « rommans » (v. 1151 et 1157), celle du manuscrit *F* opte

⁹² *Auberee* (ms *F*), *La Coille noire* (ms *B*), *Le Prestre qui manja mores* (ms *B*) et *La Dame escoillee* (mss *C*, *E*, *F*, *G*).

⁹³ Par ailleurs, on rencontre un certain nombre de fabliaux à l'extérieur du « noyau » établi qui ont été identifiés par les éditeurs modernes et qui recourent à l'étiquette d'*essample* sans retenir celle de *fablel* (*La Housse partie* [mss *A*, *s*], *Le Prestre crucefié* [mss *A*, *K*, *l*], *Le Fevre de Creil* [ms *A*], *Le Maignien qui foti la Dame* [ms *B*] et *Le Sentier batu* [ms *R*]).

plutôt pour le substantif « flabel » / « fabliaus » auquel le texte recourt à quatre reprises (v. 1149, 1155, 1158 et *explicit*). L'absence de toute allusion au fabliau dans le manuscrit *J* paraît justifiée lorsque l'on considère la longueur de l'œuvre qui, avec ses 1160 vers, n'obéit pas tout à fait aux exigences de brièveté du genre, un fabliau s'étendant en moyenne sur 300 vers⁹⁴. Il faut surtout souligner que l'étiquette de *roman* surgit au moment précis où se déploie une réflexion sur la longueur :

Or vous arai contet et dit
 .I. roumanc qui n'est mie briés :
 A entendre est pesans et griés,
 Et molt longe en est la matere.
 De plus n'en serai recordere,
 Car en tant est il auques lons.
 Savés comment est ses drois nons ?
 Li rommans de la longe nuit.

Le Prestre comporté, ms *J*, v. 1150-1157.

La première occurrence de « roumanc » (v. 1151) sert même à la construction d'une antiphrase où l'on s'amuse à placer côte-à-côte le genre de la longueur et la négation de la brièveté. Cette pièce créée à partir d'une matière « molt longe » (v. 1153) porte d'ailleurs bien le titre qu'on lui donne à la fin du passage.

Il est frappant de constater que le récit transmis par le manuscrit *F* martèle son appartenance au corpus des fabliaux en doublant le nombre d'étiquettes génériques qui, si l'on compte l'*explicit*, passe de deux à quatre en douze vers. Non seulement on peut lire que « Fu chius fabliaus fais et trouvés » (v. 1158), mais l'*explicit* relaie aussi l'information : « *Chi define li fabiaus du prestre / comporté* ». Selon Francis Gingras, « [o]n pourrait penser que l'insistance autour du terme *fabliau* [...] signale une volonté de rectification générique dans un manuscrit légèrement postérieur⁹⁵ ». Sans être en mesure de dater avec certitude les leçons que renferment ces deux manuscrits pratiquement contemporains⁹⁶, on doit rappeler le rôle

⁹⁴ C'est ce que rappelle Philippe Ménard (*Les Fabliaux...*, *op. cit.*, p. 27) à la suite de Nico van den Boogaard. Il est à noter qu'avec ses 2986 vers, *Trubert* est le plus long texte à se désigner lui-même comme « fabliau » : « Douins, qui ce fabliau rima » (v. 5).

⁹⁵ Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant...*, *op. cit.*, p. 325.

⁹⁶ Voir *ibid.*, p. 324-325. Francis Gingras cite les travaux d'Yvan G. Lepage, qui estime que le manuscrit *J* aurait été réalisé vers 1285-1290 (« Un recueil français de la fin du XIII^e siècle [Paris, Bibliothèque nationale, fr. 1553] », *Scriptorium*, vol. XXIX, n^o 1, 1975, p. 23-46). Le manuscrit *F*, lui, daterait de la fin du XIII^e ou du début du XIV^e siècle selon Wendelin Foerster (« Du Vallet qui d'aise a malaise se met. Altfranzösisches Fabliau, zum ersten Male herausgegeben nach Paris B. N. fr. 12603 », *Jahrbuch für romanische und englische Sprache und Literatur*, vol. XIII, n^o 1, 1874, p. 283), qui revient sur l'étude de Léopold Delisle. George C. Keidel conclut

déterminant que joue l'étendue de la narration dans la conscience générique médiévale. La gêne des auteurs et des copistes à accoler la dénomination *roman* à un texte bref est à nouveau confirmée par les très rares pièces qui, sans renvoyer à *fablel*, osent se rapprocher du genre de la narration longue. Car en plus de l'exemple pour le moins atypique du *Prestre comporté*, on ne relève, dans le « noyau » de fabliaux, que deux cas : celui du *Vilain au Buffet* (« D'or en avant cis romans conte » [ms *J* – le même qui désigne *Le Prestre comporté* comme un *roman* –, v. 13]) et celui de *La Dame escoillee* (« Tels est de cest romanz la some » [ms *G*, v. 679]), prouvant que le mariage entre roman et brièveté est le plus souvent évité.

Dans la série des « substituts » à *fablel* figure *vie*, que l'on ne trouve jamais dans les fabliaux autodésignés. Pour Gautier de Coinci, la *vie* s'oppose directement aux formes de fiction les plus vaines : « son et sonnés, fables et faintes » (*Miracles*⁹⁷, livre II, prologue 1, v. 147) sont recalés au profit des « vies de sains [e] de saintes » (livre II, prologue 1, v. 148). Les cinq attestations de cette dénomination liée au genre hagiographique apparaissent dans les différents manuscrits du *Sacristain* (mss *B, C, D, d, p*)⁹⁸, qui promet de raconter la vie d'un moine (mss *B, C, D* et *p*, v. 1 ; ms *d*, v. 5). À peu près inexistant dans le « noyau » de fabliaux, l'emploi du vocabulaire propre aux vies de saints est cependant problématique dans ce texte qui se plaît à déjouer les attentes. En proposant à Ydoine, la femme d'un banquier dépouillé de ses marchandises et de son argent, cent livres en échange d'une nuit d'amour (v. 88-150), le sacristain n'a rien du saint que l'on souhaiterait glorifier. Plus encore, ses manigances se retourneront rapidement contre lui, au point qu'il mourra, le crâne fracassé, au terme d'une bagarre avec le banquier. S'intéressant davantage à la mort du moine qu'à sa vie, la suite du récit relate les nombreuses péripéties entourant le cadavre, source d'angoisse chez les protagonistes qui cherchent à s'en débarrasser. Dans l'épilogue des manuscrits *B, C* et *D*, le terme *mort* répond au substantif *vie* du prologue (v. 866 du ms *B* ; 809 du ms *C* ; 816 du ms *D*), une progression qui met en exergue le détournement à l'œuvre. Presque

pour sa part que la confection du recueil remonterait aux années 1300 (« The History of French Fable Manuscripts », *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. XXIV, n° 2, 1909, p. 207-219), une hypothèse que partage Alison Stones en soutenant que le volume se serait retrouvé dans un atelier arrageois à la fin du XIII^e ou au début du XIV^e siècle (« The Illustrated Chrétien Manuscripts and Their Artistic Context », dans Keith Busby, Terry Nixon, Alison Stones et Lori Walters [dir.], *op. cit.*, t. I, p. 254-255).

⁹⁷ Gautier de Coinci, *Les Miracles de Nostre Dame*, édition de V. Frederic Koenig, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1966, t. III.

⁹⁸ Précisons qu'il existe trois versions de ce fabliau, identifiées comme suit dans le *NRCF* : *Le Sacristain I* (ms *H*), *Le Sacristain II* (mss *B, C, D, d, p*) et *Le Sacristain III* (ms *E*).

invariablement, le lexique associé à l'hagiographie ne sied pas au fabliau, qui tend à préférer le contre-exemple à la glorification⁹⁹, la concision d'une *aventure* à l'envergure d'une *vie* et qui se tient généralement loin de la pure vérité. Sa présence dans le *Sacristain* est moins attribuable à une insensibilité aux termes génériques qu'à une tentative de brouiller un schéma canonique. La version préservée dans le manuscrit *H* est d'ailleurs beaucoup plus conventionnelle en annonçant une « aventure » (v. 2) avant de se désigner comme un « fablaus » (v. 500).

On pourrait arguer que les textes présentés à l'aide de l'étiquette de *fablel* sans avoir été associés au genre après le Moyen Âge (annexe III) minent les résultats obtenus grâce à l'étude du « noyau » de fabliaux en se posant comme des manifestations de l'incohérence des auteurs et des copistes. Or l'analyse détaillée de ces pièces fait état d'une situation plus complexe, caractérisée notamment par des récits qui n'usent du substantif que dans le paratexte (*Du Chevalier tort*, *Le Dit des Outils de l'hôtel*, *Le Dit de Paradis*, *Le Fablel del gelous*, *Le Fabliaus de Coquaigne*, *Les Vers de la Mort* d'Hélinand de Froidmont et *De Niceroles*) sans jamais le laisser intégrer l'œuvre. Les termes *lai*, *roman*, *miracle* ou *estoire* sont, en outre, particulièrement discrets dans les textes qui composent cette liste, signe qu'il n'y a pas eu de glissement incontrôlable au point d'encourager les associations proscrites dans le « noyau » de fabliaux. Il arrive également que le contexte manuscrit éclaire le choix de la dénomination. Dans le manuscrit *C*, par exemple, *Le Dit des Avocats et des notaires*¹⁰⁰ (fol. 1r^o-2v^o) est qualifié de « fabliau » dans les vers de l'épilogue (« Je ne vos veil ore plus dire / De cest fabliau des avocas / Qui pledent de meint avés cas », v. 379-381). Keith Busby y voit une façon d'assurer la transition entre la première pièce du recueil et le reste¹⁰¹ car le vocable placé en clôture semble paver la voie aux « véritables » fabliaux qui occupent les feuillets suivants¹⁰². Enfin – et il s'agit des cas les plus captivants –, l'emploi de *fablel* nourrit parfois

⁹⁹ Cette question sera examinée dans le quatrième chapitre.

¹⁰⁰ Voir Gaston Raynaud, « *Des Avocas. De la Jument au Deable. De Luque la Maudite*. Trois dits tirés d'un nouveau manuscrit de fableaux », *Romania*, t. XII, 1883, p. 209-229.

¹⁰¹ Voir Keith Busby, *op. cit.*, t. I, p. 448.

¹⁰² Le manuscrit *C* (Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Hamilton 257) est l'un des mieux garnis en fabliaux. Un important bloc de fabliaux (*Le Vilain qui conquist Paradis par Plait*, *Les trois Dames qui troverent l'Anel*, *Le Prestre qui ot Mere a Force*, *Sire Hain et Dame Anieuse*, *Le Chevalier qui fist parler les Cons*, *Gombert et les deus Clers*, *Le Vilain Mire* et *Le Prestre teint* [fol. 2v^o-15v^o]) succède au *Dit des Avocats et des notaires* (fol. 1r^o-2v^o). Ce bloc est interrompu par *Pyrame et Thisbé* (fol. 15v^o-18v^o), mais les fabliaux dominent la suite du recueil, cependant lacunaire.

une réflexion sur le genre. En affirmant qu'il souhaite « renouveler » un *fablel* (v. 2)¹⁰³, le narrateur de la *Bataille de Caresme et de Charnage*¹⁰⁴ ne se montre-t-il pas à la fois conscient de devoir respecter certains impératifs génériques et soucieux d'insister sur la singularité de son travail qui ne correspondrait pas tout à fait au fabliau « attendu » ? Raoul de Houdenc, on y reviendra, est un autre de ces auteurs qui, d'un seul élan, associent leur œuvre au genre du fabliau et affichent une réticence à le pratiquer sans réserve. Conséquemment, il faut demeurer prudent avant de clamer que les occurrences de *fablel* à l'extérieur du corpus des fabliaux ne servent qu'à indiquer une hésitation quant au sens de l'appellation.

À vrai dire, cette thèse ne résiste tout simplement pas à la lecture attentive des textes, lesquels renferment des étiquettes génériques considérablement plus stables que ce que l'on a longtemps pu croire. Une telle constance fournit un terrain solide à l'étude sémantique. Reposant sur un système d'inclus et d'exclus, la conscience générique des médiévaux s'exprime de manière convaincante dans les fabliaux qui, certes, posent un problème de définition. L'analyse lexicologique a permis d'isoler un certain nombre de traits desquels s'écarte le genre qui n'a pas la longueur du roman, qui ne privilégie pas la matière bretonne comme la plupart des lais, qui tourne le dos à la chanson et qui renonce à la vérité de l'*estoire*. Pour être satisfaisante, cette définition par la négative gagne toutefois à être complétée par des éléments « positifs » et plus distinctifs que la brièveté, la narrativité, l'exemplarité et le goût pour le récit d'*aventures*. C'est à travers la relation particulière qu'il noue avec la fiction – annoncée d'emblée par la racine étymologique du mot *fablel* – que le fabliau parvient à se tailler une place dans le paysage littéraire.

¹⁰³ C'est ce que donne à lire le manuscrit de Paris, BnF fr. 837. Les manuscrits de Paris, BnF fr. 1593 (« fabliau ») et BnF fr. 19152 (« flabel ») vont dans le même sens, alors que le fr. 2168 retient le mot « conte ». Ce dernier est cependant le seul à présenter la rubrique suivante : « *Chi commence li faveliaus de quaresme et de carnage* ».

¹⁰⁴ *La Bataille de Caresme et de Charnage*, édition de Grégoire Lozinski, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de l'École des hautes études. IV^e section, Sciences historiques et philologiques », 1933.

REVENDIQUER LA FICTION

Dans une monographie parue en 1987, Mary Jane S. Schenck examine les occurrences du mot *fablel* et tente d'en saisir le sens. Consacrée à la vocation didactique du fabliau¹⁰⁵, son étude lexicologique – l'une des plus exhaustives menées à ce jour¹⁰⁶ – ignore cependant l'étymologie de la désignation qui ne fait l'objet d'aucun développement substantiel. Celle-ci a pourtant de quoi faire sourciller. Faut-il rappeler que, dans les œuvres en langue vernaculaire, la *fable*, terme descendant de *fabula*, est le plus souvent rejetée et envisagée comme un synonyme de mensonge ? Chrétien de Troyes, par exemple, met son art de romancier en valeur en refusant la *fable* et en critiquant la corruption de la matière dont sont coupables les *fableors*. Dans son ouvrage *Le Temps des fables*, Yasmina Foehr-Janssens fait quant à elle remarquer que les narrations qui composent le roman de *Dolopathos* d'Herbert ne sont jamais qualifiées de « fables », ce vocable étant sans doute « nettement entaché du discrédit qui s'attache à la notion de fiction mensongère¹⁰⁷ ». Les autres versions du *Roman des Sept Sages* n'accueillent d'ailleurs pas plus la *fable* que le *Dolopathos* et préfèrent recourir aux termes « exemple » ou « histoire » pour présenter les différents récits qui se succèdent. Reconnaissons que dans un tel contexte, le choix de s'adonner à l'écriture d'une forme qui avoue sa parenté avec la *fabula* ne va pas de soi et qu'il mérite d'être interrogé.

Intimement lié à la *fable*, le *fablel* devient en effet une cible que les détracteurs des œuvres de fiction peuvent facilement atteindre. Ainsi, pour introduire l'auditeur-lecteur au *Dit du Chancelier Philippe*¹⁰⁸, Henri d'Andeli se sert du « flablel » comme d'un repoussoir :

Por ce qu'il est de verité,
Ne l'apele mie flablel ;
Ne l'a pas escrit en tablel,
Ainz l'a escrit en parchamin.

Dit du Chancelier Philippe, v. 1-4.

¹⁰⁵ C'est dans le chapitre intitulé « The Didacticism of the Fabliau » que l'auteure se livre à une analyse des occurrences du mot *fablel*. Voir Mary Jane S. Schenck, *op. cit.*, p. 19-36.

¹⁰⁶ En effet, les chercheurs se contentent généralement d'évoquer le lien étymologique entre *fablel* et *fabula* et d'énumérer quelques considérations d'ordre linguistique sans proposer d'analyse approfondie. Voir notamment Dominique Boutet, *Les Fabliaux*, *op. cit.*, p. 5-11 ; John Hines, *op. cit.*, p. 1-2 et Rupert T. Pickens, art. cit., p. 175.

¹⁰⁷ Yasmina Foehr-Janssens, *op. cit.*, p. 89.

¹⁰⁸ Henri d'Andeli, *Le Dit du Chancelier Philippe*, dans *Les dits d'Henri d'Andeli*, *op. cit.*, p. 91-98.

Juxtaposé à l’adverbe de renforcement de la négation « mie » (v. 2), le fabliau est ici envisagé comme le parfait opposé de la vérité que vise l’auteur du dit¹⁰⁹. On notera au passage que la relation avec la vérité qu’entretiennent ces deux genres les conduirait à recevoir un traitement matériel distinct. Là où le dit qui s’amorce mérite le luxe du parchemin (v. 4), le *fablel*, morceau « transitoire », devrait pour sa part se contenter d’être copié sur une tablette de cire (v. 3)¹¹⁰, une manière de signaler que la pérennité n’est pas accessible à ceux qui véhiculent des mensonges. Cette affirmation est néanmoins contredite par tous les récits qui nous sont parvenus grâce à leur conservation dans des manuscrits et par les vers du *Prestre et Alison* qui font précisément référence aux livres que manipule Guillaume, l’auteur du fabliau¹¹¹ (« Savoir poez par ceste fable, / Que fist Guillaumes li Normanz », v. 438-439) :

Li chapelains n’i fist espasse,
 Ainz a un esclin deffermé,
 Sicom Guillaumes a fermé
 En parchemin et en romanz :
 Quinze livres d’esterlins blans
 Avoit en un cuiwet cousuz
Le Prestre et Alison, v. 186-191.

La Chanson des Saisnes considère également les « flabiaux » comme l’envers de l’œuvre de Jean Bodel, où le genre apparaît une fois encore en contexte négatif : « Seignor, ceste chançons ne muet pas de flabiaux » (v. 25). On admettra aisément que, en raison de sa racine étymologique qui indique l’absence de toute vérité, le terme se révèle plutôt commode pour les auteurs cherchant à légitimer leur travail et à en affirmer la supériorité. Selon les vers du prologue de *La Chanson des Saisnes*, qui insistent sur la valeur littéraire de la pièce qui s’ouvre, les fabliaux seraient même colportés par des « bastart jougleors » (v. 27) qui « ne sevent mie les riches vers noviaus » (v. 31) et encore moins « la chançon rimee que fist Jehan Bodiaus » (v. 32). Dénoncer le *fablel* pour mieux faire briller son art, voilà une manœuvre répandue pendant le Moyen Âge central.

Il n’est pas étonnant de voir la *Vie des Pères* qui, on le sait, n’hésite pas à s’en prendre durement à Arthur et aux fictions qu’il alimente, se montrer sans pitié pour le genre du fabliau, tombant sous le couperet dès le prologue :

¹⁰⁹ Sur les rapports entre dit et vérité, voir Monique Léonard, *op. cit.*, p. 105-114.

¹¹⁰ À ce propos, voir Per Nykrog, *op. cit.*, p. 39-44. S’appuyant sur le nombre d’allusions médiévales à des fabliaux, le médiéviste allègue que le corpus de fabliaux dont nous disposons aujourd’hui serait plutôt complet.

¹¹¹ Le texte est désigné comme *fablel* au vers 452.

Une gent sont ki vont contant
De cort a autre et vont trovant
Chansonete, moz et flabiaz
Por gaaignier les biaz morsiaz.
Mais je pris petit lor affaire ;
Assez le porroient mielx faire,
Qu'en voir dire et en voir trover
Se porroit l'en mielx esprover
Ke il ne font en flaboier
En ce ne me veuil deloier
Ainz dirai ce que j'ai empris.
Ja fable n'i mettrai en pris,
Ançoiz m'en irai per le voir.

Vie des Pères, v. 33-45.

S'il condamne plus généralement la fable, qui représente le contraire absolu du « voir dire » et du « voir trover » (v. 39) – deux principes suprêmes auxquels tous devraient se soumettre –, l'auteur attaque d'abord les jongleurs ambulants qui, comme lui, pratiquent la brièveté, mais qui s'acharnent à diffuser des formes futiles et vaines (v. 35). À l'instar des récits arthuriens, pétris de fiction et voués au divertissement, le fabliau ne peut donc qu'être stigmatisé dans ces contes qui espèrent encourager le bon chrétien à accomplir ses devoirs.

Le fabliau est une autre fois source de méfiance dans le *Miracle du clerc de Rouen*¹¹², qui met en place un système d'oppositions rigoureuses entre la « fable », le « fablel » et le « miracle » :

En liu de fable et de fablel
Orrés un miracle moult bel
De la tres douce mere Dieu.

Miracle du clerc de Rouen, v. 1-3.

La coprésence de « fable » et de « fablel » dans le tout premier vers tend à faire de la « fable » la vaste catégorie à laquelle appartiennent les récits mensongers et du « fablel » un des genres spécifiques qui se caractérisent par leur refus de la vérité. De toute évidence, le miracle qui, en plus de se targuer d'offrir la vérité à son public, évite de sombrer dans le pur divertissement, figure comme le meilleur remède contre la fiction que propose le fabliau.

Les exemples qui associent le *fablel* (le genre littéraire) à la *fable* (le discours mensonger) ne manquent pas. Dans le prologue d'un court texte intitulé *Le Bourjois borjon*¹¹³ – qui est

¹¹² Voir Joseph Morawski, « Mélanges de littérature pieuse : les miracles de Notre-Dame en vers français », *Romania*, t. LXIV, 1938, p. 454-488.

entouré de fabliaux autodésignés dans les deux manuscrits qui l'ont préservé¹¹⁴ –, Raoul de Houdenc révèle à son tour à quel point la *fable* est consubstantielle au *fabliau* :

Encontre le dolç tans qui vient
Me plaist por ce qu'il m'en souvient,
Que je die un flabel novel.
J'ai tort quand je fabel l'appel,
Car ce n'est mie fabliaus. Non,
Il n'a de flabel fors le non,
Car li dit en son veritable ;
Por tant l'appel fabel sans fable
Que Raols de Hosdaing commence.
Le Bourjois borjon, v. 1-9.

L'équivalence entre *fable* et *fabliau* est si souvent établie que l'auteur annonce d'entrée de jeu un *fabel* « nouveau genre » (v. 3), une façon de se prémunir contre les possibles attaques dirigées par ceux à qui la fiction répugne. En effet, ce *fabliau* « repensé » se démarquerait avantageusement de la tradition en étant « sans fable » (v. 8). C'est bien à contrecœur que Raoul de Houdenc se risque à qualifier son œuvre de « fabel » puisqu'il prend aussitôt soin de préciser qu'elle n'en a que le nom (v. 6), lequel est vraisemblablement justifié par la brièveté de la pièce et l'octosyllabe à rimes plates qu'elle privilégie, deux critères formels. Remarquable témoignage de la conscience générique au Moyen Âge, ce passage fait état d'une double capacité à se soumettre et à désobéir (volontairement) aux contraintes imposées par les genres. Car n'est-ce pas en admettant contourner les règles que l'on s'y montre en fait le plus sensible ?

Mieux connu que *Le Bourjois borjon*, *Le Songe d'Enfer*¹¹⁵ de Raoul de Houdenc donne aussi à lire un rapport ambigu à la *fable* et au *fabel*. Après avoir reconnu dans le premier vers que la narration d'un songe appelle inévitablement le récit de fables (« En songes doit fables avoir », v. 1), l'auteur insiste sur la valeur de vérité que peut acquérir la matière qu'il a choisie (« puet devenir voir », v. 2), se montrant dès lors indulgent à l'égard des fictions cachant une « grant senefiance » (v. 17). Dans l'épilogue, il reprend à son compte la rime commune entre « mençonge » et « songe ». Or plutôt que d'être présentés comme des synonymes – une

¹¹³ Voir Lewis Thorpe, « Raoul de Houdenc : a Possible New Poem », *The Modern Language Review*, vol. XLVII, n° 4, 1952, p. 512-515.

¹¹⁴ On trouve le récit dans les manuscrits de Berne (*B* [fol. 114r^o-115r^o]) et de Nottingham (*G* [fol. 350r^o-350v^o]).

¹¹⁵ Raoul de Houdenc, *Le Songe d'Enfer suivi de La Voie de Paradis. Poèmes du XIII^e siècle*, édition de Philéas Lebesgue, Genève, Slatkine Reprints, 1974 [1908]. *Le Songe d'Enfer* avoisine régulièrement les fabliaux (mss *A*, *B*, *E*, *F*, *H*, *U*, *Z*).

adéquation réitérée dans de nombreuses œuvres – les deux termes sont mis en contraste, un procédé qui ne peut qu’attirer l’attention de l’auditeur-lecteur habitué à voir le songe porter le sceau de la tromperie : « Raouls de Houdaing, sanz mençonge : / Qui cest fablel fist de son songe » (v. 677-678). Le songe raconté est peut-être un « fablel » du point de vue formel (un récit bref en octosyllabes à rimes plates), mais son contenu, lui, n’est pas sans vérité et il ne faut surtout pas négliger de le rappeler. Ainsi, dans *Le Songe d’Enfer* comme dans *Le Bourgeois borjon*, l’appellation *fablel* doit s’entourer de spécifications supplémentaires pour s’appliquer au projet de l’auteur qui s’interdit de plonger dans la fiction la plus pure et la plus vaine.

Pourquoi et comment peut-on alors vouloir revendiquer explicitement la fable, un geste audacieux que même les romanciers n’osent que rarement poser ? Il est vrai que les fabliaux ne sont pas les seuls à adopter cette posture et que les isopets, en s’affichant fréquemment comme des « fables », retiennent une étiquette générique susceptible de s’attirer le blâme. Le cas de l’isopet est toutefois différent de celui du *fablel* en ce qu’il tisse des liens serrés avec la tradition latine. Tant le vocabulaire employé dans les textes que la constitution des manuscrits révèlent ces relations privilégiées qui confèrent au genre une place enviable, à l’abri des accusations de fraude et de manipulation de la vérité.

En effet, les ouvrages latins tel les *Etymologiae* d’Isidore de Séville qualifient de « *fabulae* » ces pièces qui font parler des animaux entre eux (*fabulae Aesopicæ*) ou qui mettent en scène des échanges entre des bêtes et des hommes (*fabulae Libysticæ*) (I, XL, 2), une distinction reprise par plusieurs auteurs scolaires¹¹⁶. Certes, le terme *apologus*, qui appartient à la catégorie de la *fabula*, revient régulièrement dans les arts poétiques. On le trouve notamment dans la *Parisiana Poetria* de Jean de Garlande, qui définit cette branche de la *fabula* en soulignant sa valeur instructive : « *Et notandum quod omnis appologus est fabula, sed non convertitur. Est enim apologus sermo brutorum animalium ad nostram instructionem, ut in Aviano et in Esopo* » (chap. 5, l. 394-397)¹¹⁷. Dans une étude consacrée à la fable en français, Jeanne-Marie Boivin observe toutefois que le substantif demeure rare en latin¹¹⁸, de

¹¹⁶ La distinction a été reprise par Avianus, Bernard d’Utrecht et Conrad d’Hirsau, notamment. À ce propos, voir Jeanne-Marie Boivin, *op. cit.*, p. 367, note 2.

¹¹⁷ « Il faut noter que si toute fable est un récit, l’inverse n’est pas vrai. Ainsi, dans une fable, la faculté de parole des animaux, des êtres sans raison, sert notre édification, comme chez Avianus et Ésope. » Je traduis.

¹¹⁸ Voir Jeanne-Marie Boivin, *op. cit.*, p. 366-367. Il est précisé qu’on trouve le terme dans un commentaire d’Avianus (manuscrit de Paris, BnF lat. 8048), lequel a été repris dans quelques manuscrits de fables dont celui de Londres, British Library, Add. 10090.

sorte que *fabula* est celui qui s'impose pour désigner les récits animaliers. C'est ce qui pourrait expliquer la présence de *fable* dans le corpus en langue vernaculaire et l'absence de la dénomination *apologue*, qui se fera attendre jusqu'à la fin du XV^e siècle¹¹⁹.

Destinés à situer et à encadrer l'ensemble des récits – qui forment ce que l'on appelle le plus souvent un « livre » ou un « livret »¹²⁰ –, les prologues et les épilogues des fables en français laissent transparaître un sentiment de fidélité à la source latine, à l'égard de laquelle la littérature en langue romane reconnaît sa dette. Dans l'*Isopet de Chartres*¹²¹, par exemple, on peut lire que : « Por ce exposer leur covient / Le latin dont la flable vient, / Qui toute vient a verité » (v. 31-33). De son côté, le prologue de l'*Avionnet*¹²² insiste sur la « mise en roman » du latin (« Me vueil encores entremettre / Et du latin ens roumans mettre », v. 7-8) avant de commenter en quelques vers la cohabitation des deux langues :

Dou latin des vers y avra,
Pour quoi le sen plus tost savra ;
Par le latin sera trouvés
Dont le François emprès ourrés.
Avionnet, v. 11-14.

La filiation des fables françaises à la tradition latine s'incarne d'ailleurs de belle façon dans les manuscrits de Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique 11193 et de Paris, BnF fr. 1594, qui offrent l'*Isopet I-Avionnet* en faisant se succéder les textes latins et les textes français¹²³. Préservant l'*Isopet de Lyon*, le manuscrit de Lyon, Bibliothèque du Palais des Arts 57, donne à lire une rubrique qui met en évidence le processus de translation ayant mené à la composition de l'œuvre en langue vernaculaire : « *Ci comence Ysopet en romant que... fait translater de latin en romant* ». Ce passage du latin au roman est bien sensible dans le volume puisque chaque fable française est liée à la fable latine correspondante par une miniature.

¹¹⁹ Voir *ibid.*, p. 367-368 : « *Apologue* ne fera son entrée dans une collection et dans la langue françaises qu'à la fin du XV^e siècle, et encore toujours associé à *fable* et à *facétie* ». La collection dont il est question est celle des *Apologues* de Guillaume Tardif, traduits des *Facetiæ morales* de Laurent Valla (édition de Pierre Ruelle, Genève/Paris, Slatkine, coll. « Textes et études. Domaine français », 1986).

¹²⁰ À titre d'exemple, pensons au prologue de l'*Isopet de Chartres* (« Ce que mon livret contendra », v. 14), à celui de l'*Isopet I* (« Ce livret que cy vous recite », v. 1) et à celui de l'*Avionnet* (« Avionnet, un autre livre / D'autres bonnes fables nous livre », v. 3-4).

¹²¹ *Isopet de Chartres*, dans *Recueil général des isopets*, édition de Julia Bastin, Paris, Honoré Champion, coll. « Société des anciens textes français », 1929, t. I.

¹²² *Isopet I-Avionnet*, dans *ibid.*, t. II.

¹²³ La disposition adoptée est la suivante : titre, miniature, fable latine, fable française.

La présence du vocable *fable* dans les textes en français semble attribuable à un souci d'assurer la continuité avec les modèles latins. À quelques reprises, on perçoit néanmoins un besoin de spécifier la valeur sémantique de l'héritier de *fabula*. Responsable de l'écriture d'un « livre de fables »¹²⁴ en langue vernaculaire, Marie de France distingue soigneusement l'acception générique du terme qu'elle choisit pour présenter son œuvre (« Ci comencera la premiere / des fables qu'Esopes escrist » [prologue, v. 38-39]) du sens de « repoussoir » qu'on lui attribue fréquemment. Les derniers vers du récit *Le Lion et le Paysan* (numéro XXXVII dans l'édition de Karl Warnke) rendent compte de cet effort :

Par essample nus vult aprendre
 Que nuls ne deit niënt entendre
 A fable, ki est de mençunge,
 N'a peinture, ki semble sunge
Le Lion et le Paysan, v. 59-62.

Dans ce collage de formules figées, la « fable » est directement associée au « mençunge », qui rime une fois de plus avec « sunge ». On constate que la pièce est appelée « essample », substantif qui met à l'avant-plan la vocation édifiante de la fable et qui situe clairement le genre pratiqué par Marie de France à l'extérieur de la sphère de la tromperie pour le rapprocher de l'*integumentum* qui suppose la découverte des vérités dissimulées sous la fiction¹²⁵. Avec environ trente-cinq occurrences dans l'ensemble du recueil, *essample* est largement employé par l'auteure, qui recourt à *fable* avec davantage de parcimonie¹²⁶, signalant ainsi le malaise que cette dernière appellation peut provoquer dans la littérature en langue romane. Pour accentuer les vertus pédagogiques des textes, certains optent plutôt pour une expression du type « fable de moralitey », qui « porte en soi sent de veritey » (*Isopet de Lyon*, XXI. *Dou roi que li Antique eslirent*, v. 1-2), une autre manière de prévenir l'assimilation du genre au discours mensonger et d'inviter l'auditeur-lecteur à découvrir le sens que renferment les fictions.

¹²⁴ Marie de France, *Die Fabeln. Mit Benutzung des von Ed. Mall hinterlassenen Materials*, édition de Karl Warnke, Genève, Slatkine Reprints, coll. « Bibliotheca normannica », 1974. Autre édition consultée : Marie de France, *Les Fables*, édition et traduction de Charles Brucker, Louvain, Peeters, coll. « Ktēmata », 1991.

¹²⁵ Jeanne-Marie Boivin définit l'*integumentum* comme « l'enveloppe ou le manteau de fable qui recouvre les vérités morales ou philosophiques des Anciens » (*op. cit.*, p. 405).

¹²⁶ On trouve le terme dans le prologue (v. 19 et 39) et dans quatre pièces (numéros IX, XII, XV et LXXXIV dans l'édition de Karl Warnke).

Si des étiquettes variées (mais cohérentes) sont accolées aux isopets – *fable*, *essample*, *conte*, *estoire* (au sens de « récit ») –, celle de *fablel* est remarquablement discrète. En parcourant tous les recueils d’isopets, on ne la rencontre qu’à trois occasions : deux fois dans l’*Isopet I* et une autre dans les *Fables* de Marie de France. La pièce *De Renart et de l’Aigle* (*Isopet I*, XIII, v. 25) se présente comme un « flaviau » (manuscrit de Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique 11193 [ms *B*]), un « fabel » (manuscrit de Paris, BnF fr. 19123 [ms *b*]) ou un « flabel » (manuscrit de Paris, BnF fr. 24310 [ms *c*]), des leçons que rejette le manuscrit de Paris, BnF fr. 1595 (ms *a*) en préférant l’appellation *fable*, plus conventionnelle dans ce corpus. Un vers de *L’Asne qui salua le Sangler* (« Par ce flabel pourras savoir » [*Isopet I*, XI, v. 13]) copié dans le manuscrit *B* (XIV^e siècle) reprend également le vocable généralement réservé au genre du fabliau. Or cette leçon a été ignorée dans les manuscrits *P* (Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique 11193 [XIV^e siècle]) et *a* (XV^e siècle), qui paraissent vouloir « rectifier » la désignation générique transcrite dans le manuscrit *B* en privilégiant celle de *fable* (« celle flabe » [ms *P*] ; « ceste fable » [ms *a*]). Léopold Hervieux souligne que le manuscrit *B* est « absolument identique¹²⁷ » au manuscrit *A*, ce qui rend la modification générique encore plus significative. Enfin, quoique les *Fables* de Marie de France et des fabliaux se partagent l’espace du parchemin à neuf reprises¹²⁸, le terme *fablel* ne s’est infiltré que dans un des récits ésoptiques (« Par cest flabel vos vueil monstrier » [L. *Le Loup et le mouton*]), une occurrence qui n’apparaît que dans une interpolation présente dans un seul manuscrit de la fin du XIII^e siècle.

De tels résultats permettent d’affirmer que *fablel* n’est pas le bienvenu dans les textes qui appartiennent au genre de la fable et que le « mélange » générique observé dans certains recueils n’a pas entraîné d’innombrables cas de « contamination ». Il est indéniable que, le plus souvent, auteurs et copistes perçoivent la fable et le fabliau comme deux genres à part entière, obligeant dès lors les critiques à nuancer leurs propos sur la confusion générique au Moyen Âge. Il semble aussi que l’on ne puisse pas se contenter de considérer le *fablel* comme

¹²⁷ Léopold Hervieux, *Les Fabulistes latins depuis le siècle d’Auguste jusqu’à la fin du Moyen Âge*, New York, Burt Franklin, coll. « Burt Franklin Research & Source Works Series », 1965 [1884], t. 1, p. 531.

¹²⁸ Dans les manuscrits de Paris, BnF fr. 1446, fr. 1593, fr. 2168, fr. 2173, fr. 12603, fr. 14971, fr. 19152, fr. 25545 et Coligny, Bodmer 113.

une simple « petite fable », ce que suggérerait la valeur diminutive du suffixe *-el*¹²⁹. Cette façon de distinguer les genres résiste difficilement à la comparaison des œuvres puisque d'un point de vue strictement quantitatif, la fable n'est pas plus longue que le fabliau. La matière du discours du fabliau, qui s'alimente au registre bas, semble en revanche plus apte à expliquer l'emploi du suffixe.

Pour dégager la poétique du fabliau, il apparaît pertinent d'interroger la nature des liens qui unissent *fable* et *fablel* (annexe IV), sachant que les détracteurs du genre reviennent fréquemment sur cette relation qui, selon eux, en serait une de contiguïté. Or l'analyse des pièces retenues par les éditeurs du *NRCF* fait état d'une situation passablement plus délicate. On a déjà mentionné que le terme *fable* était parfois doté d'un sens générique. Signe qu'il n'est pas employé sans gêne, il arrive qu'il cohabite avec *fablel* ou *fabliau* (*Le Prestre et Alison*, *La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre*, *Gombert et les deus Clers* et *Le Vilain de Bailluel*, *La Dame qui se venja du Chevalier*) ou qu'il soit minoritaire, voire une exception, dans la tradition manuscrite d'un récit (*Barat et Haimet*, *La Male Honte*, *La Coille noire* et *La Vieille qui oint la Palme au Chevalier*), comme on l'a fait remarquer précédemment. Ce n'est que dans *Estula* (manuscrit unique) – dans une occurrence limitée au paratexte –, *Celui qui bota la Pierre* (deux manuscrits sur trois), *La Sorisete des Estopes* (manuscrit unique) et *La Gageure* (manuscrit unique) que le nom de *fable* supplante celui de *fablel*.

Sans être un genre explicitement revendiqué, la *fable* dans le *fabliau* peut figurer comme un simple récit et être dotée d'un sens qui tend en partie à se rapprocher de celui de la *fabula* latine. *Le Sacristain* (ms E), par exemple, se sert de la *fable*, un divertissement parmi d'autres, pour désigner ce que l'on offre à son hôte, qui pourrait aussi bien recevoir une chanson : « Usages est en Normendie / Que qui herbergiez est qu'il die / Fable ou chancon die a l'oste » (v. 1-3). Dans *Brunain, la Vache au Prestre*, la *fable* renvoie à une forme de discours ou de parole : « A tant s'en vienent en meson, / Que ne firent plus longue fable » (v. 20-21). De la même manière, les versions des manuscrits A, C et E de *La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre* font intervenir le narrateur, qui demande au détour d'une formule

¹²⁹ C'est la question que se posent notamment Dominique Boutet (*Les Fabliaux*, *op. cit.*, p. 11), Philippe Ménard (*Les Fabliaux...*, *op. cit.*, p. 10) et Jean-Charles Payen (art. cit., p. 8). Robert Guiette, lui, décrit le fabliau comme un « récit sans arrière-pensée d'aucune sorte » (« Divertissement sur le mot "fabliau". Notes conjointes. Note sur le fabliau du "mari-confesseur" », *Romanica Gandensia*, n° 8, 1960, p. 69).

stéréotypée : « Que vous feroie longue fable ? » (v. 117)¹³⁰. Celle-ci se décline d'ailleurs de différentes façons dans le corpus, où le mot « fable », assez général, peut aisément être remplacé par « conte » (*Estormi* [v. 536], *Sire Hain et Dame Anieuse* [ms A, v. 166], *Le Meunier d'Arleux* [v. 335]), par « sermon » (*La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre* [ms E, v. 41]) ou par « plait » (*Le Chevalier qui recovra l'Amor de sa Dame*, v. 84).

À côté de cet emploi plus neutre de *fable*, on relève quelques passages où le substantif fait l'objet d'une certaine valorisation, plus ou moins appuyée d'une pièce à l'autre. Proposant une réflexion étoffée sur l'art du narrateur, Jean Bodel – auquel on attribue une œuvre polymorphe¹³¹ – s'exprime sur les différentes facettes de son travail, d'abord partagé entre le « fabloier » (v. 1) et le « voir dire » (v. 2). Cette fois, l'auteur du *Couvoiteus et l'Envieus* choisit de s'engager dans la « tierce meüre » (v. 9), qui prend l'allure d'une voie de la vraisemblance, la troisième que devrait maîtriser le conteur accompli après celles de la narration fabuleuse et de la vérité. Il est intéressant de remarquer que si elle est associée à la pure fiction, voire au mensonge (« S'il ne sait voir dire ou mentir », v. 6), la *fable* n'est pas pour autant complètement rejetée par Jean Bodel qui, en reprenant la tripartition latine, l'inclut dans sa description de la pratique du conteur, dont la plus grande qualité serait en fait d'être apte à s'aventurer dans chacune des trois voies qu'il met en évidence et de ne pas se limiter à une seule vocation.

En consacrant quelques vers à la « tierce meüre », le prologue de la pièce laisse deviner une volonté de s'adonner à la fiction en s'imposant certaines limites, une retenue à laquelle les simples *fableors* seraient incapables de s'astreindre. Se lit dans l'ouverture du récit une invitation à renégocier les rapports entre fiction et vérité. Renfermant un art poétique condensé, ce passage fournit en effet des indices éclairants sur ce que suppose la composition

¹³⁰ On retrouve régulièrement cette formule dans d'autres genres que celui du fabliau. On pense entre autres aux vers du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris (édition de Daniel Poirion et traduction de Jean Dufournet, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1999) : « Ne vous tendré pas longue fable / Du leu plesant et delitable ; / Orendroit m'en convendra tere » (v. 1411-1413). Rutebeuf recourt aussi à cette formule dans *La Lections d'Ypocrisie et d'Umilité* (dans *Œuvres complètes*, édition et traduction de Michel Zink, Paris, Classiques Garnier, 1989, t. I, p. 265-283) : « Ne vos wel faire longue fable » (v. 95). Chrétien de Troyes semble beaucoup plus réticent à employer cette formule, s'appliquant surtout à lier la *fable* au mensonge. Dans *Érec et Énide* et dans *Le Chevalier de la Charrette*, on lit donc le terme *conte*, plus neutre : « Por coi vos feroie lonc conte ? » (*Érec et Énide*, v. 1084) ; « Et que feroie ge lonc conte ? » (*Le Chevalier de la Charrette*, v. 1501).

¹³¹ En effet, en plus d'avoir produit une série de fabliaux, Jean Bodel aurait touché au genre dramatique (*Le Jeu de saint Nicolas*), à la chanson de geste (*La Chanson des Saisnes*) et à la poésie lyrico-narrative (*Les Congés* et des pastourelles). Sur l'œuvre diversifiée de Jean Bodel, on consultera notamment Luciano Rossi, « Jean Bodel : des *flabiaux* à la chanson de geste », *Versants*, n° 28, 1995, p. 9-42.

de l'œuvre qui, selon le poète, proposerait une sorte de vérité « relative », potentiellement nourrie par la fiction. Les vers 26 à 29 sont très instructifs à cet égard :

Entre Envieus et Covoitant
Chevalchoient un jor ensemble,
S'aconsivirent, ce me samble,
Saint Martin en une champaigne.
Le Couvoiteus et l'Envieus, v. 26-29.

La remarque du vers 29 (« ce me samble ») établit les termes du pacte de lecture : le public reçoit un récit qu'il est impossible de ranger dans la catégorie de la vérité. On peut tout au plus lui assurer que ce qui est narré « samble » vrai. L'intérêt du *Couvoiteus et l'Envieus* résiderait moins dans la vérité qu'il transmet que dans l'interrogation qu'il suscite chez l'auditeur-lecteur, qui n'est pas clairement informé du degré d'adéquation au réel de ce qu'on lui raconte.

Plus provocateur que Jean Bodel, l'auteur du *Foteor* se livre pour sa part à un véritable (et rare) plaidoyer en faveur de la *fable*, aussi plaisante que la vérité ! Le prologue s'attache en effet à mettre en valeur les qualités de la fiction, qui n'aurait rien à envier à la rigueur de la vérité :

Qui fabloier viaut si fabloit,
Mes qu'en son dit nen afebloit
Por dire chose veritable.
L'en puet si biau dire une fable
Qu'el puet autant com un voir plere.
Le Foteor, ms B, v. 1-5.

Celui qui s'attacherait à dire « chose veritable » aurait même pour effet de priver son œuvre d'une partie de son éclat, une déclaration pour le moins percutante. Preuve qu'il n'est pas courant de porter un tel coup à la vérité, la version du manuscrit de Paris, BnF fr. 19152 (*D*), plus prudente, propose le mot « desrenable » (v. 3) plutôt que « veritable ». Plus encore, ces vers qui font la part belle à la *fable* méritent l'attention du lecteur en ce qu'ils introduisent un récit où résonne *Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, une proximité exploitée dans le manuscrit *B*, lequel réunit les deux œuvres. À travers *Le Foteor*, *Le Conte du Graal* fait figure de fiction dépassée : la *niceté* du jeune Perceval laisse place à l'expérience du « fouteur », à la

fois en matière d'argent et en matière de sexualité (v. 335-339). Le fabliau dessine donc un autre espace, en marge – voire à l'envers – des fictions connues¹³².

À cette défense vigoureuse de la *fable* déployée dans *Le Foteor*, qui demeure cependant une exception dans le corpus des fabliaux, s'ajoutent les cas où celle-ci est envisagée comme la source du récit, une acception que retiennent *La vieille Truande* (« Des fables fait on les fabliaus », v. 1) – dans un vers repris dans le prologue du manuscrit I du *Chevalier qui fist parler les cons* (v. 1) – et *Trubert*, qui stipule qu'« [e]n fabliaus doit fables avoir » (v. 1). Ces affirmations ne sont pas sans rappeler celle de Raoul de Houdenc dans *Le Bourjois borjon*, où on laisse entendre que la *fable* est un des ingrédients essentiels du fabliau. Néanmoins, force est d'admettre que l'association explicite entre *fable* et *fabliau* est marginale dans les œuvres, comme s'il était risqué, dans le contexte de la littérature en langue vernaculaire, de clamer que la *fable* est le matériau du genre auquel on s'adonne et vers lequel on tente d'attirer le public. Le mouvement de la *fable* vers le *fabliau* tracé dans *La vieille Truande* ou dans *Trubert* s'inverse dans *Les deus Chevaus* de Jean Bodel, qui prétend faire « grant fable »¹³³ à partir du *fablel* (v. 20), suggérant que le *fablel* serait l'un des chemins à emprunter pour « s'élever » vers la fable, ici présentée comme une œuvre tout à fait digne. Un tel énoncé permet à la fois de réchapper la fable et d'insister sur la productivité du fabliau, une solution susceptible de plaire aux auteurs préoccupés par le sens le plus commun de *fable* dans le paysage littéraire dans lequel ils évoluent.

Conformément à ce que l'on observe dans la production littéraire médiévale, le dérivé vernaculaire de *fabula* – présenté comme l'exact contraire du « voirs » dans *Frere Denise* (« Aparseüe s'est la dame / Que frere Denise estoit fame : / Savoir wet se c'est voirs ou fable », v. 189-191) – prend d'ailleurs régulièrement, dans les fabliaux, la forme d'un repoussoir. Sans être des fabliaux autodésignés, *La Housse partie* (ms s)¹³⁴, *Cele qui se fist foutre sur la Fosse de son Mari* (mss A, B, C, E, K, I), *Les quatre Sohais saint Martin*

¹³² Le fabliau et son contexte codicologique seront analysés en profondeur dans le cinquième chapitre (voir *infra*, p. 301-303).

¹³³ On trouve d'ailleurs la même locution dans *La Bataille des vins* d'Henri d'Andeli (dans *Les dits d'Henri d'Andeli*, *op. cit.*, p. 51-57) : « Segnor, oiés une grant fable / Qui avint jadis sor la table » (ms de Berne, Burgerbibliothek, 113, v. 1-2). Le manuscrit de Paris, BnF fr. 837 (A), lui, donne plutôt à lire : « Volez oïr une grant fable / Qu'il avint l'autrier sus la table » (v. 1-2).

¹³⁴ « Seignors vos plest il escoter ; / Un ensaumple vous voille counter / Karre de fables n'aad ore mestiers » (v. 1-3).

(ms Z)¹³⁵ et *Le Vescie a Prestre* (ms U) refusent d'être rapprochés de la *fable*. Cette dernière pièce reprend sans détour l'opposition entre « fable » et « voirs » pour annoncer, d'une part, ce dont le public sera tenu éloigné et, d'autre part, ce qui lui sera offert : « En lieu de fable vos dirai / Un voirs, ensi k'oï dire ai » (v. 1-2). L'opposition affleure également dans *Cele qui se fist foutre sur la Fosse de son Mari*, mais cette fois le « fabliaus » s'invite dans les témoins des manuscrits B et C (« Tandis com volantez me vient / De fabliaus dire et il me tient / Dirai en leu de fable un voir », v. 1-3), signalant que le genre pratiqué, contrairement à la fable, parole mensongère, n'est pas sans rapport avec la vérité. L'insertion du mot *fabliaus* est d'autant plus significative qu'elle brise la régularité de l'octosyllabe en menant à la composition d'un vers hypermétrique. Refusant cet écart, le reste de la tradition manuscrite emploie le terme *fable* dans deux vers consécutifs, produisant dès lors une certaine confusion sémantique : « Puis que la volenté me vient / De fables dire et il m'en tient / Dirai en leu de fable un voir » (ms K¹³⁶, v. 1-3). Car endossant d'abord la *fable*, le conteur la rejette ensuite au profit de la vérité, une contradiction évitée dans les manuscrits B et C, où l'art du fabliau se détache nettement de la manipulation que suppose la *fable*. Dans *Les Perdris* (v. 1-3) et *Les deus Changeors* (v. 2-3), deux fabliaux autodésignés, l'écart se creuse de manière encore plus probante entre *fable* et *fablel*, le second étant bien sûr à privilégier par rapport au premier puisqu'il raconte une *aventure* – la source à laquelle s'alimentent de nombreux textes –, celle-ci ne relevant en rien de la tromperie. Tous ces exemples dénotent un effort de mise en contraste des deux cousins étymologiques.

Genre littéraire, simple récit, appellation dotée d'une valeur tantôt positive, tantôt négative, la *fable*, substantif polysémique, ne reçoit pas un traitement univoque de la part de ceux qui s'en emparent. L'étiquette de *fablel*, en revanche, renoue d'une certaine façon avec le sens générique de la *fabula* latine et fait constamment l'objet d'une revendication dans les fabliaux, où l'on assiste à une sorte de revitalisation de la fiction. Celle-ci est assumée par les auteurs, qui évitent toutefois de s'associer au mensonge que suppose la fable dans la littérature en langue vernaculaire. Hormis quelques exceptions, l'équation entre *fable* et *fablel* que certains s'appliquent à dénoncer n'est en réalité pas reconduite telle quelle dans les textes où

¹³⁵ « Pur coe vous di n'est mie fable » (v. 107).

¹³⁶ Les manuscrits A, C, E, K et l proposent des vers similaires. Seuls les manuscrits B et C donnent à lire le mot « fabliaus » (ms B) / « fableau » (ms C) dans le deuxième vers.

l'on s'efforce plutôt d'en repenser les termes afin de placer le *fablel* dans la catégorie des fictions « positives ». Cette attitude s'apparente à celle adoptée par Raoul de Houdenc qui, dans son *Songe d'Enfer*, tentait de nuancer l'équivalence fort répandue entre « songe » et « mensonge ». Situé en marge de la tradition littéraire latine – qui, à la différence de ce que l'on remarque dans les isopets, n'est jamais explicitement convoquée –, le *fablel* ne renie pas ses racines étymologiques et il ne prétend pas respecter les impératifs de l'écriture de l'*estoire*, pas plus qu'il ne convie l'auditeur-lecteur au récit de pures merveilles, des conclusions qui se profilaient déjà au terme de l'analyse lexicologique.

Le prologue des *Trois Boçus* révèle bien la position mitoyenne – rappelant la « tierce meüre » (v. 9) circonscrite dans *Le Couvoiteus et l'Envieus* – qu'occupe celui qui compose un fabliau. Sans être prêt à faire l'économie des formules d'attestation de vérité (v. 3), le narrateur privilégie l'écriture en vers, une forme que l'on rattachait généralement plus naturellement aux œuvres de fiction, qui accentue la qualité du travail auquel il s'est livré en se servant d'une *aventure* pour créer un *fablel* :

Seignor, se vous volez atendre
Et un seul petitet entendre,
Ja de mot ne vous mentirai,
Mes tout en rime vous dirai
D'une aventure le fablel
Les trois Boçus, v. 1-5.

La valeur adversative de « mes » (v. 4) illustre l'ambiguïté caractérisant celui qui souhaite tenir le mensonge à distance sans pour autant se départir de la rime, située au fondement de son travail et dont les contraintes, si l'on en croit les détracteurs de la narration en vers, devraient pourtant l'obliger à trahir l'histoire avérée.

Un jeu semblable se déploie dans *Trubert* qui, on le sait, n'hésite pas à récupérer l'équation entre *fable* (la source) et *fabliau* (le genre). Après s'être amusé à répéter inlassablement les mots « fables » et « fabliau » dans les premiers vers du prologue – une manière de ne pas faire oublier l'étymologie de l'étiquette générique et de faire surgir le souvenir de la *fabula* –, en se nommant, Douin de Lavesne entend proposer à son public un « tesmoignage », terme fortement lié au domaine juridique :

En *fabliaus* doit *fables* avoir :
Si a il, ce sachiez de voir !
Por ce est *fabliaus* apelez

Que de *faubles* est aünez.
Douins, qui ce *fabliau* rima,¹³⁷
Tesimoigne que il avint ja
Trubert, v. 1-6.

On aurait du mal à imaginer deux vocables (la fable et le témoignage, auxquels s'ajoute le verbe « tesmoigne » du vers 2725) plus éloignés sur le *continuum* de la vérité et de la fiction. En rapprochant ces antonymes, le conteur attire l'attention sur la nature ambivalente du *fabliau*. Même si leur réunion tient de l'oxymore, ces deux dimensions (vérité et fiction) semblent indissociables aux yeux de celui qui présente son œuvre. Plus encore, on assiste ici à une forme de récupération de la *fable* qui, en étant « absorbée » par le *fabliau*, subit un infléchissement inattendu vers la vérité, ne se réduisant dès lors plus au seul mensonge.

Certains mettent en œuvre d'autres stratégies pour justifier leur entreprise, de sorte qu'il arrive que la réhabilitation de la *fable* que tend à signaler le terme *fablel* s'exprime à travers la « sincérité » dont font preuve certains narrateurs qui n'hésitent pas à exposer les limites de leur art. Car quoiqu'elle soit convoquée, la vérité est parfois aussitôt mise en doute, ce dont l'emploi du « si » hypothétique rend bien compte : « Se me *fabliaus* dit voir, donc sont / Par cest commant li cleric sauvé » (*Les Putains et les Lecheors*, ms B, v. 80-81). Le *fabliau* ne semble pas le genre chargé de transmettre la vérité absolue et l'épilogue de la version du manuscrit G des *Putains et des Lecheors* le montre à nouveau en introduisant l'appellation à l'aide d'une proposition hypothétique : « Si cis *fableaus* dist voir » (v. 84)¹³⁸. Il ne s'agit pas de promettre le récit d'une pure vérité – ou, à l'inverse, d'avouer le récit d'un pur mensonge –, mais de se contenter plutôt d'une vérité possible. Dans les manuscrits H et a¹, le doute est aussi maintenu autour de *La vieille Truande*, pièce à propos de laquelle on admet qu'il est difficile de départager le vrai du faux : « Se li *fabliaus* ne vos en ment » (ms H, v. 18 ; ms a¹, v. 20). *Le Vilain de Bailluel* est sans doute celui qui traduit le mieux ce paradoxe qui alimente les auteurs de *fabliaux* en s'ouvrant sur ce vers particulièrement évocateur : « Se *fabliaus* puet veritez estre » (v. 1). La présence du « si » hypothétique et du verbe « pouvoir », qui renvoie à ce qui n'est pas encore accompli, sert à limiter le degré de vérité du *fabliau*, qui n'a certainement pas les mêmes ambitions que l'historiographie. Toutes ces affirmations qui

¹³⁷ Je souligne.

¹³⁸ Le manuscrit B propose une leçon similaire : « Se mes *fabliaus* dit voir » (v. 80).

présentent le *fabel* se posent, d'une part, comme un aveu de la fiction et, d'autre part, comme un refus de renoncer complètement à la vérité.

Dans un article publié en 1999, Luciano Rossi se dit « convaincu qu'à la base de *fabel* était tout d'abord le lat. *flabellum* et que les connexions avec les *fables* ont été créées après coup¹³⁹ », défendant ainsi une thèse que cependant bien peu de philologues soutiennent¹⁴⁰. Selon lui, le latin *flabellum* (« soufflet, éventail », « bourde ») serait à l'origine de *fabel*, forme francienne au cas régime de *fabel*. Au moment de signer un article paru en 2014, il revient sur cette piste en refusant d'affirmer que *fabel* est un diminutif de *fabula*¹⁴¹. Dans la mesure où, en ancien français, les occurrences de *fabel* sont beaucoup plus nombreuses que celles de *fabel*, résultat de l'évolution de *flabellum*, la réflexion de Luciano Rossi ne semble pas sans faille. Plus encore, si la position tenue par le chercheur peut paraître séduisante, il est incontestable que les textes, qui appartiennent à un paysage littéraire composé de fables (des isopets) et d'œuvres qui refusent précisément la *fable*, ne sont pas indifférents au rapport qu'ils entretiennent avec la *fabula* et son descendant vernaculaire. Dans la langue littéraire des XII^e et XIII^e siècles, *fabel* possède un sens précis que la thèse de Luciano Rossi tend à ignorer et qui est pourtant bien sensible dans les commentaires métatextuels. Revendiquer la dénomination *fabel*, c'est à la fois se distinguer de la tradition ésopique et se situer nettement sur le terrain des récits de fiction. Mais surtout, c'est se risquer à négocier le lien avec la *fable*, un lien que les opposants au genre ne manqueront pas de décrier. Alors que nombre de romanciers, pour n'évoquer que ceux-là, s'appliquent à mettre à distance la *fable* en l'identifiant à la tromperie, les auteurs de fabliaux, en optant pour le *fabel*, font le pari de proposer une fiction assumée et féconde. En effet, à travers le genre du fabliau, la dimension fictionnelle, voire franchement mensongère, qui définit la *fabula* et la *fable* fait l'objet d'un

¹³⁹ Luciano Rossi, « Observations sur l'origine et la signification du mot "flabel" », *Romania*, t. CXVII, 1999, p. 360.

¹⁴⁰ La question étymologique demeure une source de débats. Selon Joseph Bédier, la forme française du mot *fabliau* est *fableau*, (*fabula* + *-ellus*, comme *bellus* donne *beau*). La forme *fabliau* appartiendrait aux dialectes du Nord-Est (voir *op. cit.*, p. 25-26). Pour Per Nykrog, *fabel* « est un dérivé du mot *fable* à l'aide du suffixe *-els*, *-el*. Le mot est ainsi de pure formation française et aucune origine latine directe n'est acceptable, car dans *fabellus* ou dans *fabella* le *-b-* se trouvant en position intervocalique aboutit régulièrement à *-v-* : *favelle* » (*op. cit.*, p. 3).

¹⁴¹ Voir Luciano Rossi, « Tout en étant incontournable, *Le Nouveau recueil complet des fabliaux* est-il vraiment irréprochable ? », art. cit., p. 202.

réinvestissement positif, lequel se manifeste notamment par le travail de mise en forme littéraire et l'invitation à la glose.

PRODUIRE ET RECEVOIR UN FABLIAU

Les occurrences de la désignation générique *fablel* dans le « noyau » de fabliaux apparaissent généralement dans les espaces liminaires, paratextuels (rubrique, *explicit*) ou textuels (prologue, épilogue) :

POSITION	NOMBRE D'OCCURRENCES
rubrique	5
<i>explicit</i>	6
prologue	75
épilogue	85
corps du texte	4

Un rare commentaire métatextuel s'est infiltré dans la diégèse d'*Estormi* au moment où le narrateur justifie l'interruption du récit par la nécessité d'expliquer les actes de Jean, le protagoniste :

Se ne le vous di, ce me samble,
Li fabliaus seroit corrompus.
Jehans fust a mal cul apus,
Ne fust uns siens niez, Estormis,
Qui adonc li fu bons amis,
Si com vous orrez el fablel.
Estormi, v. 254-259.

En mettant en scène un conteur soucieux de l'intérêt que lui porte son public, prêt à s'arrêter le temps de bien attacher les fils de ce qu'il est en train de narrer, ce passage préserve soigneusement la « fiction » de la performance orale¹⁴² qui a fait la réputation des fabliaux au point de devenir un élément récurrent dans les études consacrées au genre.

Emmanuèle Baumgartner compte parmi les critiques qui ont souligné la « posture de la performance¹⁴³ » adoptée par le « je » responsable du fabliau¹⁴⁴. L'examen du vocabulaire

¹⁴² Emmanuèle Baumgartner, « Titre et nom d'auteur... », art. cit., p. 62.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 60-61.

¹⁴⁴ Sur la notion de performance dans les fabliaux, on consultera notamment Brian J. Levy, « Performing Fabliaux », dans Evelyn Birge Vitz, Nancy Freeman Regalado et Marilyn Lawrence (dir.), *Performing Medieval*

montre que c'est le plus souvent au prologue que revient la tâche de présenter le *fablel* comme une forme performée. En effet, dans les introductions des œuvres, le fabliau est fréquemment accompagné des verbes « conter » et « dire », qui concernent directement le travail du conteur. Les premiers vers de *La Vieille qui oint la Palme au Chevalier*, par exemple, recourent au verbe « conter » avant de souligner la brièveté et les vertus divertissantes du récit, deux caractéristiques fondamentales, on le verra : « D'une veile vos veil conter / Un cort fabliau por deliter » (mss *K, l*, v. 1-2). À l'instar du *Fol Vilain* (« Puis qu'il vient a vos tos a bel, / Dire me covient un fablel », v. 1-2), *Les quatre Sohais saint Martin* retient plutôt le verbe « dire » : « Un vilain ot en Normandie, / Don ne lairé que ne vos die / Un fablel merveilleus et cointe » (ms *B*, v. 1-3)¹⁴⁵. *Le Prestre qui abevete* réalise quant à lui la synthèse de ces deux tendances en promettant « un fablel courtois et petit / Si com Garis le conte et dit » (ms *F*, v. 3-4).

Dans ce type d'énoncé, les verbes (« veil », « covient », « die », « conte », « dit ») sont toujours conjugués au temps présent, une manière de suggérer une sorte de « parole instantanée¹⁴⁶ » et de recréer la spontanéité de la pratique du récit. Également associé à l'exécution du conteur, le verbe « fabloier » est parfois préféré aux verbes « conter » et « dire », surtout dans les pièces qui ne sont pas explicitement qualifiées de fabliaux¹⁴⁷, la juxtaposition de « fablel » et de « fabloier » pouvant être perçue comme un pléonasse. Là encore, dans le prologue, le temps présent tend à s'imposer : « Puis que fabloier m'atalente » (*Berengier au lonc Cul*, ms *A*, v. 1). La « fiction » de la performance orale est entretenue jusqu'à la fin des pièces, comme en témoigne l'épilogue du *Prestre comporté* où les verbes sont désormais conjugués au passé, s'accordant ainsi avec la situation de celui qui s'apprête à tirer sa révérence après avoir retenu l'attention du public : « Or vous ai je conté et dit / Un flabel qui n'est mie briés » (ms *F*, v. 1148-1149).

Mais la production de fabliaux ne se limite pas à l'idée de performance. En effet, aux marques d'oralité qui parsèment les récits – telles les formules du type « oiez seignor » servant

Narrative, Cambridge/Rochester, D. S. Brewer, 2005, p. 123-140 ; Willem Noomen, « Performance et mouvance : à propos de l'oralité des fabliaux », *Reinardus*, n° 3, 1990, p. 17-24 et « Auteur, narrateur, récitant de fabliaux : le témoignage des prologues et des épilogues », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 140, 1992, p. 313-350.

¹⁴⁵ Les manuscrits *A* et *F* donnent à lire des vers similaires.

¹⁴⁶ Emmanuèle Baumgartner, « Titre et nom d'auteur... », art. cit., p. 61.

¹⁴⁷ Voir notamment *Le Foteor*, *Le Vilain de Farbu* et *Le sot Chevalier*. Ce dernier est un fabliau autodésigné, mais l'étiquette générique apparaît dans l'épilogue tandis que le prologue se contente de mentionner le verbe « fabloier ».

régulièrement d'introduction¹⁴⁸ – s'ajoutent des indications concernant leur composition, lesquelles révèlent un désir d'entrer en littérature. Dans *Les trois Aveugles de Compiègne*, il est précisé que « Corte barbe a cest fabel fet » (ms *A*, v. 10)¹⁴⁹. Le verbe « faire » renvoie ici à la confection de l'œuvre et sa conjugaison au passé composé signale qu'un travail préalable a été accompli avant l'étape de la performance, cette dernière étant décrite à l'aide de verbes (« dire », « conter ») au futur, un temps qui rend compte de l'état d'attente dans lequel se trouve l'auditoire : « Une matere ci dirai / D'un fabel que vous conterai » (ms *A*, v. 1-2)¹⁵⁰. On rencontre à nouveau le verbe « faire » dans le prologue de *Cele qui fu foutue et desfoutue* : « Voudré je un fabliau ja fere, / Dom la matiere oï retrere » (ms *B*, v. 3-4). Cette fois, il réfère au processus assurant la transformation de la source (la « matiere ») en récit.

Les épilogues se prononcent également sur la fabrication du fabliau, que ce soit dans *Estormi* (« Cest fabel fist Hues Piaucele », v. 630) ou dans *Boivin de Provins* (« Li provos dis sous a Boivins, / Qui cest fabel fist a Provins » [ms *A*, v. 380-381]). Intégrant fréquemment une signature, ces déclarations placées en clôture des œuvres tendent à marquer une distinction (peut-être fictive) entre l'auteur et le conteur¹⁵¹. La mention d'un nom d'auteur¹⁵² laisse croire que la pratique du fabliau n'est pas considérée comme un art mineur. Elle serait, au contraire, une activité dont les manifestations gagnent à se singulariser dès lors qu'on les associe à une signature qui possède une valeur d'autorité et qui extirpe l'œuvre de l'anonymat. L'importance accordée au sceau de la singularité est bien sensible dans *Le Chevalier qui recovra l'Amor de sa Dame*. Le conteur s'efface derrière Pierre d'Anfol, premier créateur du récit : « Pierres d'Anfol, qui ce fabel / Fist et trova premierement » (v. 247-248). L'adverbe « premierement » insiste sur le rôle originel de Pierre d'Anfol, qui aurait été le tout premier artisan de l'œuvre, mais aussi son *troveor*.

¹⁴⁸ Voir notamment *Les trois Dames qui troverent l'Anel* : « Oiez seignor un bon fabel » (ms *A*, v. 1).

¹⁴⁹ Alors que le manuscrit *E* offre un vers à peu près identique (« Corte barbe a ce fabel fait »), le manuscrit *F* ne retient pas le terme *fabel* qui, néanmoins, apparaît ailleurs dans le prologue : « Courte barbe a cestui fait ».

¹⁵⁰ Le manuscrit *E* préfère le substantif « aventure » à « matere ».

¹⁵¹ À ce propos, on consultera les résultats de l'examen méthodique auquel a procédé Willem Noomen (voir « Auteur, narrateur, récitant de fabliaux... », art. cit., p. 322-349).

¹⁵² Jean Rychner considère pour sa part que l'absence ou la présence d'un nom d'auteur dans un fabliau « évoque [...] son exploitation commerciale et la concurrence professionnelle » (*Contribution à l'étude des fabliaux...*, op. cit., p. 135).

Au-delà des éléments susceptibles d'alimenter les débats concernant l'attribution d'un texte à un auteur¹⁵³, on remarque une insistance – d'autant plus significative qu'elle monopolise de précieux vers dans ces textes « économiques » que sont les fabliaux – sur ce que l'on pourrait appeler la mise en forme littéraire à laquelle la matière a été soumise. Cette dimension n'a pas échappé à Mary Jane S. Schenck, qui parle d'un « *very conscious literary or academic exercise*¹⁵⁴ ». Il s'agit en effet de façonner la matière choisie afin d'en tirer une œuvre pouvant aspirer au statut de texte littéraire¹⁵⁵, un souci qui se laisse saisir entre autres au début des *Tresces* (« A rimer le fablel des tresces / Ai mis de mon tens un petit / Or oiez que li fabliaus dit » [ms X, v. 4-6]) et dans l'épilogue des *Deus Vilains* (« Le raconta Gautier le Leu / Et il mist le fablel en rime », v. 174-175). Préoccupation évoquée au début des *Trois Boçus* (« Ja de mot ne vous mentirai, / Mes tout en rime vous dirai », v. 3-4), l'art du *rimoier* est à nouveau mis en évidence dans *Le Prestre et Alison*, où le maniement du vers est encore indissociable de la présentation du récit, alors qu'il est indiqué que : « Guillaumes, qui sovent se lasse / En rimer et en fabloier / En a un fait qui est molt chier » (v. 4-6). Articulé autour du verbe « faire », le sixième vers souligne la valeur du fabliau – désigné comme tel au vers 452 (« Il n'i a plus de cest fablel ») –, qui mérite d'accéder à l'écrit et à la littérature. Il n'est certainement pas anodin que ce même texte fasse référence à des livres en parchemin (v. 189-190), support assurant la pérennité des récits qui, en dépit de la dimension orale qu'ils affichent, ne sont pas confinés au champ de l'audition.

Bien qu'il ne se donne pas explicitement comme un *fablel*, *Le Prestre teint* montre aussi à quel point l'intérêt que l'on portera à une *aventure* dépend de la qualité de l'ouvrage accompli, la rime ayant le pouvoir de faire apparaître la matière sous un nouveau jour : « L'aventure est bone et bele / Et la rime fresche et novele » (v. 7-8). De toute évidence, la maîtrise de la versification participe des stratégies de légitimation du récit, lequel ne se réduirait pas à une simple anecdote sans valeur littéraire, une interprétation que confortent les premiers vers du *Cuvier*, appelé « fabliaus » dans l'épilogue (v. 150) :

Chascuns se veut mes entremetre
De biaux contes en rime metre,

¹⁵³ Voir notamment Michel Zink, « Boivin, auteur et personnage », *Littératures*, n° 6, 1982, p. 7-13.

¹⁵⁴ Mary Jane S. Schenck, *op. cit.*, p. 2.

¹⁵⁵ Voir Emmanuèle Baumgartner, « Titre et nom d'auteur... », *art. cit.*, p. 68.

Mes je m'en suis si entremis
Que j'en ai un en rime mis.
Le Cuvier, v. 1-4.

S'associant à l'activité de « rimoieres de fabliaus » (v. 210) dans l'épilogue du *Sohait des Vez*, Jean Bodel n'hésite pas à louer son art qu'il ose décrire en empruntant à Chrétien de Troyes le procédé qu'il avait élaboré dans le célèbre prologue de son roman *Cligès*. De fait, dans *Les deus Chevaus*, Jean Bodel ne lésine pas sur les moyens de légitimation, qui saturent le prologue. Misant sur l'effet d'accumulation, Jean Bodel dresse, à la suite du grand romancier champenois, la liste des fabliaux qu'il a composés (v. 1-13) – en n'oubliant pas de calquer la formule « cil qui » (*Cligès*, v. 1) de son modèle – avant d'annoncer qu'il « s'entremet » d'un « autre fablel » (v. 14).

Cet « autre fablel », qui s'inscrit dans une série, signe que le genre du fabliau existe bel et bien aux yeux de ceux qui le pratiquent, aurait même la capacité de se hisser au rang de « grant fablel » (v. 20). Pour Mary Jane S. Schenck, il ne fait aucun doute que l'auteur « implies that a fablel has value if it assumes the didactic power of a fable¹⁵⁶ ». Certes, on assiste dans ce passage liminaire à une forme de récupération de la *fable* et à une tentative de valorisation du *fablel*. Cette lecture gagnerait cependant à être complétée puisqu'il semble que la volonté excessive de légitimation qui se dégage du prologue des *Deus Chevaus* trahit aussi l'amusement de Jean Bodel à l'endroit des artifices rhétoriques dont ont usé ses prédécesseurs. Apparaissant également dans *Connebert* (v. 1-4) et dans *Les deus Vilains* (v. 1-3), deux récits attribués à Gautier le Leu, les inventaires de bibliothèques d'auteurs, d'indéniables échos intertextuels à l'œuvre de Chrétien de Troyes¹⁵⁷, peuvent dès lors être interprétés comme autant de clins d'œil au genre romanesque et, plus spécifiquement, à son représentant le plus important avec lequel le fabliau se plaît à rivaliser¹⁵⁸. L'esprit de rivalité est particulièrement manifeste dans *Les deus Chevaus* : tout en reprenant la structure syntaxique retenue par le maître champenois, l'auteur du prologue laisse de côté les verbes *faire* (« Cil qui fist d'Erec et

¹⁵⁶ Mary Jane S. Schenck, *op. cit.*, p. 22. (L'auteur « laisse entendre qu'un *fablel* possède une valeur si ce dernier s'arroe le potentiel didactique de la *fable* ».)

¹⁵⁷ À ce propos, voir notamment Albert Gier, « Chrétien de Troyes et les auteurs de fabliaux : la parodie du roman courtois », dans Norris J. Lacy, Douglas Kelly et Keith Busby (dir.), *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 1988, t. II, p. 207-214.

¹⁵⁸ Outre le titre mentionné dans la note ci-dessus, on consultera Keith Busby, « Fabliau et roman breton : le cas de *Berengier au long cul* », *Cahiers d'études médiévales*, n^{os} 2-3, 1984, p. 121-132 et Roy J. Pearcy, « Fabliau and Romance : Three Notes », *Romance Notes*, vol. XLI, n^o 3, 2001, p. 267-272.

d'Enide », v. 1 ; « Et le mors de l'espaule fist », v. 4) et *mettre* (« Et l'art d'amors en romanz mist », v. 3) donnés à lire dans *Cligès* pour emprunter plus clairement les traits du *troveor*, un choix qui indique une redéfinition du rapport entretenu avec la création : « Cil qui trova del morteruel » (v. 1) ; « Et trova le songe des vis » (v. 8). Au jeu de la comparaison, Chrétien de Troyes, romancier reconnu, fait davantage figure d'ouvrier que de créateur, un rôle que l'auteur des *Deus Chevaux* tend à s'accorder.

Pour se qualifier, il arrive que le *fablel* use du vocabulaire que l'on associe plus naturellement au roman. *Porcelet* s'ouvre en promettant un « fablel cortois » (v. 1). *Les Putains et les Lecheors* entoure l'étiquette de *fablel* de plusieurs qualificatifs pour offrir « un fablel veritable et cort, / Cortois por recouvrer en cort » (ms G, v. 1-2). *Le Prestre qui abevete* est, pour sa part, présenté comme un « flablel courtois et petit » (ms F, v. 3). Ce rapprochement du *fablel* et de la courtoisie prend le plus souvent des allures d'oxymore dans ces textes qui n'entendent rien à l'éthique ni à l'esthétique de la courtoisie que privilégient certains romans et pièces lyriques et qu'ils s'appliquent au contraire à mettre à mal¹⁵⁹. Dans *Le Prestre qui abevete*, par exemple, le triangle courtois est malmené alors que l'amant-poète cède la place au prêtre, qui entretient une relation charnelle avec une jeune femme mariée à un homme incapable de la satisfaire (« Que nul deduit de femme n'aimme », v. 30). Ignorant l'ampleur du pouvoir de la parole, ce dernier se fait berné par le prêtre, particulièrement rusé, et capable, grâce à son seul discours, de faire passer la réalité pour une illusion. Car si le prêtre et la jeune femme peuvent s'abandonner aux plaisirs de la chair sous le regard du mari, c'est grâce aux manipulations de l'amant qui parvient à rendre ses paroles plus convaincantes que la vérité. Il incarne ainsi une figure de narrateur qui prend au piège les mauvais lecteurs. Accordant davantage de crédibilité à ce qu'ils entendent qu'à ce qu'ils voient, ceux-ci courent le risque d'être trompés par la fiction... et par leur épouse ! La courtoisie annoncée d'emblée est en fait sclérosée¹⁶⁰ et elle dévie très rapidement vers une reconfiguration du schéma canonique, offrant l'occasion de souligner tant les possibilités que les dangers de la fiction.

¹⁵⁹ Sur cette question, voir entre autres Keith Busby, « Courtly Literature and the Fabliaux : Some Instances of Parody », *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. CII, 1986, p. 67-87.

¹⁶⁰ Per Nykrog écrit que « le fabliau s'occupe du revers du triangle érotique tandis que le conte courtois en envisage l'endroit ; le fabliau dépeint de préférence les aventures des gens de basse condition, alors que les contes courtois se déroulent dans un décor purement seigneurial ; le fabliau insiste sur le côté charnel de l'amour, là où les romans courtois se bornent à nous retracer les prolégomènes sentimentaux ; le fabliau nous décrit la

Ces spécifications d'ordre thématique sont complétées par des précisions formelles, la brièveté la première – déjà signalée par le diminutif *-el-*, comme en témoignent les adjectifs « cort » et « petit » donnés à lire dans *Le Prestre qui abevete* et *Les Putains et les Lecheors*. Ce dernier texte se permet en outre d'associer la brièveté à la vérité (« un fablel veritable et cort » [ms *G*, v. 1]). Cette remarque fait écho à celle que l'on peut lire dans le prologue de *l'Avionnet*¹⁶¹ où le rédacteur stipule que « breveté » est « amie verité » (deuxième rédaction¹⁶², v. 17-18), comme si la retenue qu'impose la brièveté était inaccessible aux formes longues, dont l'étendue les conduirait inévitablement à pêcher par prolixité et à s'écarter de la voie de la vérité. Le récit de la *Crote* – qui, avec ses 62 vers, ne laisse pas de doute quant à sa volonté d'économie – multiplie les marques d'appartenance à l'ensemble des pièces brèves en juxtaposant les adjectifs « cort » et « petit » à l'intérieur d'un vers, au risque du pléonasme : « Que li fablel cort et petit » (ms *A*, v. 2 ; ms *E*, v. 4). Allant à l'occasion jusqu'à se nommer « petitet » (*Les trois Boçus*, v. 2), le fabliau martèle sa spécificité par rapport aux narrations longues, le roman en tête, cette désignation générique n'apparaissant à peu près jamais dans les textes appelés *fablel*, on s'en souvient. Plus encore, il est intéressant de noter que cette caractéristique formelle n'est pas étrangère à l'une des fonctions que souhaitent assumer les œuvres, dans lesquelles la brièveté fait figure de vertu.

En effet, dans *La Vieille qui oint la Palme au Chevalier*, il est question d'un « cort fabliau pour deliter » (v. 2), une façon de suggérer que la brièveté susciterait plus facilement le plaisir de l'auditeur-lecteur. Certains établissent sans détour le lien entre l'écoute du public et la longueur de la pièce, se servant de la brièveté, sorte de promesse d'efficacité, comme tactique pour amadouer les auditeurs. L'annonce d'un « fablel veritable et cort » (ms *G*, v. 2) dans *Les Putains et les Lecheors* est immédiatement suivie d'une interpellation du public, duquel on exige toute l'attention : « Vos conterai, si l'escoutés, / Car mout doit bien estre escoltés ! » (v. 3-4). Le choix du verbe « devoir » dans le quatrième vers confirme qu'un ordre est émis. Les mêmes éléments sont à nouveau réunis dans *Le Prestre qui abevete* : « Se vous me volés escouter, / Un flablel courtois et petit » (ms *F*, v. 2-3). En amont ou en aval, la mention de la

femme comme fille d'Ève à la différence du conte noble qui aime à la faire figurer comme consœur de la Vierge » (*op. cit.*, p. 227-228). Selon lui, « le fabliau est très souvent une parodie de la courtoisie » (*ibid.*, p. 104).

¹⁶¹ *Isopet I-Avionnet*, dans *Recueil général des isopets*, édition de Julia Bastin, Paris, Honoré Champion, coll. « Société des anciens textes français », 1929, t. II.

¹⁶² Selon Jeanne-Marie Boivin (*op. cit.*, p. 323-324), cette deuxième rédaction, offerte à la reine Jeanne de Bourgogne, aurait été réalisée entre 1339 et 1349.

brièveté, qui prémunit contre la lassitude, est donc souvent liée à une intervention visant à capter l'intérêt de l'auditoire.

De manière générale, on constate que le caractère *delitable* des fabliaux est fréquemment mis en valeur et *Le Chevalier qui fist parler les Cons*, au terme d'un plaidoyer étoffé, en fournit une éloquente illustration :

Flabel sont or mout encorsé :
Maint denier en ont enborsé
Cil qui les content et les portent,
Quar grant confortement raportent
As enovrez et as oiseus,
Quant il n'i a genz trop noiseus ;
Et nes a ceus qui sont plain d'ire,
Se il ooent bon flabeau dire,
Si lor fait il grant alegance,
Et oublier duel et pesance
Et mauvaitié et pensement.

Le Chevalier qui fist parler les Cons, v. 1-11.

Se profile dans ce passage une réflexion sur le pouvoir de la littérature qui compense et qui console. Aptes à faire « oublier duel et pesance », les fabliaux, pour peu qu'on leur prête véritablement l'oreille, possèdent une valeur non négligeable que *La vieille Truande* – référant à un « fabelet pour deliter » (mss *C, H*, v. 5) – et *Les trois Aveugles de Compiègne* se chargent aussi de rappeler :

Fabel sont bon a escouter :
Maint duel, maint mal font mesconter,
Et maint annui et maint mesfet.
Corte barbe a cest fabel fet

Les trois Aveugles de Compiègne, ms *A*, v. 7-10¹⁶³.

Placés en ouverture des pièces, ces commentaires mettent à l'avant-plan la fonction ludique du fabliau, « bon a escouter », et convient les auditeurs-lecteurs au délasserment.

Si la dimension *delitable* est inhérente à définition du genre, le *fabel*, sans boudier le plaisir du récit, se garde bien de se limiter au seul divertissement. Le prologue de *La Dame qui se venja du Chevalier* synthétise à merveille ces deux facettes, prouvant dès lors qu'elles peuvent tout à fait cohabiter à l'intérieur d'un même récit :

Vos qui fableaus volez oïr,

¹⁶³ Les manuscrits *A, E* et *F* offrent des leçons similaires. Notons que le manuscrit *E* préfère « raconter » à « escouter » (v. 7), que *E* et *F* privilégient « oublier » à « mesconter » (v. 8) et que l'étiquette de *fabel* que renferme le dixième vers du manuscrit *A* est remplacée par le pronom « cestui » dans *E* et *F*.

Peine metez a retenir !
Volentiers les devez aprendre :
Les plusors por essample prendre,
Et les plusours por les risees,
Qui de meintes gens sunt amees.

La Dame qui se venja du Chevalier, v. 1-6.

Subtil et nuancé, l'extrait fait état d'une dualité qui avait échappé à Joseph Bédier, qui ne percevait dans les fabliaux, ces « contes à rire¹⁶⁴ », que « risée et gabet¹⁶⁵ ». Tout en reconnaissant l'engouement du public pour les « risees », le narrateur tient à se prononcer en faveur d'une réception active conduisant à l'enseignement. Il s'agit en effet d'interdire la passivité aux auditeurs-lecteurs et de les sensibiliser au potentiel édifiant de ce qui leur est raconté en les invitant à « retenir » et à « apprendre ».

Puisqu'il est probablement plus profitable de déployer le jeu de séduction au début plutôt qu'à la fin des œuvres, la volonté de plaire transparaît le plus souvent dans les prologues tandis que la vocation didactique, elle, se manifeste surtout dans les épilogues, lieux où l'on s'applique à laisser une impression durable. En réponse à Joseph Bédier (1893) qui, au mieux, concédait que les fabliaux pouvaient distraire, les chercheurs ont, depuis quelques décennies, voulu réhabiliter la valeur pédagogique des fabliaux. Omer Jodogne (1975) considère que le fabliau est « un conte en vers où, sur un ton trivial, sont narrées une ou plusieurs aventures plaisantes ou exemplaires, l'un et l'autre ou l'un ou l'autre¹⁶⁶ ». À sa suite, Dominique Boutet (1985) décèle deux tendances dans les textes, partagés entre le didactisme – qui les lierait à la catégorie de l'*exemplum* – et le jeu¹⁶⁷. Au terme d'un chapitre consacré au « *didacticism of the fabliau* », Mary Jane S. Schenck (1987) interprète pour sa part chaque pièce comme « *a humorous, even ribald, story arranged to teach a lesson*¹⁶⁸ ». Deux ans plus tard, Jacques Ribard n'hésite pas à remettre en question la définition de Bédier en intitulant son article « Et

¹⁶⁴ Joseph Bédier, *op. cit.*, p. 30.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 311.

¹⁶⁶ Omer Jodogne, *op. cit.*, p. 23.

¹⁶⁷ Dominique Boutet, *Les Fabliaux*, *op. cit.*, p. 121.

¹⁶⁸ Mary Jane S. Schenck, *op. cit.*, p. 36. (Le fabliau serait « un récit amusant, voire grivois, construit de manière à enseigner une leçon ».)

si les fabliaux n'étaient pas des "contes à rire" ? »¹⁶⁹. Encore en 2003, Adrian Tudor insiste sur les problèmes définitoires que le corpus continue de poser¹⁷⁰.

L'analyse attentive du vocabulaire employé en conclusion des œuvres consolide l'hypothèse selon laquelle des intentions didactiques se cachent sous plusieurs récits. À la fin de certains d'entre eux, le substantif *fabel* est introduit à l'aide des mots « par cest » (« Par cest fabel vous vueil prover », par exemple [*Auberee*, ms A, v. 599]). La formulation peut paraître anodine, mais elle sert à souligner l'utilité du texte qu'il devient dès lors difficile de taxer de futilité. En fait, ces mots indiquent qu'un travail d'*extraction* – que traduit également le verbe « retraire » donné à lire dans *Le Provost a l'Aumuche* (« Cist fabliaus retret de cest cas » [ms A, v. 128]) – doit être accompli au moment de la réception. Par conséquent, le fabliau ne s'arrête pas avec la diégèse ; il offre à l'auditeur-lecteur un « surplus » à gloser¹⁷¹, sorte de « complément » qui transforme le simple *delit* en expérience productive. On relève d'ailleurs le même type de formule dans les isopets¹⁷², auxquels on a aisément prêté des desseins édifiants.

Plus encore, les mots « par cest » sont accompagnés de verbes lourds de sens qui font du fabliau le véhicule permettant à la fiction d'échapper à l'enfer du mensonge et du pur divertissement. Une partie des récits cherche à se rapprocher du discours démonstratif en privilégiant les verbes « montrer » (« Par cest flabel vos vueil monstrier » [*Auberee*, ms D, v. 654] ; « Par cest flabel vos vueil monstrier » [*Le Prestre qui dist la Passion*, ms D, v. 58]) ou « prover » (« Par cest fabel vous vuel prover » [*Auberee*, ms A, v. 599 ; ms J, v. 530] ; « Par cest fabel prover vous vueil » [*Les deus Changeors*, ms A, v. 283]). Dans ces cas, la narration – que l'on essaie de rendre convaincante – devient en quelque sorte le prétexte à

¹⁶⁹ Voir Jacques Ribard, art. cit.

¹⁷⁰ En conclusion de son article, il écrit : « Les frontières entre les genres et les traditions sont toujours très floues, les définitions modernes sont nombreuses, et la détermination du corpus fablialesque reste une question difficile à cerner. Établir une définition admise par le monde intellectuel dans son intégralité nous paraît très peu probable et figer le corpus comique une fois pour toutes nous paraît encore moins probable » (« Les fabliaux : encore le problème de la typologie », *Studi francesi*, n° 47, 2003, p. 603).

¹⁷¹ On peut songer aux vers de Marie de France qui, dans le prologue à ses *Lais*, valorise le travail de glose accompli par ceux qui ont fréquenté les textes des Anciens : « Pur ceus ki a venir esteint / E ki aprendre les deveient, / K'i peüssent gloser la lettre / Et de lur sen le surplus mettre » (v. 13-16).

¹⁷² On en trouve notamment dans les *Fables* de Marie de France : « Par cest essample entendum nus » (*Le Renard et l'aigle* [numéro X dans l'édition de Karl Warnke], v. 17), « Par ceste fable del peïssun / Nus mustre essample del felun » (*L'Aigle et la corneille* [numéro XII dans l'édition de Karl Warnke], v. 29-30). L'*Isopet de Chartres* fournit également des exemples de ce type de formule : « Par cest essample du Votoir » (VI. *Dou Votoir et de l'Egle por ce qu'aucun se conchie bien par sa parole meïsmes*, v. 49).

l'exposition d'une vérité qui repose moins sur le degré d'adéquation de la matière à la réalité que sur le sens qui s'en dégage. Les épilogues peuvent aussi miser spécifiquement sur la fonction pédagogique des pièces, comme l'exprime le choix du verbe « savoir » (« Par cest fablel poez savoir » [*Les quatre Sohais saint Martin*, ms A, v. 187]) ; « Par cest fabliau poez savoir » [*Les Tresces*, ms D, v. 427 ; ms X, v. 262] ; « Par cest flabel poez savoir » [*Le Prestre et la Dame*, ms D, v. 168]), qui laisse entendre que les textes sont un moyen d'accéder à la connaissance. À la toute fin du *Chevalier qui recovra l'Amor de sa Dame*, encore plus explicite, il est même précisé que ce *fablel* a été fait « por enseignement » (ms B, v. 249).

Toutes ces formules viennent interrompre la fiction qui avait cours et mettre l'accent sur l'importance de la transmission par le fabliau. Dans *Brunain, la Vache au Prestre*, l'étiquette générique est précédée du substantif « exemple » : « Par exemple dist cis fabliaus » (ms A, v. 64). Si le prologue des *Trois Dames qui troverent un Vit* annonce un fabliau (ms E, v. 3), la désignation est absente de l'épilogue, cédant la place à « essample », là encore entouré de verbes à valeur démonstrative : « Par essample vos mostre et preuve » (v. 117). À l'extérieur du « noyau » de fabliaux, il arrive d'ailleurs que les formules conclusives retiennent exclusivement le terme « essample », lequel semble s'accorder parfaitement avec la fonction que l'on souhaite assigner à l'œuvre. Tant *Le Prestre crucefié* (« Ceste exemple nous moustre bien » [mss A, K, l, v. 93]) que *Le Fevre de Creil* (« Par cest exemple vueil moustrer » [ms A, v. 173]), évitent de faire référence au *fablel* – et, ainsi, de tracer un possible lien avec la *fable* – et insistent plutôt sur la dimension exemplaire (ou contre-exemplaire) des récits. Loin d'être homogène, le corpus pose donc quelques difficultés en ce que les fonctions ludique et didactique, moins contradictoires que l'on pourrait le croire, certes, ne sont néanmoins pas toujours également dosées. L'étude des recueils qui ont préservé les pièces devrait cependant permettre de montrer les différentes façons dont on a pu tirer profit de la dualité qui les caractérise.

Signe qu'elle hante ceux qui s'adonnent à l'écriture d'autres formes de narration en langue vernaculaire que le roman – arthurien en particulier –, la question de la fonction du *fablel* est aiguë dans *Le Chastoiement d'un pere a son fils*¹⁷³ (version A), traduction de la

¹⁷³ Petrus Alfonsi, *Disciplina Clericalis : III französische Versbearbeitungen*, édition d'Alfons Hilka et de Werner Söderhjelm, Helsinki, Acta Societatis scientiarum Fennicæ, 1922. Autre édition consultée : Pierre Alphonse, *Discipline de clergie/Disciplina clericalis. Suivi de Le chastoiement d'un père à son fils*, édition et

Disciplina clericalis qui avoisine parfois des fabliaux dans les volumes¹⁷⁴. Cette proximité montre par ailleurs que les vastes ensembles composés de morceaux succincts ont leur place dans les recueils de textes brefs. L'œuvre fait un usage bien précis du terme, qui ne s'applique qu'à trois des récits offerts par le père à son fils, auditeur ravi qui demande de renouveler l'expérience :

Ne voudreie je oblier
Se nes cuidoue recovrer
Ces treis *fableaus* que dit m'avez.¹⁷⁵
Mais, cheles, pere, or vos hastez
Et si recomenciez le quart,
Quer certes, beaus pere, il m'est tart
Que li quarz seit recomenciez
Quer n'en puis estre asasiez !
Le Chastoiement d'un pere a son fils, v. 1447-1454.

De manière significative, ces trois « fableaus » (v. 1147, 1248 et 1333) sont en réalité des mises en garde contre la ruse des femmes, thème qu'exploite largement le corpus des fabliaux¹⁷⁶. C'est en poursuivant la lecture du texte que l'on remarque à quel point le sens de *fablel* dans *Le Chastoiement* suppose une part de didactisme, tant du point de vue de celui qui le raconte que de celui qui le reçoit.

À la suite des trois « fableaus » est donné à lire l'exemple « du fableor et de son roi », deux figures qui peuvent être perçues comme l'envers du père et de son fils et qui, dès lors, tendent à mettre en valeur les qualités de ces derniers. De fait, préoccupé par l'enseignement qu'il dispense, le père se démarque avantageusement du *fableor*, lequel aurait pour seul objectif de divertir son public tandis que le fils, lui, privilégie une attitude inverse à celle du roi qui se laisse séduire par le récit en ignorant toutes les leçons qu'un auditeur avisé en aurait tiré :

Quer cil qui les fables diseit
De nule rien ne li esteit

traduction de Dominique Martin Méon et d'Étienne Barbazan, Paris, Firmin Didot, « Collections spéciales », 1824.

¹⁷⁴ *Le Chastoiement d'un pere a son fils* est donné à lire dans les manuscrits de Paris, BnF fr. 12581 (ms X) et 19152 (ms D), d'Oxford, Bodleian Library, Digby 86 (ms Z) et de Londres, British Library, Add. 10289 (ms Y). Tous renferment un certain nombre de fabliaux.

¹⁷⁵ Je souligne.

¹⁷⁶ Les études portant sur ce thème abondent. On consultera entre autres Alain Corbellari, « Rêves et fabliaux : un autre aspect de la ruse féminine », *Reinardus*, vol. xv, n° 1, 2002, p. 53-62 ; Corinne Denoyelle, « Le discours de la ruse dans les fabliaux, approche pragmatique et argumentative », *Poétique*, n° 115, 1998, p. 327-350 ; Norris J. Lacy, *op. cit.*, p. 60-76 et Per Nykrog, *op. cit.*, surtout p. 176-227.

Fors de tant qu'au rei peüst plaire ;
Ne li reis n'en aveit que faire
Fors tant que il se delitout
Ne cil por el ne li contout ;
Mais vos me devez chastier
Et doctriener et enseigner.

Le Chastoiement d'un pere a son fils, v. 1567-1574.

Ce passage fournit un guide herméneutique qui s'adresse implicitement aux trois « fableaus » narrés plus tôt et qui servaient à « chastier », à « doctriener » et à « enseigner », trois verbes qui dictent la pratique du père tout en orientant la réception du fils. Les échanges entre le conteur et son auditeur privilégié montrent que les récits, lorsqu'ils sont produits et entendus dans les meilleures dispositions, peuvent être envisagés comme une stratégie pédagogique des plus productives.

Les analyses lexicologique et sémantique ont bien montré que l'emploi du terme *fablel*, dont on a perdu la trace à partir du deuxième quart du XIV^e siècle¹⁷⁷, n'était pas laissé au hasard et qu'il supposait une série de choix intelligents. Il est vrai que l'on peut distinguer, à l'intérieur de l'ensemble des textes qui revendiquent cette étiquette générique, différents degrés de précision. Ainsi certaines pièces doivent surtout leur appellation à leur forme et à leur étendue. On songe notamment à ces textes qui, malgré le nom qu'ils portent, n'ont pas été reconnus comme des fabliaux par la critique moderne. En effet, l'octosyllabe à rimes plates domine largement dans ces œuvres généralement brèves, preuve qu'il existe quelques critères minimaux qui organisent la réflexion sur les genres au Moyen Âge. Dans d'autres pièces – qui présentent les mêmes caractéristiques formelles –, le sens du substantif se raffine alors que l'on remarque un véritable effort de valorisation de ce dérivé de *fable*. On se souvient d'ailleurs de la prudence de Raoul de Houdenc dans le prologue du *Bourgeois borjon*, signe qu'il était difficile pour un auteur en langue vernaculaire de demeurer insensible aux rapports entre *fable* et *fablel*.

En dotant un paronyme de la *fable* d'une valeur générique qui recoupe un peu celle que possède la *fabula*, il fallait assurer la légitimité des œuvres, les arracher à la catégorie peu féconde du mensonge ou de la tromperie et leur conférer une place distinctive dans le paysage

¹⁷⁷ Voir Per Nykrog, *op. cit.*, p. 5.

littéraire. Pour ce faire, diverses stratégies ont été déployées, de l'aveu d'une vérité relative ou possible à l'insistance sur la vocation didactique des récits, en passant par le travail du vers dont a bénéficié la matière. Il importe dès lors d'interroger de manière approfondie le choix de la brièveté et de l'octosyllabe à rimes plates, forme souvent fustigée et reconnue pour véhiculer le mensonge, qui tend à révéler que l'on a voulu tirer profit des ressources de la fiction et adopter un rythme narratif soutenu. Car si le *fablel* affirme fréquemment souhaiter transmettre des leçons, il espère également remporter l'adhésion de ses auditeurs-lecteurs en leur proposant des récits efficaces, peut-être davantage que ne le sont les romans, principaux représentants de la littérature de fiction.

CHAPITRE III

LE VERS SUR LA LANGUE. FORMES DE LA FICTION ET POSSIBILITÉS NARRATIVES DANS LES FABLIAUX (MÉTRIQUE, BRIÈVETÉ ET TEMPORALITÉ)

Lorsqu'il énonce, en 1893, que les fabliaux sont des « contes à rire en vers¹ », Joseph Bédier succède à une série de chercheurs de toute évidence attentifs à la forme de ces récits brefs. Depuis le « Mémoire sur les fabliaux » présenté par le comte de Caylus à l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres en juillet 1746, la versification se taille en effet une place importante dans les définitions modernes du genre. Au XVIII^e siècle, le fabliau est perçu tour à tour comme un « poème [...] assujéti à la rime & à la mesure² » par l'auteur du « Mémoire » et comme un « conte en vers » dans le *Dictionnaire historique de l'ancien langage françois* de La Curne de Sainte-Palaye (1756). Dès les premières pages de son édition des *Fabliaux et Contes français* (1756), Étienne Barbazan remarque pour sa part que les « anciens Poètes François employoient dans leurs compositions des vers de différentes mesures³ », les trois volumes de son recueil ne renfermant cependant que des pièces en octosyllabes. À ces entreprises s'ajoute celle de Legrand d'Aussy qui, dans la préface de son volume intitulé *Fabliaux ou Contes* (1779), indique que, à l'exception d'*Aucassin et Nicolette*, qui fait alterner le vers et la prose, tous les textes réunis sont rédigés en octosyllabes « rimant deux à deux⁴ ». Enfin, au XIX^e siècle, Anatole de Montaiglon et Gaston Raynaud (*Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles*, 1872-1890) partent en quête du « vrai Fabliau⁵ » et mentionnent au passage qu'il doit s'agir d'un « conte en vers⁶ » – élément qui se retrouvera tel quel dans la célèbre définition de Joseph Bédier quelques années plus tard –, sans ressentir le besoin de s'étendre sur le sujet.

Loin de n'être mise au jour que dans les recherches menées au XVIII^e ou au XIX^e siècle, la prégnance du vers dans les fabliaux est encore soulignée dans les travaux plus récents⁷, ce

¹ Joseph Bédier, *op. cit.*, p. 311.

² Anne Claude Philippe de Tubières, comte de Caylus, « Mémoire sur les fabliaux », art. cit., p. 85. Reconnaisant que les octosyllabes sont plus répandus dans les fabliaux, le comte de Caylus juge néanmoins que les décasyllabes « ont un avantage pour le narré » (*ibid.*, p. 86).

³ Étienne Barbazan, *Fabliaux et contes des poètes françois des XII, XIII, XIV & XV^e Siècles...*, *op. cit.*, p. XXI.

⁴ Pierre Jean-Baptiste Legrand d'Aussy, *Fabliaux ou Contes, fables et romans du XII^e et du XIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 71.

⁵ Anatole de Montaiglon et Gaston Raynaud, *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles*, *op. cit.*, t. I, p. vij.

⁶ *Ibid.*, p. viij.

⁷ En 1960, Jean Rychner commentait la versification des fabliaux, signe qu'il en faisait un trait caractéristique du genre (voir *Contribution à l'étude des fabliaux...*, *op. cit.*, p. 142-143). Pour Omer Jodogne (1975), le fabliau est un « conte en vers où, sur un ton trivial, sont narrées une ou plusieurs aventures plaisantes ou exemplaires, l'un et l'autre ou l'un ou l'autre » (*op. cit.*, p. 23). Dominique Boutet (1985) définit les fabliaux comme des « récits en couplet d'octosyllabes à rimes plates » (*Les Fabliaux*, *op. cit.*, p. 6). Willem Noomen évoque également l'octosyllabe à rimes plates lorsqu'il énumère les traits distinctifs du corpus des fabliaux (« Qu'est-ce qu'un

dont témoignent les définitions fournies par Per Nykrog⁸ (1957) et par Brian J. Levy⁹ (2000). En proposant un corpus notamment établi à partir de la forme des œuvres (l’octosyllabe), Willem Noomen et Nico van den Boogaard, les éditeurs du *Nouveau recueil complet des Fabliaux* (1983), viennent confirmer que, chez les critiques modernes, le vers est l’une des caractéristiques minimales du genre qui fait consensus, au point que cet aspect mérite rarement une étude approfondie. Peu nombreux, ceux qui s’y intéressent préconisent généralement une approche stylistique en se concentrant sur le façonnement de la rime chez un auteur en particulier, comme l’a fait Anne Cobby pour Milon d’Amiens¹⁰ ou Charles H. Livingston pour Gautier le Leu¹¹. Il faut attendre un article de Francis Gingras paru en 2015¹² pour que le vers fasse enfin l’objet d’une analyse d’ordre poétique.

Si quelques voix discordantes ont cherché à mettre en doute la place occupée par le vers dans les fabliaux, leur argumentaire peine à convaincre. Selon Knud Togeby (1974), par exemple, la chronologie serait plus apte à caractériser le corpus, qui se définirait moins par des éléments formels que par sa période de composition, le XIII^e siècle¹³, et le registre qu’il adopte, soit le « niveau bas ». À ses yeux, le vers, qui figurait pourtant dans la première définition (1957) qu’il a fournie (« contes réalistes en vers¹⁴ »), ne serait donc nullement un trait poétique du genre et sa présence serait plutôt attribuable à la prépondérance des formes rimées dans le paysage littéraire des XII^e et XIII^e siècles. Il en va de même pour Norris J. Lacy qui s’accorde avec Joseph Bédier pour reconnaître l’existence de « contes à rire », en soutenant

fabliau ? », art. cit., p. 427). Mary Jane Schenck (1987) retient à son tour le critère formel pour tenter de cerner les contours du genre : « [a] *fabliau is an independent, brief, verse narrative with a tripartite macrostructure whose narrative is a humorous, even ribald, story with a cautionary moral* » (*op. cit.*, p. xi). La critique insiste aussi sur le caractère indépendant du récit, qui ne profite pas d’un prologue général (à la différence des fables qui circulent dans un cadre englobant), sa brièveté, sa narrativité et sa structure tripartite (voir *supra*, p. 15). En résulte un récit humoristique, parfois grivois, qui renferme une morale.

⁸ « La versification des fabliaux est celle de la littérature courtoise », écrit Per Nykrog, affirmant ainsi que le vers est consubstantiel au fabliau (*op. cit.*, p. 82).

⁹ « *The Old French fabliaux are short comic tales in narrative verse* » (Brian J. Levy, *The Comic Text...*, *op. cit.*, p. 26).

¹⁰ Anne Cobby, « Rhyme or Reason : *Le Prestre comporté* and *Le Prestre et le chevalier* », dans Kristin L. Burr, John F. Moran et Norris J. Lacy (dir.), *op. cit.*, p. 107-119.

¹¹ Charles H. Livingston, *op. cit.*, en particulier p. 83-87. Retenons également le *Lexique comparé des fabliaux de Jean Bedel* de Pierre Nardin (Genève, Slatkine Reprints, 1980) dans lequel une attention à la rime est accordée.

¹² Francis Gingras, « La part du vers dans la définition médiévale du fabliau », art. cit.

¹³ « *My point is that the distinction intended by en vers is in reality not one of versification but one of chronology* », soutient Knud Togeby en faisant référence à la définition de Joseph Bédier (« The Nature of the Fabliaux », dans Thomas D. Cooke et Benjamin Honeycutt [dir.], *op. cit.*, p. 7). (« Il me semble que la distinction entendue par *en vers* n’en est pas une, en réalité, de versification, mais de chronologie. »)

¹⁴ Knud Togeby, « Les fabliaux », *Orbis Litterarum*, n° 12, 1957, p. 87.

cependant que ces œuvres auraient aussi bien pu être rédigées en prose¹⁵. Mais force est de constater qu'elles ne l'ont pas été.

Face aux chercheurs qui, d'une part, se contentent le plus souvent d'observer que les fabliaux sont rédigés en vers et à ceux qui, d'autre part, y voient un critère définitoire tout à fait stérile, il apparaît nécessaire de se livrer à un exercice de « poésie immanente¹⁶ » et de prêter attention à la réflexion sur la forme qui se dégage des récits. Ceux-ci renferment d'ailleurs des commentaires explicites sur la question, preuve que le choix du vers n'a pas été complètement laissé au hasard et qu'il participe de la poésie du genre tel qu'on le concevait au Moyen Âge. L'analyse lexicologique a déjà bien montré que le vers était privilégié dans tous les textes retenant l'étiquette de *fablel*, rendant dès lors les réticences de Knud Togeby et de Norris J. Lacy difficiles à partager. Plus encore, l'examen de l'organisation des vers entre eux a permis de raffiner les conclusions et d'isoler une sorte de « dénominateur commun » qui s'applique à presque toutes les pièces s'affichant comme des fabliaux : le couplet d'octosyllabes, lequel a servi de matériau au roman jusqu'au développement de la prose narrative en langue vulgaire.

À vrai dire, on ne recense aucune pièce en prose parmi toutes celles qui ont été désignées comme fabliaux par les auteurs, les copistes et les rubriqueurs médiévaux ou par les éditeurs modernes. En 1985, Dominique Boutet s'interrogeait à juste titre sur le sens du recours au vers dans les fabliaux, qu'il qualifiait de « conservateur¹⁷ ». L'analyse de la chronologie des manuscrits fait d'ailleurs apparaître la résistance du vers, dans les récits brefs en général et dans les fabliaux en particulier. De fait, les manuscrits renfermant au moins un fabliau suivent une courbe distincte de celle de la production des manuscrits de romans en vers. Francis Gingras a fait la lumière sur cette dernière courbe en dénombrant, parmi les quarante-cinq manuscrits et fragments répertoriés des œuvres de Chrétien de Troyes, moins de dix copies réalisées au XIV^e siècle. Le XV^e siècle n'en a, quant à lui, légué aucun témoin¹⁸. Pour l'ensemble des romans en vers composés avant 1280 – un ensemble dont le cas atypique du *Roman de la Rose* a été volontairement exclu –, on ne relève qu'une soixantaine de

¹⁵ Voir Norris J. Lacy, *op. cit.*, p. 29.

¹⁶ Hans Robert Jauss, *art. cit.*, p. 90.

¹⁷ Dominique Boutet, *Les Fabliaux*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁸ Voir Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant...*, *op. cit.*, p. 353.

manuscripts, la plupart consacrés aux romans d'Antiquité ou au *Brut* de Robert Wace, qui ont assurément vu le jour au XIV^e ou au XV^e siècle¹⁹.

La tendance se dessine beaucoup moins drastiquement dans les quarante-trois *codices* renfermant au moins un fabliau identifié par le *NRCF*²⁰. Vingt-deux manuscrits ont été conçus pendant la deuxième moitié du XIII^e siècle²¹, mais on en recense tout de même quatorze copiés au XIV^e siècle²² et trois datant du XV^e²³, pour une répartition plus équilibrée entre le Moyen Âge central et le Moyen Âge tardif. À ces dix-sept manuscrits s'ajoutent trois recueils dont la date de réalisation se situerait à cheval entre le XIII^e et le XIV^e siècle²⁴. La composition tardive d'œuvres narratives brèves en vers, moins pressées de se laisser gagner par la prose, a donc façonné la courbe de la production manuscrite, laquelle tend à montrer que l'octosyllabe à rimes plates était encore goûté par certains lecteurs du XIV^e ou du XV^e siècle.

Non seulement le vers est une forme pratiquée par ceux qui se sont adonnés au genre du fabliau, mais son maniement est également revendiqué de manière particulière, comme le signale entre autres l'équation établie entre « rimer » et « fabloier » dans les œuvres attribuées à Guillaume le Normand et à Gautier le Leu. L'art du *fablel* reposerait en partie sur la relation intime qu'il noue avec la versification. Comment expliquer un tel parti pris formel au XIII^e siècle alors que la littérature narrative en prose est en plein essor ? Il semble en fait que la permanence du vers, choix susceptible de faire sourciller, certes, permette l'exploration de différentes possibilités pour l'écriture de textes de fiction. Car par leur usage de la rime, les auteurs de fabliaux critiquent une partie de la production littéraire, qui tend à être envahie par le roman, tout en proposant d'autres formes de narrations en vers. Le maniement du vers au XIII^e siècle – courte période pendant laquelle sera constituée la presque totalité du corpus –, se pose dès lors moins comme le signe d'une attitude conservatrice que comme celui d'un désir de renouvellement, lequel justifierait l'écriture d'œuvres en vers. Si les promesses des auteurs

¹⁹ Voir *ibid.*, p. 354.

²⁰ L'analyse de la chronologie des « manuscrits de fabliaux » s'appuie sur les éléments d'information fournis dans la banque de données *eCodex* établie dans le cadre du projet de recherche *Lire en contexte à l'époque prémoderne. Enquête sur les manuscrits de fabliaux*, un projet dirigé par Olivier Collet (Université de Genève), Francis Gingras (Université de Montréal) et Richard Trachsler (Université de Göttingen).

²¹ Il s'agit des manuscrits *A, D, E, H, J, K, L, O, U, V^{bis}, W, X, Y, a, e, f, h, i, j, m, n* et *p*. Seul le manuscrit *G* aurait été conçu plus tôt, soit au milieu du XIII^e siècle.

²² Il s'agit des manuscrits *B, F, I, M, N, P, R, S, d, g, k, q, r* et *s*.

²³ Il s'agit des manuscrits *V, l* et *o*.

²⁴ Il s'agit des manuscrits *C, T* et *Z*.

de renouveler la forme versifiée peuvent ne relever que d'une parade rhétorique, elles dénotent néanmoins un sentiment d'usure du vers et des formes qui l'emploient depuis déjà plusieurs décennies.

Un désir de réorienter le vers se laisse d'abord saisir à travers la réflexion sur la langue que laisse transparaître le choix de cette forme. Gage de littéarité justifiant l'écriture dans la langue commune, la rime est souvent valorisée dans les arts poétiques. Bien que les auteurs de fabliaux ne renoncent pas à l'enviable vernis que peut conférer la versification, ils cherchent surtout à investir un espace particulier dans le paysage littéraire, à l'écart de la norme établie. Forme fréquemment fustigée, il arrive également que le vers soit présenté comme un médium contraignant entraînant presque inévitablement une trahison de la vérité. Là encore, les auteurs de fabliaux marquent leur spécificité en se montrant conscients de cette pente glissante et en traçant une autre voie, en vers, pour la fiction – annoncée par le nom du genre, issu du latin *fabula*. Spontanément associé au roman, le choix spécifique du couplet d'octosyllabes, lequel suppose un rapport au temps se distinguant de celui donné à lire dans les laisses épiques et les strophes lyriques, révèle un travail de critique constructive opéré dans les œuvres. La narration longue du roman est délaissée au profit de fictions brèves caractérisées par un mouvement de rapidité qui concerne à la fois la diégèse, infiltrée par de nombreux personnages empressés, et le type de réception dont les œuvres feront l'objet, de sorte que le vers devient un gage d'efficacité influençant les conditions d'écoute et de lecture.

RIMER DANS LA « LANGUE COMMUNE »

Il est si commun de citer la *Chronique du Pseudo-Turpin*²⁵, qui stipule que « nus contes rimés n'est verais. Tot est menssongie ço qu'il en dient, quar il non seivent rien fors par oïr dire », pour rendre compte du statut du vers et de la prose au Moyen Âge que l'on oublie parfois que les arts poétiques médiolatins sont loin de procéder à une dénonciation en règle de la versification car celle-ci permettrait surtout de révéler l'étendue du talent et du savoir-faire d'un auteur. D'ailleurs, depuis l'Antiquité, l'apprentissage de la grammaire s'effectue

²⁵ Le prologue de la *Chronique du Pseudo-Turpin* est édité par Brian Woledge et Harry Peter Clive, dans le *Répertoire des plus anciens textes en prose française, depuis 842 jusqu'aux premières années du XIII^e siècle*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1964, p. 27.

généralement à travers l'étude d'œuvres versifiées (Virgile, Lucain, Horace, Juvénal, Térence, Stace, Perse et Ovide)²⁶. Exigeant un travail soigné sollicitant les plus hautes aptitudes du poète, le vers et les difficultés qu'il soulève tendent à discréditer la prose, cette « voie publique » susceptible d'accueillir les éléments les plus vulgaires, tels les chariots et les charrettes. C'est du moins ce qu'énonce Geoffroy de Vinsauf dans sa *Poetria nova*²⁷ : « *Liberiore via, quia prosæ publica strata / Admittit passim redas et plaustra* » (v. 1859-1860). Francis Gingras précise que la mise en contraste de la voie étroite et de la voie spacieuse trouve un de ses fondements dans l'Évangile de Matthieu (VII, 13-14)²⁸ où il est indiqué que la première mène à la vie tandis que la seconde conduit inévitablement à la perte.

Cette façon d'opposer le vers et la prose est d'autant plus significative dans le contexte d'une littérature qui s'invente et qui souhaite conquérir ses lettres de noblesse. D'abord confinée à la sphère de l'intime et servant à la communication de tous les jours, la langue romane s'est développée afin de devenir un matériau littéraire. L'art de la versification a certainement encouragé le passage de la « langue commune » au « haut langage »²⁹, comme le révèlent ces lignes du *Livre du Tresor*³⁰ de Brunetto Latini, qui cherche à caractériser la rime et la prose, les deux « manières » de discourir. Si l'image convoquée est la même que celle que l'on trouve dans l'Évangile de Matthieu ou dans la *Poetria nova* de Geoffroy de Vinsauf, sa reprise en langue vernaculaire lui fait prendre une coloration toute particulière :

La grant partison de tous parliers est en .ii. manieres, une ki est en prose et .i. autre ki est en risme. Mais li enseignement de rectorique sont commun d'ambes .ii., sauve ce que la voie de prose est large et pleniere, si comme est ore la commune parleüre des gens, mais li sentiers de risme est plus estrois et plus fors.

Le Livre du Tresor, livre III, chap. 10, l. 1-5.

De tout évidence, la voie « large et pleniere » de la prose, tout au mieux celle de la « commune parleüre », n'est pas celle de la littérarité à laquelle aspire la langue vulgaire. Chemin sinueux

²⁶ À ce propos, voir Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant...*, *op. cit.*, p. 356. Aux huit poètes qui composent le canon scolaire s'ajoutent deux prosateurs : Cicéron et Salluste.

²⁷ On trouve une édition de cet art poétique dans Ernest Gallo, *The Poetria Nova and Its Sources in Early Rhetorical Doctrine*, La Haye/Paris, Mouton, 1971, p. 14-129.

²⁸ Voir Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant...*, *op. cit.*, p. 357.

²⁹ Voir Erich Auerbach, *Le Haut Langage. Langage littéraire et public dans l'Antiquité tardive et au Moyen Âge*, traduction de Robert Kahn, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2004 [1958].

³⁰ Brunetto Latini, *Li Livres dou Tresor*, édition de Francis J. Carmody, Genève, Slatkine Reprints, 1975 [Berkeley, Los Angeles, 1948].

et difficile, le vers est, en revanche, vu comme la forme qui permettra aux poètes d'exprimer leur virtuosité et d'affirmer la valeur de cette jeune langue méritant le privilège de l'écrit, à l'instar du latin, langue littéraire reconnue.

Cette idée s'est imprégnée dans l'esprit de plusieurs auteurs vernaculaires au cours du Moyen Âge. Le narrateur de la branche XI du *Roman de Renart*³¹ n'hésite pas, par exemple, à s'en prendre à ceux qui « content sans rime », une façon d'insister sur la qualité de son propre travail de versificateur, lequel suppose tout un savoir-faire :

Tout cil qui en content sans rime,
Ne sevent pas vers moi la dime :
Il le vous content a envers !
Mais jel cont par rime et par vers.

Le Roman de Renart, branche XI, v. 13-16.

Ce passage laisse entendre qu'il n'est pas suffisant de simplement savoir raconter pour pouvoir se targuer de posséder l'art de la narration. En effet, le façonnement de la langue qu'impose le vers est également inhérent à la pratique des véritables auteurs. Ces propos sont fort intéressants en ce qu'ils voient le jour au moment où la prose se développe, la branche XI étant l'une des plus tardives de l'ensemble. Preuve s'il en fallait de la faveur que s'attire cette forme, *Le Lai d'Aristote* d'Henri d'Andeli affirme une autre fois la supériorité du vers, dont le maniement parvient à justifier le choix d'écrire dans la langue populaire, en précisant qu'une œuvre sans « vilonie » « doit estre desploïe / et dite par rime » (v. 40-41).

La technique que requiert l'écriture de formes rimées est encore valorisée à la fin du Moyen Âge. Au XIV^e siècle, Guillaume de Machaut considère, dans ses *Poésies lyriques*³², que la rime est ce qui « aourne son langage » (prologue, v. 266). Au début du XV^e siècle, Christine de Pisan formule, dans l'introduction d'une partie de son *Livre de la mutacion de Fortune*³³, un long préambule visant à excuser son recours à la prose. Accablée par la fièvre, l'auteure doit en effet renoncer au vers – qu'elle avait choisi pour amorcer son œuvre –, dont la manipulation est devenue trop exigeante pour elle :

Or me couvient cy excuser
Un petit, car ne puis muser

³¹ *Le Roman de Renart*, édition publiée sous la direction d'Armand Strubel, avec la collaboration de Roger Bellon, Dominique Boutet et Sylvie Lefèvre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.

³² Guillaume de Machaut, *Poésies lyriques*, édition de Vladimir Chichmaref, Genève, Slatkine Reprints, 1973.

³³ Christine de Pisan, *Le Livre de la mutacion de Fortune*, édition de Suzanne Solente, 4 vol., Paris, A & J Picard, 1959-1966.

A rimer, pour fievre soubdaine
Qui m'a seurpris, dont suis en peine.
Sus ce pas faut laisser ester ;
Mais, pour mon ouvrage haster,
Mettray la prose en la maniere
Que mot a mot l'escri plainiere

Le Livre de la mutacion de Fortune, v. 8731-8738.

En délaissant la rime, Christine de Pisan avoue se simplifier la tâche. Ce faisant, elle indique à quel point la composition de vers nécessite temps et labeur alors que la prose apparaît comme la voie de la facilité. Même si, à la fin du Moyen Âge, la prose gagne de plus en plus de terrain en devenant le médium par excellence de la production narrative – un mouvement qui s'était amorcé au XIII^e siècle et qui s'actualise à travers les grands cycles arthuriens et la vague de « dérimages » de romans rédigés pendant le Moyen Âge central, notamment –, le vers ne perd pas de son éclat aux yeux de ceux qui choisissent de le pratiquer.

Plusieurs commentaires métatextuels consacrés à la rime émaillent les fabliaux, signe que cette caractéristique formelle fait partie de la définition médiévale du genre. Il arrive d'ailleurs que le terme possède un sens générique et qu'il apparaisse là où on attendrait plutôt l'étiquette de *fablel*. Dans l'épilogue du *Povre Mercier*, par exemple, « rimme » est précédé du démonstratif « ceste » et il renvoie explicitement au récit qui prend fin : « Gart cels de male destinee / Qui ceste rimme ont escoutee, / Et celui qui l'a devissee » (v. 257-259). Les derniers vers du *Testament de l'Asne* de Rutebeuf font pour leur part référence à « la rime » qui vient d'être servie aux auditeurs-lecteurs : « Li asnes remest crestiens, / Qu'il paiat bien et bel son lais. / Atant la rime vos en lais » (v. 168-170). Dans les deux cas, le caractère versifié des pièces est fondamental au point de servir de désignation générique dans cet espace particulièrement instructif qu'est l'épilogue.

On a déjà constaté que les allusions à la rime participaient souvent d'une revendication de la mise en forme littéraire de la source. Cet effort de « stylisation de la parole par le vers³⁴ », pour reprendre les mots d'Emmanuèle Baumgartner, affleure surtout dans les prologues, où la dimension esthétique des œuvres est régulièrement mise en valeur. Dans *Auberee*, le narrateur se sert du maniement du vers pour proposer davantage qu'un simple conte : « Un bon conte

³⁴ Emmanuèle Baumgartner, « Titre et nom d'auteur... », art. cit., p. 68.

m'orra retrere / Dont je me sui mout entremis ; / Por ce l'ai ge en rime mis » (ms C³⁵, v. 2-4). Le recours au verbe « metre » est éloquent : il s'agit moins de discourir sur la nature et sur la provenance de la source que d'attirer l'attention sur le façonnement qu'a mérité la matière. Ce verbe figure aussi au début du *Cuvier* :

Chascuns se veut mes entremetre
De biaux contes en rime metre,
Mes je m'en sui si entremis
Que j'en ai un en rime mis
Le Cuvier, v. 1-4.

Comme dans *Auberee*, « metre » et « entremetre » forment un couple uni par la rime et ils sont accompagnés d'un adverbe d'intensité (« mout » dans *Auberee*, « si » dans *Le Cuvier*) ne laissant pas de doute quant à la volonté des narrateurs d'accentuer le travail de composition effectué, lequel repose d'abord et avant tout sur le vers.

En fait, l'association entre l'art du fabliau et celui de la rime est largement reconduite, comme le signale une nouvelle fois le prologue des *Trois Boçus*, où le narrateur annonce vouloir « dire » en rime (« Mes tout en rime vous dirai », v. 4). Une affirmation donnée à lire dans la version I de *La Male Honte* souligne à son tour le lien, conforté par le coordonnant « et », qui tend à s'établir tout naturellement entre la mise en forme du fabliau et la versification : « Un fablel qu'est faiz et rimés » (mss *D*, *K* et *I*, v. 2). D'autres allusions à la pratique de la rime émaillent les vers des *Trois Chanoinesses de Couloigne* (« Si mis tout cest affaire en rime », v. 193) et la *Vescie au Prestre* (« Jakes de Baisiu, sans dotance, / L'a de tieus en romanç rimee / Por la trufe qu'il a amee », v. 317-319), qui ne sont pas des fabliaux autodésignés, néanmoins.

De manière fort révélatrice, l'effort de mise en rime est parfois explicitement rattaché à un auteur, comme dans l'épilogue de la *Vescie au Prestre*, qui mentionne Jacques de Baisieux, ou dans le prologue de la version II de *La Male Honte*, où le nom de Huon de Cambrai apparaît lorsqu'il est question du processus qui a mené à l'œuvre : « Hues de cambrai conte et dist / Qui de ceste oeuvre rime fist » (ms *A*, v. 1-2). Le même procédé prend place à la fin des *Deus Vilains* : « Le raconta Gautier le Leu / Et il mist le fablel en rime » (v. 174-175).

³⁵ À quelques variantes (le plus souvent orthographiques) près, toutes les versions d'*Auberee* (mss *A*, *B*, *C*, *D*, *E*, *F*, *J*) donnent à lire ces vers, sauf celle que l'on trouve dans le manuscrit *f*, qui n'est en fait qu'un fragment de 67 vers.

L'apposition de la signature de Gautier le Leu, qui se nomme dès le premier vers (« Gautiers, qui fist de Conebert »), suggère que l'aptitude à tailler des vers est la marque des véritables auteurs, rappelant dès lors le commentaire formulé dans la branche XI du *Roman de Renart*. Enfin, un des derniers vers du *Sohait des Vez* conforte cette lecture en rattachant le nom de Jean Bodel, auteur reconnu pour avoir pratiqué différents genres littéraires, à l'activité de « rimoieres de flabliaus » (v. 210).

Or en martelant ainsi le rôle dominant joué par la rime dans la composition d'un fabliau, il s'agit parfois moins, comme on l'a relevé à la lecture des prescriptions de Brunetto Latini, de chercher à enrichir une langue pauvre qu'à se singulariser par rapport au reste de la production littéraire en vers en assumant le choix d'une langue aux origines modestes qui s'accorde avec celui d'une matière moins noble. Les manifestations de cette volonté de se démarquer sont d'abord à trouver du côté de l'adjectif « novel » qui qualifie la rime tant dans *Le Prestre teint* que dans *Le Sentier batu*. Là où le premier indique que « l'aventure est et bone et bele / Et la rime fresche et novele » (v. 7-8), le deuxième met en scène un conteur satisfait d'avoir « rimé [...] de rime nouvele » (v. 130). La manipulation du vers se pose dès lors comme ce qui distingue le fabliau de tous les récits colportés ; elle est ce qui octroie à l'œuvre sa spécificité face aux autres narrations qui circulent. En effet, auteurs et conteurs – dont la distinction peut être fictive ou non – refusent de n'être que des maillons supplémentaires dans la chaîne de la transmission et c'est en modelant la rime qu'il parviennent à se détacher du lot.

Puisqu'un bassin considérable d'œuvres en vers s'est déjà constitué au moment où les fabliaux sont composés, une telle mise en relief de la nouveauté que permet cette forme peut étonner, mais ces deux remarques font surtout comprendre qu'il existe plusieurs façons de rimer. Le souci de distinguer différentes manières de versifier se profilait également dans la *Chanson d'Antioche*³⁶, chanson de geste de la fin du XII^e siècle : « Oï l'avés chanter en une autre chanson / Mais n'estoit pas rimmé ensei com no l'avons, / Rimee est de novel et mise en quaregnon » (v. 76-78). Se creuse un écart entre l'« autre chanson » (l'ancienne), confinée à la sphère du chant et de l'oralité, et la nouvelle, rimée et profitant de la pérennité du support écrit. De même, la « rime fresche et novele » annoncée au début du *Prestre teint* peut se lire

³⁶ *La Chanson d'Antioche : chanson de geste du dernier quart du XII^e siècle*, édition de Bernard Guidot, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2011.

comme une promesse de rimer autrement, de sorte que le fabliau investirait une voie que le reste de la littérature en vers n'aurait pas encore explorée.

La nature de cette « mise en rime » si souvent revendiquée dans les fabliaux se précise dans une pièce comme *Les trois Dames qui troverent un Vit*, laquelle s'ouvre sur un prologue susceptible de déjouer les attentes de l'auditeur-lecteur habitué de lire des commentaires sur la confection du fabliau et, plus précisément, sur les rimes méticuleusement ciselées qu'il renferme :

Ma paine metrai et m'entente,
Tant com je sui en ma jovente,
A conter un fabliau par rime,
Sanz colour et sanz leonime.
Mes s'il i a consonancie,
Il ne m'en chaut qui mal en die :
Car ne puet pas plaisir a touz
Consonancie sanz bons moz.
Or les oiez teus comme il sont !

Les trois Dames qui troverent un Vit, ms E, v. 1-9.

Aucun autre fabliau n'est aussi détaillé quant au parti pris formel de son auteur, qui mobilise neuf des cent vingt-huit vers de son texte pour justifier ses choix³⁷. Exprimée dès le troisième vers, l'intention de « conter [...] par rime » est cruciale. On remarque cependant que cette rime est aussitôt présentée à travers ce qu'elle n'est pas plutôt qu'à travers ce qu'elle est, comme le montre bien la répétition de la particule de négation « sanz » : « sanz colour et sanz leonime » (v. 4).

Dépourvue des qualités qui en ont fait un gage de virtuosité, la rime doit ici être maniée avec simplicité et c'est cette position qui confère sa singularité à l'art de la versification. Car en prônant l'absence de « colour », terme que l'on retrouvait déjà chez Brunetto Latini, l'auteur tend à contrevenir aux règles qu'énoncent les rhétoriciens et à se détourner des affirmations visant à vanter le soin apporté à la confection des œuvres. En effet, dans son *Livre du Tresor*, Brunetto Latini se prononce sur les différentes « coulour de rectorique » (livre III, chap. 13, l. 2-3). Puisque ces huit « figures » (« aornemens », « tourn », « comparison », « clamour », « fainture », « trespas », « demoustrance » et « adoublement » [livre III, chap. 13]) servent avant tout à « acroistre ses dis » (livre III, chap. 13, l. 99), elles appellent un

³⁷ Il est à noter que ce prologue est absent du prologue de la version préservée dans le manuscrit *M* (118 vers), encore plus succincte et qui formule pour sa part une promesse de conter « assez brièvement » (v. 4).

usage parcimonieux (« esgarde que ti dit ne soient maigre ne sech » [livre III, chap. 10, l. 18]). Tous ces ornements, met en garde Brunetto Latini, ne devraient apporter de « laidures nules » (livre III, chap. 10, l. 21-22).

Il reste qu'en étant manipulées intelligemment et raisonnablement par un poète, les « couleurs de rhétorique » relèvent de la « bone parleüre » (livre III, chap. 1, l. 16), comme l'illustre le titre du troisième livre. En renonçant à toute couleur, l'auteur des *Trois Dames qui troverent un Vit* évite de commettre un péché de prolixité, certes, mais il s'écarte également des exigences de la « bone parleüre ». Cette mise à distance du savoir reconnu est tout à fait consciente : l'affirmation négative du prologue, qui reprend précisément le vocable « colour » des ouvrages de rhétorique³⁸, est sans équivoque et le récit d'à peine plus de cent vingt vers demeure imperméable aux figures qui auraient pu l'allonger. Les trois dames, par exemple, pourraient difficilement être présentées plus rapidement et un commentaire du narrateur, qui avoue son ignorance, annule toute possibilité de développement : « Trois dames aloient au Mont, / Mes je ne sai de quel païs » (ms *E*, v. 10-11). De toute évidence, l'auteur souscrit au vœu de « simplicité volontaire³⁹ » qu'il prononce en ouverture.

Dans ce fabliau, la négation de la « couleur » s'accompagne de surcroît de celle de la rime léonine, celle que devrait maîtriser tout versificateur digne de ce nom. C'est ce que rappelle Philippe de Rémi dans les premiers vers de *La Manekine*⁴⁰, roman du début du XIII^e siècle, en associant ce type de rime à la *clergie*. Après avoir indiqué procéder à la mise en rime d'un conte (v. 29), il spécifie :

Et se je ne sai leonime
Merveillier ne s'en doit on mie
Car molt petit sai de clergie.
La Manekine, v. 30-32.

La rime léonine – qui, aujourd'hui, trouverait son équivalent dans l'appellation « rime suffisante »⁴¹ – serait donc réservée à ceux qui ont accédé au savoir. En modulant le *topos* de

³⁸ Voir le *Dictionnaire historique de l'ancien langage françois* de Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye où il est expliqué que « donner couleur » signifie « orner, embellir ». À l'inverse, « conter sans couleurs » signifierait « conter sans grâces ».

³⁹ Francis Gingras, « La part du vers... », art. cit., p. 65.

⁴⁰ Philippe de Rémi, *La Manekine*, édition et traduction de Marie-Madeleine Castellani, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2012.

⁴¹ Dans son *Art de dictier*, Eustache Deschamps définit la rime léonine : « Ceste balade est moitié leonime et moitié sonant, si comme il appert par *monde*, par *onde*, par *homme*, par *Romme*, qui sont plaines sillabes et

la modestie affectée, Philippe de Rémi se prémunit contre les jugements négatifs sur sa manière de façonner le vers et, ce faisant, confirme que le maniement de la rime léonine relève des attentes du public à l'endroit des « véritables » auteurs.

On retrouve une autre référence à la rime suffisante dans le prologue de *Guillaume d'Angleterre*⁴², où il est expliqué que deux types de rime sont mis à la disposition de l'auteur qui entreprend un conte versifié :

Crestiens se viaut antremestre,
Sans riens oster et sans riens mestre,
De conter un conte par rime
Ou consonant ou lionime
Aussin com par ci lou me taillie.
Guillaume d'Angleterre, v. 1-5.

À la rime léonine s'offre une alternative – signalée par le coordonnant « ou » –, soit la rime consonante (rime pauvre) (v. 4). Or tandis que, pour l'auteur de *Guillaume d'Angleterre*, le choix de la forme importe moins que la nécessité de suivre le fil du récit en évitant les ajouts ou les suppressions inappropriées (v. 2), l'auteur du fabliau des *Trois Dames qui troverent un Vit* insiste pour se limiter à la rime consonante (v. 5), comme il le stipule immédiatement après avoir refusé la rime léonine. Francis Gingras fait d'ailleurs remarquer que cette affirmation inaugurale ne reste pas lettre morte et qu'elle s'actualise dans l'œuvre puisque la rime pauvre y domine largement⁴³.

Plusieurs critiques ont déjà souligné l'importance du *stylus humilis* dans la définition du fabliau en observant que le corpus se caractérisait par un style minimal⁴⁴ et une langue « de

entieres. Et les autres sonans tant seulement, ou il n'a point entiere sillabe, si comme *clamer* et *oster* ou il n'a que demie sillabe, ou si comme seroit *presentement* et *innocent*. Et ainsi es cas semblables puet estre congneu qui est *leonime* ou *sonnant* » (*Art de dictier*, dans *Œuvres complètes*, édition de Gaston Raynaud, New York, Johnson Reprint, coll. « Société des anciens textes français », 1966 [Paris, Didot, 1878-1903], t. VII, p. 275). Cité par Francis Gingras dans « La part du vers... », art. cit., p. 66.

⁴² Chrétien de Troyes, *Guillaume d'Angleterre*, édition d'A. J. Holden, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1988.

⁴³ Voir Francis Gingras, « La part du vers... », art. cit., p. 66-67. Le chercheur indique que toutes les rimes du texte sont pauvres, à quatre exceptions près : « maisons » / « oraisons » (v. 65-66) ; « verron » / « jugeron » (v. 73-74) ; « volentiers » / « entiers » (v. 81-82) et « porte » / « porte » (v. 87-88), ce dernier couple présentant une rime du même au même.

⁴⁴ Retenons notamment Dominique Boutet qui croit qu'il faut tenir compte de l'esprit du *stylus humilis*, l'un des trois styles (Geoffroy de Vinsauf les nomme ainsi : *humilis*, *mediocris*, *grandiloquus*) décrits dans les arts poétiques latins et qui a pu jouer un rôle considérable dans le développement des fabliaux, lorsque l'on tente de définir le genre (voir *Les Fabliaux*, op. cit., p. 19 et 28). Charles Muscatine fait également référence au *stylus humilis* dont parlent les rhétoriciens et il évoque le « plain style » des fabliaux (voir op. cit., p. 55 et 56). Enfin, rappelons la position tenue par Knud Togeby qui, tout en renonçant au vers pour circonscrire le corpus,

tous les jours ». La longue entrée en matière donnée à lire dans *Les trois Dames qui troverent un Vit* permet toutefois de mesurer à quel point cette façon de travailler la langue découle d'une véritable réflexion. De fait, le prologue de neuf vers n'a rien d'anodin et il mérite d'être perçu comme la prise de position d'un auteur assumant pleinement son choix de s'éloigner d'une certaine norme. Cette sorte de « manifeste » en faveur de l'emploi d'une langue simple, voire pauvre, sans ornements ou jeux métriques raffinés, culmine avec la valorisation du « bon mot » (« Car ne puet pas plaisir a touz / Consonancie sanz bons moz » [ms E, v. 7-8]). Ainsi prévaut le sens de la parole, même si celle-ci est formulée de la manière la plus modeste qui soit.

Moins riche sur la façon dont la langue est maniée, le fabliau *Les Tresces* fournit néanmoins une illustration supplémentaire de cette stratégie particulière qui place la versification à l'avant-plan, pour ensuite la mettre à distance de celle que prônent les grands rhétoriciens : « A rimer le fablel des treces / Ai mis de mon tens un petit » (ms X, v. 4-5). En admettant qu'il n'a consacré que peu de temps à la composition en vers – sur laquelle il tient tout de même à glisser un mot – le conteur se pose comme celui qui mise avant tout sur une forme simple. En somme, il s'agit à la fois d'attirer l'attention sur le passage de la matière à l'œuvre littéraire et de montrer comment la versification n'est pas du même ordre que celle que l'on trouve dans la culture savante. Ainsi, par leur usage singulier du vers, les auteurs de fabliaux aménagent un espace qui leur est propre.

L'écart par rapport au langage littéraire revendiqué dans plusieurs fabliaux se laisse aussi saisir à travers la nature du vocabulaire employé, alors que des zones laissées dans l'ombre par le roman courtois sont dévoilées et explorées par les auteurs de fabliaux⁴⁵. Cette langue vulgaire qui assume sa simplicité et sa modestie permet donc aussi de dire le vulgaire que camouflent les œuvres canoniques. Rangeant le fabliau parmi les « genres inférieurs », Mikhaïl Bakhtine écrit :

s'intéresse néanmoins au « niveau bas » privilégié dans les textes (Knud Togeby, « The Nature of the Fabliaux », art. cit., p. 87).

⁴⁵ Voir notamment Philippe Ménard, *Les Fabliaux*, op. cit., p. 163-164. Pour une perspective plus large, on consultera John W. Baldwin, *The Language of Sex. Five Voices from Northern France around 1200*, Chicago, University of Chicago Press, coll. « The Chicago Series on Sexuality, History and Society », 1994, en particulier les pages 36 à 42, consacrées à l'œuvre de Jean Bodel.

Dans ces genres inférieurs, le plurilinguisme ne se présentait pas en tant que tel par rapport au langage littéraire reconnu [...] mais était conçu comme son opposition. Il était, parodiquement et polémiquement, braqué contre les langages officiels de son temps⁴⁶.

Construit autour de la découverte d'un « vit mout gros » (ms E, v. 13), *Les trois Dames qui troverent un Vit* fournit bien sûr un exemple de cette prédilection pour le registre bas. D'autres pièces poussent l'exercice plus loin en s'amusant de l'homonymie entre le *vit* (l'organe sexuel masculin) et *vit* (le verbe *veoir* conjugué au passé simple). Dans *Barat et Haimet*, on peut lire : « Mais des braies nules ne vit, / Ainz vit ses coilles et son vit » (v. 85-86).

Ce jeu sur le sens des mots se superpose à un jeu sur les sonorités puisque les trois occurrences en deux vers du mot *vit* produisent une allitération. Le même couple uni par la rime apparaît dans *Cele qui se fist foutre sur la Fosse de son Mari* (« Se li enbat el con lo vit / Se que ses sires bien le vit », v. 99-100) et dans *Trubert* (« Trubert si a fors trait le vit, / si que li chapelains le vit », v. 2687-2688). Dans *Le Chevalier qui fist parler les Cons*, c'est la répétition de « con » qui est pratiquée sans retenue. Le sexe féminin et les mots « conte » (au sens de « récit » et de titre de noblesse) et « contesse » sont mentionnés tour à tour :

Ne sai que feïsse lonc *conte* :
En cel chastel avoit un *conte*,
Et la *contesse* avuec, sa feme,
Qui mout ert bele et vaillant dame ;
Si ot chevaliers plus de trente.
De maintenant el chastel entre
Cil qui faisoit les *cons* paller.⁴⁷

Le Chevalier qui fist parler les Cons, v. 337-343.

Le jeu s'étend encore sur quelques vers qui intègrent le verbe « conjoïr » (v. 345) et le substantif « contesse » (v. 349).

Les premiers vers du fabliau annoncent d'ailleurs un intérêt marqué pour les sonorités, comme si le plaisir de façonner la langue était plus grand dès lors qu'on en découvre tout le potentiel et qu'on s'autorise à employer le registre bas. Plusieurs rimes riches caractérisent les couplets dont les vers s'achèvent sur des mots similaires au point qu'ils échappent de justesse à la rime du même au même :

Fablel sont or mout encorsé :
Maint denier en ont enborsé

⁴⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduction de Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978 [1975], p. 97.

⁴⁷ Je souligne.

Cil qui les content et les portent,
 Quar grant confortement raportent
 As enovrez et as oiseus,
 Quant il n'i a genz trop noiseus ;
 Et nes a ceus qui sont plain d'ire,
 Se il oient bon flabeau dire,
 Si lor fait il grant alegance,
 Et oublier duel et pesance
 Et mauvaitié et pensement.
 Ce dist Guerins qui pas ne ment

Le Chevalier qui fist parler les Cons, v. 1-12.

Un seul phonème distingue « encorsé » (v. 1) et « enborsé » (v. 2) ([k] / [b]) de même que « oiseus » (v. 5) et « noiseus » (v. 6) ([n]), une proximité qui s'ajoute à celle créée par la rime. Les vers 11 et 12 reposent également sur un procédé d'enrichissement phonétique qui dépasse les limites de la rime. Le substantif « pensement » (v. 11) et la séquence « pas ne ment » (v. 12) partagent plusieurs phonèmes ([p], entre autres) et graphèmes (*s* de « pensement » et de « pas ») qui laissent une impression de soudure que l'oreille et l'œil de l'auditeur-lecteur peuvent percevoir.

Outre ce travail portant sur les sonorités, on relève une volonté de diversifier le lexique érotique. Aux substantifs « vit » et « con », régulièrement employés, s'ajoutent plusieurs termes qui servent de comparants. Tandis que le sexe de Trubert est comparé à un lapereau (« Ce est un petit connetiaus », v. 2482), celui du protagoniste du *Sot Chevalier* est rapproché d'une « pasnaisse » (v. 48 [« panais », substantif souvent utilisé pour désigner le membre viril]). Les auteurs ne se contentent donc pas d'intégrer une série de vocables ignorés par une bonne partie de la production littéraire. Ils déploient également, autour de ces vocables souvent proscrits, des réseaux d'associations en usant de figures de style comme la comparaison ou l'hyperbole. Ainsi la « coille » (v. 111) décrite dans *Le Sohait des Vez* – qui raconte le rêve pour le moins révélateur d'une femme déçue de voir son époux s'endormir rapidement à son retour d'une absence de trois mois – serait aussi large que la palette d'une pelle (« Com lo paleron d'une pele », v. 112). En réunissant les deux figures, ce vers expose comment le vulgaire peut faire l'objet d'un traitement littéraire.

La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre (version II) est un récit qui s'amuse des mots tabous de manière particulièrement éclatante en proposant une réflexion sur le « vilain parleor » (v. 82). Ce fabliau s'articule autour d'un dialogue entre une demoiselle que l'on

présente d'abord comme celle qui ne peut entendre parler de foutre sans en avoir mal au cœur (v. 6-8) – signe de la force que l'on prête à la parole – et le bien nommé David (*Davit*), un jeune homme malicieux déterminé à obtenir les faveurs de la pucelle qui clame sa pudibonderie à qui veut l'entendre. Si le registre bas infiltre le discours du narrateur (« Sergent qui nomast lecherie, / vit ne coille ne autre chose », v. 22-23) – qui, en se rabattant sur le mot « chose » à la fin du vers, semble faire preuve d'une certaine retenue –, les paroles de David révèlent plutôt une maîtrise de l'art de la feinte. Son éloquence mettra au jour la superficialité de la sensibilité de la jeune fille qui n'aura finalement besoin que de quelques paroles bien tournées pour accepter d'emprunter le chemin de la jouissance.

Là où le narrateur parle de « vit » (v. 169), le jeune homme choisit le substantif « polain » (v. 173) pour décrire son sexe. La métaphore est filée, et les « coillons » (v. 178) que touche la demoiselle sont appelés « mareschal » (v. 183) par David. Grâce à un usage rusé des mots, le poulain assoiffé réussira à s'abreuver à la « fontaine » (v. 196) de la jeune fille pas moins de quatre fois (v. 207) ! Celle-ci peut donc toucher les choses qu'elle refuse de nommer ou d'entendre, signalant dès lors l'arbitraire du signe. Preuve que le problème se situe davantage du côté du signifiant que de celui du signifié, le verbe « nommer » apparaît d'ailleurs à plusieurs reprises (v. 22, 76, 94) dans ce texte qui s'en prend à la littérature courtoise. Quelques-uns des lieux communs qui ont fait la réputation de cette dernière sont repris dans le fabliau, tel la comparaison de la blancheur du teint d'une demoiselle à une fleur d'aubépine (v. 125), une façon d'identifier la cible à laquelle on s'attaque. Tout compte fait, ce n'est pas le registre bas, qualifié de « vilain mot » dans le récit (v. 88), qui piège la jeune fille, mais les artifices auxquels recourt David qui, pleinement conscient de la puissance des mots, mise sur des techniques d'atténuation rappelant celles préconisées dans la littérature dite « courtoise », reconnue pour se dissimuler volontiers sous la courtine. L'interdiction du « vilain mot » s'avère plus dangereuse que ne l'aurait été son usage, une idée que reprend le fabliau de *L'Esquirielle* où une jeune fille qui ne doit pas prononcer le mot *vit* caresse le membre viril d'un garçon en étant convaincue qu'il s'agit d'un écureuil.

Sans tous donner à lire de riches discours portant explicitement sur la forme employée, plusieurs fabliaux affichent néanmoins une conscience aiguë du poids de la parole en plaçant des enjeux linguistiques au cœur de leur trame narrative au point que celle-ci se réduit parfois

à un échange verbal⁴⁸. De toute évidence, la langue préoccupe les auteurs et le choix du vers participe vraisemblablement de la réflexion qui sous-tend leur œuvre. Ainsi, lorsque le terme « conçonancie » (v. 25) – relevé dans le prologue des *Trois dames qui troverent un Vit* – affleure dans *Le Prestre qui dit la Passion*, c’est pour marquer la pauvreté du savoir d’un prêtre incompetent qui, un Vendredi saint, n’arrive pas à trouver la Passion selon saint Jean attendue par les fidèles, de sorte qu’il prononce plutôt le premier psaume des vêpres du dimanche. Après quelques mots en latin, il avoue ses lacunes, incapable de trouver une rime, même pauvre : « “*Dixit Dominus Domino meo*”. / – Mais ge ne vos puis pas en *o* / Trover ici conçonancie » (v. 23-25). La suite des choses ne sera pas plus facile pour l’homme qui aura du mal à gagner l’attention de son auditoire, puis celle de son clerc (v. 49). Comme le fait remarquer Francis Gingras, ce fabliau « joue [...] de la “consonancie” pour l’opposer [...] à la culture des écoles⁴⁹ » et l’alternance du latin et de la langue vernaculaire permet de mesurer la distance qui sépare le prêtre du savoir constitué.

En plus de souligner l’effort de mise en rime fourni, on s’en souvient, *La Male Honte* est une pièce construite autour de la confusion entre la formule injurieuse « male honte » (la « mauvaise honte ») et la « male » (la « malle ») appartenant à Honte, un homme souhaitant qu’une valise contenant sa fortune soit remise au roi d’Angleterre après sa mort. L’absence de préposition accentue la méprise : *Male* est entendu comme adjectif qualifiant *honte*, permettant la confusion avec la fonction de complément déterminatif de *honte* du substantif *Male* qui deviendra, avec l’emploi de la préposition, *La Male de Honte*. Le vilain à qui la malle a été confiée est rapidement victime des dangers d’une communication défailante lorsque le roi, convaincu de subir la pire des insultes, refuse à trois reprises les richesses

⁴⁸ Howard Bloch consacre plusieurs pages à l’idée selon laquelle le fabliau, genre spéculaire, est « *speculation upon language as speculation* » (*The Scandal of the Fabliaux*, *op. cit.*, p. 18). Il réfléchit également aux cas de confusion linguistique et de bilinguisme dans les œuvres (voir *ibid.*, p. 78). La critique n’a pas manqué de relever une préoccupation pour les enjeux linguistiques dans les fabliaux. Pour Dominique Boutet, les fabliaux « jouent sur tous les pouvoirs d’évocation ou de dissimulation du langage » (*Les Fabliaux*, *op. cit.*, p. 71). Norris J. Lacy propose tout un chapitre sur le langage dans les fabliaux en s’intéressant plus particulièrement à *L’Esquiquiel*. Il synthétise ses observations en affirmant que les fabliaux sont « *language about language* » (*op. cit.*, p. 95). Analysant *Le Vilain qui Conquist Paradis par Plaist*, Elizabeth Kinne perçoit un mouvement autoréflexif dans l’œuvre et conclut : « *This self-reflexive and self-referential movement in the fabliau makes it difficult to refute the observation that many of the fabliaux are quite simply language about language* » (« Rhetorical Reasoning, Authority, and the Impossible Interlocutor in *Le Vilain qui conquist Paradis par Plaist* », dans Kristin L. Burr, John F. Moran et Norris J. Lacy [dir.], *op. cit.*, p. 60). On consultera aussi l’étude de Caroline Jewers parue dans le même ouvrage (« *L’Esquiquiel, or What’s in a Tail ?* », dans *ibid.*, p. 69-81).

⁴⁹ Francis Gingras, « La part du vers... », art. cit., p. 67.

légues par Honte. Roué de coups (version II, v. 101-103), puis accusé d'être une incarnation du diable alors qu'il ne cherche qu'à faire le bien (version II, v. 142), le pauvre homme parvient à désamorcer le malentendu grâce à l'intervention d'un chevalier de la cour qui prie le roi de laisser le visiteur s'expliquer plus longuement :

Fetes le vilain essaier :
Se sa raison savoît ouvrir
Et sa parole descouvrir,
S'il a la cose pour bien dite,
Si l'en rendés haute merite
Et li amendés le fourfait
Qu'en vostre court li a l'an fait.

La Male Honte, version II, ms *F*, v. 154-160.

La crise est déclenchée et résolue par la parole. Quoique l'émetteur souffre de l'équivoque pendant la majeure partie du récit, le récepteur, qui s'avère un mauvais interlocuteur, est finalement celui qui devra porter le poids de la honte. Le roi est, en effet, le grand perdant de ce jeu sur lequel est fondé ce fabliau : « Ot li rois de la honte assés » (version II, ms *F*, v. 198). Ce renversement est fort significatif en ce que le simple visiteur anonyme supplante l'ultime figure du pouvoir uniquement grâce à une connaissance plus subtile de la langue.

La confusion est encore un moteur narratif dans *Les deus Anglois et l'Anel* et dans *Le Vilain au Buffet*. Dans le premier, les tensions linguistiques sont sensibles alors qu'un Anglais au français déficient est incapable de prononcer la consonne mouillée dans *agnel* (« agneau »). Souhaitant se régaler de viande d'agneau pendant sa convalescence, il demande à Alain, son compagnon, un « anel » (« ânon ») (v. 26). Ce n'est qu'au moment du repas que le quiproquo connaît son dénouement. Jugeant que les os de la viande qui lui a été servie sont anormalement gros (v. 74-76), l'Anglais interroge Alain, qui confesse qu'il s'agit d'un ânon (v. 109-110).

Dans *Le Vilain au Buffet*, le conflit entre deux variétés linguistiques cède la place à un jeu sur la polysémie du mot « buffet », à la fois gifle et coffre. Un comte convie sa cour à un festin et Raoul, un vilain, participe à l'événement. Un sénéchal de mauvais caractère remarque Raoul et ne manque pas de lui adresser des propos injurieux, allant jusqu'à le gifler (« Li paume hause, une grant *bufe*⁵⁰ / Li donne [...] », v. 130-131) avant de lui proposer de prendre place sur le « bufet » (v. 132). Tirant profit de la polysémie du mot employé par le sénéchal, le

⁵⁰ Je souligne.

vilain, une fois repus, dit vouloir lui rendre la nappe et le *buffet* qui lui ont été prêtés. C'est alors qu'il lui retourne la gifle reçue avant le repas. Si les spectateurs sont d'abord choqués par la scène, les explications du vilain, qui révèlent l'étendue de l'ignorance du sénéchal, lui permettent d'obtenir la récompense que le comte avait promise au plus méritant des ménestriers.

De manière éclatante, l'invité aux origines modestes se démarque grâce à un usage intelligent de la langue, sans doute plus raffiné que celui du sénéchal médisant, lequel se fait prendre au piège qu'il croyait avoir tendu. Le fabliau redessine explicitement l'opposition sociale entre le courtois et le vilain⁵¹ : le déplacement du vilain à la cour se conclut sur une note heureuse qui bouleverse la hiérarchie attendue entre deux groupes généralement séparés par une frontière plus étanche. La subtilité et la finesse d'esprit dont fait preuve Raoul révèle, par contraste, toute la rudesse du personnage courtois dont l'incompétence linguistique n'a d'égal que son amertume.

Dans *Le Sentier batu*, on assiste à une joute verbale entre un jeune chevalier et une demoiselle. Ce texte se présente, dans le prologue, comme un « exemple » (v. 13) visant à mettre en garde ceux qui seraient tentés d'user de moqueries (v. 9-12). *A priori*, la « roïne » (v. 43) affiche une impressionnante maîtrise du discours. À un chevalier imberbe (« Car n'ot pas la barbe crenue : / Poi de barbe ot, s'en ert eschieus / En tant qu'as fames, en maint lieux », v. 40-42), elle demande s'il a des enfants (v. 45). Elle se dit peu étonnée par la réponse négative du jeune homme car son apparence lui donnait déjà suffisamment d'indices. Les railleries de la demoiselle lui font alors prendre l'avantage de l'échange, mais la réaction du chevalier inverse la situation. En répliquant à l'affirmation de son interlocutrice, qui confie qu'elle n'a pas de poil sur son sexe, il cite le proverbe : « Bien vous en croy, quar en sentier / Qui est batus ne croist point d'erbe » (v. 78-79). Ces mots déclenchent le rire de tous ceux qui avaient assisté à la scène et font du jeune homme le gagnant de l'échange. Assurant une réaction à la fois percutante et élégante – davantage que celle, moins subtile, de la demoiselle –, le recours au proverbe s'avère donc une stratégie oratoire efficace. La valeur

⁵¹ Sur la reconfiguration de cette opposition dans la littérature, voir Kathryn Gravdal, *Vilain and Courtois : Transgressive Parody in French Literature of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, Lincoln, University of Nebraska Press, coll. « Regent Studies in Medieval Culture », 1989.

accordée aux proverbes se fait sentir jusque dans les épilogues des fabliaux, qui s'en servent régulièrement pour dispenser une leçon⁵².

Le Vilain de Bailluel expose avec éloquence à quel point la parole peut devenir un levier de pouvoir et les conséquences découlant de la manipulation du discours sont encore plus importantes que dans *Le Sentier batu*. Dans ce récit, Dame Erme, épouse d'un vilain au physique peu attrayant (« Quar fols ert et de lait pelain », v. 11), entretient une relation avec le chapelain. Les plans des amants sont bousculés quand l'époux rentre à la maison au moment où devait avoir lieu la rencontre clandestine. Déterminée à ne pas renoncer aux ébats anticipés, Dame Erme élabore une mise en scène qui fera de son mari un spectateur berné et impuissant. Son pouvoir de persuasion est tel qu'elle réussit à convaincre l'homme qu'il en est à ses dernières heures : « – Morez, certes, ce fetes mon ! / Jamés plus voir dire n'orrez : / Couchiez vous tost, quar vous morez ! » (v. 34-36). L'homme souscrit à la reconfiguration de la réalité à laquelle procède la femme, encouragé par le prêtre qui, au courant de la ruse élaborée, récite les sept psaumes de la pénitence (v. 75-76). La fausse mort du mari est si bien orchestrée qu'elle permet aux amants de s'adonner aux plaisirs qu'ils s'étaient promis (v. 85-86). Les mots l'ayant emporté sur l'expérience du réel, le vilain n'est plus qu'un témoin passif (« Li vilains vit tout le couvine, / Qui du linquel ert acouvers, / Quar il tenoit ses ieus ouvers », v. 88-90) de l'infidélité de Dame Erme.

Le premier vers du *Vilain de Bailluel* est d'ailleurs lourd de sens : « Se fabliaus puet veritez estre ». Construite à partir d'un « si » hypothétique, cette affirmation laisse deviner une réflexion sur la valeur de vérité d'un texte de fiction. De fait, toute la trame pose, plus spécifiquement, la question de la vérité du langage. Il est significatif que l'épilogue de l'œuvre souligne que la crédulité du mari cocu lui a joué un bien mauvais tour : « Mes li fabliaus dist en la fin / C'on doit por fol tenir celui / Qui mieus croit sa fame que lui ! » (v. 114-116). À vrai dire, il est coupable d'avoir cru sa femme, mais il est surtout coupable d'avoir accordé une confiance aveugle aux mots, malgré ce que ses sens lui indiquaient. Un dénouement similaire est donné à lire dans *Le Prestre qui abevete* dont l'intrigue s'apparente à celle du *Vilain de Bailluel*, à la différence que le prêtre remplace l'épouse dans le rôle du manipulateur de discours.

⁵² Voir *infra*, p. 247, note 42.

Une telle proximité a vraisemblablement encouragé le copiste du manuscrit de Paris, BnF fr. 12603 à les placer l'un à la suite de l'autre (fol. 239v^o-240v^o). Plus encore, *Le Vilain de Bailluel* apparaît à deux occasions dans ce manuscrit (fol. 239v^o-240v^o, 255r^o-255v^o). Quoiqu'il puisse y avoir une part de contingence dans la présence de ce doublon, il est difficile de demeurer insensible à la conscience aiguë de l'enjeu narratif qui transparaît dans ce bloc de fabliaux encadré par *Le Vilain de Bailluel*⁵³ et composé notamment du *Prestre qui abevete* qui prend le relais (fol. 240r^o-240v^o). Un tel ordonnancement attire l'attention du lecteur sur ces récits qui, dès lors qu'on les met en série, témoignent d'une réflexion particulièrement riche sur les possibilités et sur les limites du discours.

L'art du fabliau suppose certainement la maîtrise de l'art de rimer, comme en font foi les nombreuses affirmations des auteurs. Si certains, tel Gautier le Leu, privilégient la rime léonine tout en optant pour une langue simple⁵⁴, d'autres, comme l'auteur des *Trois Dames qui troverent un Vit*, attirent l'attention sur le travail accompli pour signaler plus clairement la distance qu'ils prennent par rapport aux attentes et aux conventions. Ainsi la rime pauvre se pose comme un choix assumé qui tend à conférer au fabliau sa spécificité au sein des différentes narrations en vers. Cette langue volontairement pauvre ne découle donc pas d'une incapacité à rimer ; elle indique surtout que la vérité du sens l'emporte sur les extravagances stylistiques. Plus généralement, le choix du vers dénote une véritable sensibilité à la langue. Dans *Le Chevalier qui fist parler les Cons*, par exemple, l'emploi du registre bas s'accompagne d'un désir de profiter des ressources phonétiques, comme en témoignent les allitérations et les jeux sur les rimes. La conscience des auteurs quant à la langue qu'ils façonnent transparaît jusque dans la trame narrative de leurs récits, qui se limite souvent à un échange de paroles ou à des interrogations concernant le sens d'un mot et dans laquelle les locuteurs les plus habiles tiennent le haut du pavé. En mettant en scène des créateurs de fables, *Le Vilain de Bailluel* et *Le Prestre qui abevete* invitent à cerner la valeur accordée aux textes de fiction, d'autant plus que le vers, on le sait, est régulièrement vu comme le médium réduisant à néant toute prétention à la vérité.

⁵³ Voir Isabelle Delage-Béland, « Incipit et mise en recueil : lire en contexte *Le Chevalier aux deux épées*, texte initial du manuscrit Paris, BnF fr. 12603 », *Memini. Travaux et documents*, n° 14, 2010, p. 7-24.

⁵⁴ Voir Charles H. Livingston, *op. cit.*, p. 83-85. L'analyse menée par le critique montre que, dans les pièces préservées dans le manuscrit de Middleton, par exemple, la rime léonine est privilégiée.

Formulée au début du XIII^e siècle, la célèbre affirmation de la *Chronique du Pseudo-Turpin* paraît opposer franchement le vers et la prose. Certes, il s'agit d'une attaque virulente dirigée contre la rime, associée au mensonge et aux ouï-dire, octroyant implicitement à la prose – qui, sans être directement mentionnée⁵⁵, est privilégiée par l'auteur de l'œuvre – la capacité de dire la vérité⁵⁶. Il faut toutefois bien insister sur le fait que seuls les « contes rimés » sont visés dans ce que Emmanuèle Baumgartner qualifie de « déclaration polémique⁵⁷ », une précision que l'on peut interpréter comme une (autre) condamnation de certaines manifestations de la narration plaisante, parmi lesquelles figurent fort probablement le roman, le lai, le fabliau et, dans une moindre mesure, la chanson de geste. La matière et la vocation rejoignent ainsi la forme au rang de gage de vérité et d'authenticité. À cet égard, il est judicieux de rappeler que le vers résiste jusqu'au XV^e siècle dans la chronique⁵⁸, genre qui prétend inlassablement transmettre l'histoire avérée. La tentation de considérer systématiquement toute forme rimée comme un tremplin vers le pur mensonge doit donc être réprimée.

Il serait en effet plus ou moins justifié d'opposer la prose et le vers en se fondant strictement sur la distinction entre l'*historia* et la *fabula*, complexe en elle-même, et en interprétant trop hâtivement l'affirmation que livre la *Chronique du Pseudo-Turpin*. Néanmoins, il est vrai que le paysage littéraire médiéval se dessine de telle façon que les genres de la fiction, du moins dans un premier temps, adoptent presque naturellement la forme versifiée, qu'il s'agisse du roman, bien entendu, mais aussi du lai et de la fable, genres que la

⁵⁵ La première occurrence du terme « prose » se fera attendre jusqu'en 1265. On la trouve dans le *Livre du Tresor* de Brunetto Latini (voir entre autres le titre du dixième chapitre du troisième livre : « De .II. manieres de parler, ou en prose ou en risme »).

⁵⁶ Pour une analyse détaillée de ce prologue, voir notamment Catherine Croizy-Naquet, « Nus contes rimés n'est verais », dans Claude Millet (dir.), *Poésie en procès, Revue des Sciences Humaines*, n° 276, 2004, p. 29-44.

⁵⁷ Emmanuèle Baumgartner, « Le choix de la prose », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n° 5, 1998, p. 7.

⁵⁸ C'est d'ailleurs l'un des éléments qu'examine Pierre Courroux dans la thèse de doctorat qu'il a soutenue en décembre 2013 à l'Université de Poitiers. Intitulée *L'Écriture de l'histoire dans les chroniques de langue française (XI^e-XV^e siècles). Les critères de l'historicité médiévale*, cette thèse présente notamment un répertoire des œuvres historiques françaises qui met en évidence le regain d'intérêt pour le vers dans l'écriture historique après 1230. Cette forme connaît un succès particulièrement important à la fin du XIV^e siècle. Parmi les chroniques en vers tardives, on compte la *Chronique rimée* de Guillaume Ledoyen, notaire à Laval au XV^e siècle. Voir l'édition d'Eugène De Certain dans la *Bibliothèque de l'École des chartes*, n° 13, 1852, p. 361-393.

Chronique du Pseudo-Turpin paraît condamner. Se noue dès lors un lien étroit entre vers et fiction, lequel transparaît dans nombre d'œuvres qui cherchent régulièrement à justifier les arrangements avec la vérité.

Si elle relève parfois d'un art que certains se plaisent à revendiquer, la série de contraintes de métrique et de rime sur laquelle repose l'écriture en vers se présente plutôt comme un handicap pour d'autres. Chanson de geste datant du dernier quart du XII^e siècle, *La Mort Aymeri de Narbonne*⁵⁹ indique que celui qui s'applique à « drecier et a tailler la rime » doit faire le deuil de la vérité :

Nus hom ne puet chançon de jeste dire
Que il ne mente la ou li verse define,
As mos drecier et a tailler la rime
Ce est bien voirs, gramaire le devise,
Uns gom la fist de l'anciene vie,
Hues ot not, si la mist en un livre
Et seela el moster Saint Denise.
La ou les jestes de France sont escrites.
La Mort Aymeri de Narbonne, v. 3055-3062.

Au dire du narrateur, c'est le recours à une source écrite, ce convaincant label d'authenticité, qui empêche l'œuvre de sombrer dans les eaux du mensonge car les détours que prescrit le vers mènent inévitablement à la pure fiction.

Réagissant à l'idée selon laquelle l'emploi du vers détourne forcément un conteur de la voie de la vérité, Pierre de Beauvais propose, avec son *Bestiaire*⁶⁰, un livre « sans rime » : « En cest livre translater de latin en romanz mist lonc travail Pierres qui volontiers le fist et pour ce que rime se vieut afaitier de moz concueilliz hors de verité, mist il sans rime cest livre selonc le latin dou livre ». Le prologue rimé de *l'Histoire de Philippe-Auguste*⁶¹ met également en évidence la tension entre le vers et la prose et fait du degré d'adéquation de l'œuvre à la vérité une priorité :

Issi vos an feré le conte
Non pas rimé, qui an droit conte,
Si con li livres Lancelot
Ou il n'a de rime un seul mot,

⁵⁹ *La Mort Aymeri de Narbonne*, édition d'après les manuscrits de Londres et de Paris de Joseph Couraye du Parc, Paris, Johnson Reprint, coll. « Société des anciens textes français », 1966 [1884]. Autre édition consultée : *La Mort Aymeri de Narbonne*, édition de Paolo Rinoldi, Milan, UNICOPLI, coll. « Parole allo specchio », 2000.

⁶⁰ Pierre de Beauvais, *Bestiaire*, édition de Guy R. Mermier, Paris, Nizet, 1977, p. 59.

⁶¹ « Prologue en vers français d'une histoire perdue de Philippe-Auguste », édition de Paul Meyer, *Romania*, t. VI, 1877, p. 498.

Por mielz dire la verité
Et port tretier sans fausseté ;
Quar anviz puet estre rimee
Estoire ou n'ai ajostee
Mançonge por fere la rime

« Prologue en vers français d'une histoire perdue de Philippe-Auguste », v. 99-107.

L'absence de rime permettrait de « mielz dire la verité » (v. 103) et le *Lancelot en prose*, en ce sens, fait figure de modèle. Seule la prose, forme plus linéaire, prémunirait contre le mensonge, raison pour laquelle le vers ne sera pas manié au-delà de ce prologue qui sert tout de même à révéler l'étendue des aptitudes de l'auteur.

Roman rédigé par Philippe de Rémi, *La Manekine* offre pour sa part une réflexion riche et nuancée sur le vers, laquelle montre que l'on entretient fréquemment un rapport ambigu avec cette forme. Dans un prologue détaillé, l'auteur insiste d'abord sur le caractère versifié de son œuvre (« ce conte que je met en rime », v. 29) avant d'admettre ses lacunes en la matière, comme on l'a déjà vu : « car molt petit sai de clergie / Nē onques mais rime ne fis » (v. 32-33). Marie-Madeleine Castellani fait remarquer que, malgré l'essor que connaît la prose narrative au moment où il rédige son roman, « notre auteur ne conçoit pas un ouvrage littéraire en dehors de la forme versifiée, alors même qu'il va raconter une histoire édifiante, propre à l'usage en sermon⁶² ».

Selon Philippe de Rémi, la rime serait en fait la voie toute désignée pour assurer la préservation d'un récit puisqu'il dit espérer « ramembrer cose qui plaise » (v. 38). Ainsi, fort d'une importante tradition et encore au XIII^e siècle, le vers est perçu comme un moyen de transmission efficace qui garantit la mise en mémoire que mérite le sujet choisi. Il apparaît également comme une forme agréable à écouter, apte à procurer un certain plaisir à l'auditeur qui acceptera de tendre l'oreille. Cette dimension semble d'ailleurs particulièrement importante car les premiers vers signalent le caractère *delitable* de l'entreprise romanesque : « Phelippes de Remi ditier / Veut un roumans u delitier / Se porront tuit cil qui l'orront » (v. 1-3). *Le Roman de Mélusine*⁶³ de Coudrette fait état d'une relation au vers du même ordre tandis que le lien entre la rime et la mémoire est clairement identifié à l'aide de la conjonction « affin

⁶² Philippe de Rémi, *La Manekine*, *op. cit.*, p. 167, note 6.

⁶³ Coudrette, *Le Roman de Mélusine, ou Histoire de Lusignan*, édition d'Eleanor Roach, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque française et romane », 1982.

que » (v. 79). La facilité de l'écoute est en outre suggérée, cette fois par l'adverbe « tost »⁶⁴ (v. 82) :

Et affin qu'il soit en memoire
Vous mettez en rime l'istoire ;
Ja vueil qu'elle soit rimoÿe,
Elle en sera plus tost ouye.
Le Roman de Mélusine, v. 79-82.

Les travaux de Mary Carruthers sur l'importance de la mémoire dans la culture médiévale ont fait mentir les chercheurs qui « déniaient à la *memoria* tout prestige particulier⁶⁵ ». Rappelant la relative rareté des livres jusqu'à l'extrême fin du Moyen Âge et l'existence d'activités sociales (le sermon, la disputation) qui reposent sur le discours oral, Mary Carruthers est catégorique lorsqu'elle décrit la valeur accordée à la mémoire par les hommes de l'Antiquité et du Moyen Âge : « Ils décrivent les plus grands génies de leur temps comme des hommes doués d'une mémoire supérieure, ils se vantent sans vergogne de leurs prouesses à cet égard, et tiennent cette faculté comme un signe de supériorité morale aussi bien qu'intellectuelle⁶⁶ ». Perçue comme une véritable vertu⁶⁷, la mémoire exige un entraînement rigoureux et ce sont les techniques favorisant son développement qui intéressent principalement la chercheuse.

L'apprentissage par syllabes s'inscrit au cœur des pratiques mnémoniques en vigueur dans la société médiévale. Citant Pierre de Ravenne, juriste italien du XV^e siècle et auteur d'un célèbre « art de la mémoire » dans lequel il avoue mémoriser ses leçons de droit canon, dispensées sans livre, en prenant bien soin de n'omettre aucune syllabe⁶⁸, Mary Carruthers consacre plusieurs pages à cette technique du découpage en syllabes, largement répandue. Encore plus convaincant est le principe d'alphabétisation qui organise l'index d'un manuscrit (Oxford, New College, ms. 112) du commentaire des Sentences par le frère dominicain Richard Fishacre, mort en 1248. Dans ce manuscrit datant de la fin du XIII^e siècle, observe la

⁶⁴ Voir à ce propos la lecture proposée par Francis Gingras qui soutient que « l'adverbe *tost* qui caractérise le type d'audition dont ce roman fera l'objet signifie "rapidement", mais, moins que la célérité de l'écoute, il semble que l'adverbe sous-entende ici plutôt la facilité » (*Le Bâtard conquérant...*, *op. cit.*, p. 354).

⁶⁵ Mary Carruthers, *Le Livre de la mémoire : une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, traduction française de Diane Meur, Paris, Macula, coll. « Argô », 2002, p. 5.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁷ Voir *ibid.*, p. 227.

⁶⁸ Voir *ibid.*, p. 164.

spécialiste, « [l]es mots-clés ne sont pas classés selon leur initiale mais selon leurs combinaisons vocaliques ; c'est-à-dire par syllabes plutôt que par lettres⁶⁹ ».

Ces exemples révèlent que la mémorisation d'un mot dépend souvent de l'identification des syllabes qui le composent, lesquelles assument aussi un rôle rythmique. La division en petites unités facilite le travail de la mémoire et c'est ce qu'accomplit le vers, construit à partir d'un nombre fixe de syllabes (huit dans le cas des romans et des fabliaux). Imposant à la fois un rythme de diction et d'écoute, la régularité du vers tend à imprimer dans les esprits une structure qui active la mémoire. Par extension, la rime peut également encourager la mémorisation, dans la mesure où elle fait le lien entre deux ou plusieurs syllabes qui affichent une parenté phonétique. On saisit mieux, dès lors, les liens qu'établissent Philippe de Rémi et Coudrette dans leur roman respectif.

Capable d'être à la fois utile et plaisant, le vers présente de nombreux avantages qui concernent bien plus que la seule mémorisation. En admettant que son obéissance aux exigences de la rime pourrait parfois l'obliger à modifier un mot de sa matière autrement parfaitement véridique (v. 35), Philippe de Rémi fait aussi de la versification un prétexte à la fiction : « Que ja de mon n'en mentirai / Se n'est pur ma rime alongier / Si droit com je porrai lignier » (v. 46-48). En effet, grâce à la forme rimée qui, tout compte fait, se révèle plutôt commode, la fiction est justifiée et les entorses éventuelles à la vérité sont excusées. C'est donc avant tout pour en tirer profit que l'auteur du XIII^e siècle attire l'attention sur les contraintes du vers.

Au moment où s'écrivent les fabliaux, l'association entre rime et fiction peut difficilement être ignorée. On remarque cependant que ces récits affirment une fois de plus leur spécificité en développant moins des stratégies de justification de la fiction, comme on peut en lire dans *La Manekine*, que des façons d'annoncer leur présence singulière sur le terrain de la *fabula*. De fait, on relève un certain nombre de fabliaux qui, loin de chercher à

⁶⁹ *Ibid.*, p. 181. Mary Carruthers propose une transcription et une traduction de l'explication du système (fol. 322) : « [...] l'index qui précède est disposé selon l'ordre des voyelles dans l'alphabet, et selon la manière dont elles sont combinées [avec des consonnes] ; pour trouver rapidement les choses qui sont contenues dans le livre qui précède, prenez le sujet auquel se rapporte ou devrait se rapporter (principalement) le passage, et examinez la voyelle de sa syllabe, ou de chacune de ses syllabes s'il s'agit d'un mot de deux syllabes ; et en vous reportant à l'index vous devriez trouver la ou les voyelles notées en marge et ordonnées comme il a été dit. Et, en face du mot, vous trouverez écrits les numéros de feuillet, de page et même de ligne où vous pourrez trouver ce que vous cherchez ; sachant aussi que "a" désigne la première colonne de la double page, "b" la deuxième, "c" la troisième et "d" la quatrième » (*idem*).

camoufler ou à excuser le lien entre vers et fiction, vont jusqu'à le revendiquer sans retenue. Il n'est sans doute pas anodin que ces cas intègrent généralement la signature d'un auteur qui s'applique à livrer son art poétique et à définir le genre auquel il s'adonne. *Trubert* s'ouvre avec une déclaration qui signale sans détour le « matériau » du fabliau : « En fabliaus doit fables avoir » (v. 1). Une fois le récit clairement situé dans le domaine de la *fabula*, le nom de l'auteur est mentionné et, surtout, la nature de son intervention est précisée : « Douins, qui ce fabliau rima » (v. 5). La référence à la rime ne fait que renforcer l'appartenance du fabliau à la catégorie des textes de fiction. Dès lors, une relation à trois termes s'établit entre la fable, le fabliau et le vers. Un tel aveu est fort instructif en ce qu'il permet d'envisager la fiction – qu'on ne tente absolument pas de nier – d'un autre point de vue que de celui du simple détournement de la vérité.

Dans *Le Prestre et Alison*, une œuvre encadrée de signatures d'auteur (v. 4 et 439), Guillaume le Normand ne laisse jamais oublier sa présence et il insiste sur les modalités de son propre travail qu'il décrit dans le prologue en formulant une équation entre le *rimer* et le *fabloier* : « Guillaumes, qui sovent se lasse / En rimer et en fabloier / En a un fait qui molt est chier » (v. 4-6). Pour cet auteur qui dit avoir *fait* un fabliau (« Que fist Guillaumes li Normanz », v. 439), la composition de rimes semble consubstantielle à la pratique du genre, une idée fort répandue dans le corpus, on l'a vu.

Particulièrement chargé de sens, le terme *fabloier* mérite d'être glosé. Certes, à l'instar de *fable*, qui est parfois doté du sens plus neutre de « récit », *fabloier* peut simplement renvoyer au fait de raconter. Plus précisément, il se distingue des formes qui relèvent du chant et de la lyrique en se situant clairement du côté de la narrativité. La « chantefable » d'*Aucassin et Nicolette* est fort instructive à cet égard car les passages narrés sont précédés de la mention « Or dient et content et fablent » – des verbes qui ont tous partie liée avec la production de récits –, alors que les indications présentant les morceaux lyriques font explicitement référence au chant : « Or se cante ». *Le Roman de Guillaume de Dole* montre également l'écart qui sépare le *fabloier*, exempt de toute dimension musicale, de la chanson en décrivant les deux facettes de la performance du jongleur Jouglet : « Et Jouglés lor a dit chançons / et fabliaus, ne sai .III. ou .IIII. » (v. 1764-1765). Bien que la chanson et le fabliau soient deux formes rimées, la deuxième ne doit rien au chant, une conclusion que l'analyse lexicologique a déjà permis de formuler. On comprend dès lors que, dans le vers du fabliau de Guillaume le Normand,

fabloier est d'un sémantisme plus restreint que *rimer*, lequel pourrait posséder une connotation musicale dans un autre contexte.

L'emploi du verbe *fabloier* dans la langue littéraire du Moyen Âge central où, on le sait, un soupçon pèse très souvent sur ce qui est associé à la fable, tend à lui conférer le sens encore plus précis de « fabrication de fictions ». *Le Couvoiteus et l'Envieus*, par exemple, met en contraste le « fabloier » et le « voir dire » et distingue nettement les deux types de narration en s'appuyant sur leur rapport à la vérité : « Seignor, après le fabloier / Me vueil a voir dire apoier » (v. 1-2). Un procédé similaire est appliqué dans la version du manuscrit *B* du *Foteor*, où l'acte de « fabloier » s'oppose à celui de dire « chose veritable » : « Qui fabloier viaut si fabloit, / Mes qu'en son dit nen afebloit / Por dire chose veritable » (v. 1-3). Rimant avec « fable » (« L'en puet si biau dire une fable », v. 4), cette « chose veritable » ne fera d'ailleurs pas le poids face à la fiction, triomphante, de sorte que le narrateur ne cachera pas son intention de s'éloigner de la stricte vérité (v. 5) pour mieux embrasser le vraisemblable. Le témoin du fabliau préservé dans le manuscrit *D* est peut-être encore plus clair alors que le qualificatif « desrenable » est retenu : « Por dire chose desrenable » (v. 3). La fiction peut s'inviter dans les œuvres, à condition que les limites du raisonnable soient respectées. Se lit dans cette affirmation une critique des fictions des autres, tels les romans et les fables qui se permettent d'intégrer des fées, des géants, des anneaux merveilleux, des breuvages magiques ou des animaux parlants à leurs narrations.

Il est aussi difficile de ne pas voir dans le verbe *fabloier*⁷⁰ une façon de rendre compte spécifiquement de la pratique du genre du fabliau tant les deux vocables affichent une proximité étymologique. *Le Prestre et Alison* conforte une telle interprétation puisqu'il s'ouvre en mentionnant le *fabloier* et qu'il se clôt en intégrant l'étiquette générique de *fabel* : « Il n'i a plus de cest fabel » (v. 452). En revendiquant le recours à la forme de prédilection des auteurs d'œuvres de fiction, le vers, et en l'associant de surcroît à un verbe étymologiquement lié à *fabula*, Guillaume le Normand multiplie les indices de fiction dans

⁷⁰ Outre les exemples évoqués ci-haut, le verbe *fabloier* se trouve dans deux fabliaux. Aucun d'entre eux n'est autodésigné. Ainsi on le rencontre dans *Berengier au lonc Cul* : « Puis que fabloier m'atalente » (ms *A*, v. 1). Il est à noter que les deux autres témoins du récit font référence au genre du fabliau plutôt qu'à l'art du *fabloier* : « Tant ai dit contes et flabliaus » (ms *B*, v. 1) ; « Tant ai dit contes et flabeaus » (ms *D*, v. 1). Le verbe *fabloier* apparaît également dans *Le Vilain de Farbu* : « Si com vous m'orrés fabloier » (mss *B* et *H*, v. 6). *Les trois Dames qui troverent un Vit* renferme pour sa part la variante *fabler* : « Puis que de fabler ay comencé » (ms *M*, v. 1).

son *fablel*, appellation qui, faut-il le rappeler, affiche aussi un lien indéniable avec *fabula*. À la lecture du *Prestre et Alison*, on constate donc à quel point la rime est un ingrédient essentiel à la composition du fabliau, au *fabloier*. Connaissant la réticence de nombreux auteurs du Moyen Âge central à avouer sans détour leur incursion sur le terrain de la fable – en faisant du terme, trop lié au mensonge, un repoussoir (Chrétien de Troyes) ou en revendiquant la voie rassurante de la vérité (comme dans les prologues de chansons de geste) –, le choix du vers et du terme *fabloier* se posent comme d’autres façons de revendiquer la fiction pour lui permettre ensuite de s’affranchir de la sphère stérile du pur mensonge et de gagner une voie plus positive.

Preuve de son importance dans le discours métatextuel des fabliaux, le même rapprochement entre *rimer* et *fabloier* figure dans *Le sot Chevalier*, récit que Charles H. Livingston⁷¹ attribue à Gautier le Leu et que l’épilogue désigne comme un « fablel » (v. 318). Dans le manuscrit de Paris, BnF fr. 837 (A), on lit :

Puis que je me vueil amoier
A rimer et a fabloier
Dont vous doi je fere savoir
S’il a en vous point de savoir
Tout sanz mesfez et sanz mesdiz
Le sot Chevalier, ms A, v. 1-5.

Une fois encore, les verbes *rimer* et *fabloier* sont étroitement liés, produisant une association entre vers, fabliau et fiction. En ajoutant aussitôt qu’il évitera tout « mesfez » et « mesdiz » (v. 5), le narrateur espère qu’on ne lui prêtera pas de mauvaises intentions et, ce faisant, se montre conscient de s’être déjà aventuré du côté de la fiction en ayant évoqué le *rimer* et le *fabloier*. Si la *fabula* est admise, elle ne doit toutefois pas se rapprocher de la tromperie et c’est un autre projet qu’entend poursuivre l’auteur de ces vers.

Dans le manuscrit de Nottingham (University Library, WLC/LM/6 [G]), qui fait se succéder une série de pièces rédigées par Gautier le Leu (*Les Sohais*, *Le fol Vilain*, *La Veuve*, *Le sot Chevalier*, *Les deus Vilains*, *De Dieu et dou Pescour* et *Connebert* [fol. 336^o-354^o]), le terme *rimer* est absent et c’est plutôt le verbe *conter* qui côtoie *fabloier*, de sorte que la dimension narrative de ce « fabliaus » (v. 322) est mise à l’avant-plan :

⁷¹ À ce propos, voir Charles H. Livingston, *op. cit.*, p. 185.

Puis que je me vuel apoier
A conter ne a fabloier
Je vos doi bien faire savoir
Se li leus a tant de savoir
C'on doive autorissier ses dis.
Le sot Chevalier, ms G, v. 1-5.

À première vue, les vecteurs de la fiction sont moins nombreux que dans le fr. 837 où l'on recense une allusion explicite à la rime, mais le narrateur du texte préservé dans le manuscrit de Nottingham se livre tout de même à un jeu avec les garanties d'authenticité. Car bien qu'il intègre le nom de l'auteur (v. 4) – une indication absente du manuscrit A –, il se contente de supposer que les « dis » de Gautier le Leu sont crédibles (v. 5), comme le suggère le recours à l'adverbe hypothétique « se ». Ainsi la mention de la source auctoriale sème le doute dans l'esprit de l'auditeur-lecteur, confronté à une pièce située dans un espace mitoyen, entre la vérité et la fiction.

Sans qu'il soit possible de dater avec certitude ces deux *codices* presque contemporains et de savoir lequel des deux témoins est antérieur à l'autre⁷², on peut affirmer que les narrateurs ne manquent pas, chacun à leur manière, de mettre en relief le statut problématique du fabliau, dont l'appartenance au domaine de la fiction, confirmée par une série d'indices, soulève plusieurs ambiguïtés. Les occurrences du couple constitué de *rimer* et de *fabloier* fournissent

⁷² Sur la datation du manuscrit de Paris, BnF fr. 837, voir notamment Kathy M. Krause et Alison Stones (dir.), *op. cit.*, appendice IV, p. 375. On peut y lire que la confection de ce volume est rattachée à l'atelier du Maître de l'Hôpital (« *Hospitaller Master* »), ce qui permet de le dater de 1280 environ. Keith Busby soutient lui aussi que la production de ce manuscrit remonterait au dernier quart du XIII^e siècle (voir *op. cit.*, t. I, p. 462). La datation du manuscrit de Nottingham est un peu plus complexe à établir. Selon Gilles Roussineau, les cahiers 2 à 31 auraient été conçus avant le milieu du XIII^e siècle tandis que les cahiers 1 et 32 – lequel renferme les œuvres de Gautier le Leu – dateraient plutôt de la fin du XIII^e siècle (voir Raoul de Houdenc, *La Vengeance Raguidel*, édition de Gilles Roussineau, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2004, p. 68). Les recherches qu'a menées Alison Stones lui ont permis de conclure que les cahiers 2 à 31 dateraient du premier quart du XIII^e siècle (voir « Two French Manuscripts: WLC/LM/6 and WLC/LM/7 », dans Ralph Hanna et Thorlac Turville-Petre [dir.], *The Wollaton Medieval Manuscripts. Texts, Owners & Readers*, Woodbridge, Boydell & Brewer, coll. « York Medieval Press », 2010, p. 41-56). Massimiliano Gaggero et Serena Lunardi soutiennent pour leur part que la réalisation du volume a été confiée à plusieurs artisans et ils indiquent qu'« [i] est tout à fait possible que des artisans continuent à suivre les pratiques d'écriture et de mise en page auxquelles ils ont été formés même lorsqu'elles sont passées de mode, par conservatisme ou pour incapacité de se renouveler. Il est donc admissible que des traits archaïques ou archaïsants apparaissent dans un manuscrit produit dans la deuxième moitié ou dans le troisième quart du XIII^e siècle, date qui s'imposerait si le fabliau *Del sot chevalier* représentait le *terminus post quem* pour la copie de notre manuscrit. Ensuite, l'articulation du manuscrit en plusieurs *libelli* indique que les différentes unités ont pu être préparées à des moments différents, même très éloignés dans le temps, et avoir été gardées chez le libraire, pour être ensuite réunies après coup et vendues. Si cela était le cas, chacun des cinq *libelli* devrait être daté à part » (« Lire en contexte. Nouvelles recherches sur le ms. Nottingham, UL, WLC/LM/6 », *Critica del testo*, vol. XVI, n° 2, 2013, p. 197).

une précieuse clé de lecture en permettant de mieux saisir la poétique du genre. Les passages tirés du *Prestre et Alison* et de la version *A* du *Sot Chevalier* indiquent en effet que la forme a certainement contribué à définir ces récits qui, plus souvent qu'à leur tour, s'écartent d'une certaine vérité, comme l'annonce d'emblée le nom qu'ils se donnent. De tels commentaires suggèrent que la rime que tant assurent maîtriser est un véritable moteur de la fabrication de fictions, situées aux fondements des questions que pose le fabliau. En conséquence, le vers figure comme un moyen d'admettre la fiction et d'en faire une œuvre productive, alternative à la fable, cette tromperie dont on cherche à se détacher.

Dans *Les trois Boçus*, la présence de l'adverbe « mes » accentue la relation si souvent dénoncée entre mensonge et rime : « Ja de most ne vous mentirai, / Mes tout en rime vous dirai / D'une aventure le fabel » (v. 3-5). Se proposant à la fois de tenir le mensonge à distance et de versifier une « aventure », le narrateur sait qu'il fait une promesse apparemment difficile à tenir tant la forme qu'il a choisie relève généralement du discours purement fictionnel. Le choix du vers laisse toutefois deviner un souhait d'ouvrir de nouvelles possibilités narratives, lesquelles, malgré leur affiliation avec la fiction – que l'étiquette de *fabel* rend impossible à ignorer –, peuvent se voir accorder une valeur de vérité, confortée par la présence du terme *aventure*, qui correspond à ce qui peut advenir.

Le lien que l'on tend à tracer entre vers et fiction est encore repris dans le prologue du *Pliçon*, qui se prononce sur les caractéristiques qui ont fait la réputation de ce médium :

Gens sont qui ont plus kier risees
Et mokeries desghisees
Oïr que ne face siermons,
S'en ai estet souvent semons
De risees a rime mettre ;
Et pour çou me voel entremettre
De conter rime veritaule
Le Pliçon, v. 1-7.

Pour combler un public qui préfère les « risees » aux sermons, le narrateur revendique d'abord le recours à cette forme plaisante qu'est le vers. S'il entend profiter des qualités de la rime, capable d'adoucir les propos les plus arides, il annonce également, dans une formule qui prend des allures d'oxymore, une « rime veritaule » (v. 7). Cette promesse de véracité témoigne à la fois d'une conscience du statut du vers au moment où s'écrivent les fabliaux et d'une volonté de proposer une alternative aux fictions rimées qui occupent alors le paysage littéraire. Non

seulement l'auteur du prologue reconnaît-il à la versification, qui s'impose pour la composition de ces œuvres narratives brèves, la possibilité d'être plaisante et utile, mais sa manipulation témoigne de surcroît d'un désir de jouer sur la frontière du vrai et du faux. Ainsi le vers, indice de fiction – ne serait-ce qu'en raison des genres auxquels on l'associe spontanément –, semble bien, désormais, supposer davantage qu'un exercice de manipulation de la vérité.

Tandis que la prose narrative gagne du terrain et que le vers est régulièrement fustigé en raison des faussetés qu'il véhiculerait, les auteurs de fabliaux proposent des œuvres rimées dont le nom renvoie inévitablement à la *fabula*. Là où *La Mort Aymeri de Narbonne* et *La Manekine* désignent le vers comme le coupable de l'intrusion de la fiction dans le récit, les fabliaux laissent plutôt entendre qu'il est possible d'atteindre une certaine vérité à travers l'écriture rimée. Il s'agit moins d'excuser ou de justifier la fiction que d'assumer celle-ci et de lui faire subir une modulation en faveur du vraisemblable. L'alliance que scellent la rime et le fabliau ne conduirait donc pas à la *fable*, ce mensonge stérile que nombre d'auteurs repoussent, mais à un autre type de fiction porteur d'une part de véracité⁷³. En exploitant les moyens que s'est donnés la littérature fictionnelle, le fabliau, prenant des allures de laboratoire, cherche à défricher de nouveaux espaces narratifs, à l'écart de ceux qu'occupent déjà le roman, le lai ou l'isopet.

LE COUPLET D'OCTOSYLLABES AU TEMPS DU FABLIAU

Au sein des œuvres de fiction en vers s'opère une importante distinction fondée sur les différents types de mètres, auxquels sont associés des genres spécifiques. Alors que la chanson de geste privilégie le décasyllabe⁷⁴, le roman, le lai, la fable et le fabliau, un vaste ensemble où la longueur des textes joue également un rôle déterminant, se tournent plutôt vers

⁷³ Voir *supra*, p. 141-142. Le substantif *fable* se présente régulièrement comme un repoussoir dans les fabliaux, qui apparaissent dès lors comme une alternative au mensonge et à la tromperie.

⁷⁴ On ne recense que très peu de chansons de geste en octosyllabes. Voir à ce propos Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant...*, *op. cit.*, p. 366, qui fournit les titres suivants : le fragment de *Gormont et Isembart*, l'un des deux manuscrits du *Lion de Bourges*, la version anglo-normande d'*Ami et Amile* et l'une des versions de la *Chevalerie Judas Maccabé*. Or les deux dernières œuvres ne peuvent qu'en partie mériter l'étiquette de chanson de geste car on y observe un indéniable brouillage des frontières génériques.

l'octosyllabe. Témoignant d'une certaine conception du temps, la disposition des vers est encore plus significative que ne l'est le nombre de syllabes⁷⁵. Ainsi la laisse épique et la strophe lyrique rendent compte d'un temps tantôt haché, tantôt statique, alors que le couplet d'octosyllabes permet la réalisation de projets chronologiques que le roman mènera à une grande amplitude. Genre bref dont les manifestations ont principalement vu le jour au XIII^e siècle, le fabliau, pour sa part, tente de repenser la narration en octosyllabes à rimes plates en imposant des limites au temps que le roman se plaît au contraire à dérouler et en tirant profit de l'efficacité que peut offrir cette forme.

Les travaux de Jean Rychner sur la chanson de geste ont fait état du lien intime entre le temps et la composition de la laisse, unité formée d'un nombre variable de vers liés par l'assonance ou par la rime⁷⁶. Chaque regroupement est encadré par un vers d'intonation et par un vers de conclusion, des lieux propices aux phénomènes de répétition et d'écho⁷⁷. Ceux-ci relèvent de l'esthétique du corpus, définie par de multiples effets de ralentissement, voire d'interruption, montrant que le genre épique ne représente pas le temps de manière linéaire. Analysant l'enchaînement des laisses chargées de relater la mort du héros éponyme dans *La Chanson de Roland* (laises 174-176), Jean Rychner note, par exemple, que les infimes variations observées d'un bloc à l'autre, qui partagent plusieurs similitudes, suspendent le temps et participent à la mise en scène de l'événement le plus intense de la trame narrative. L'auteur indique que ce qu'il nomme des « laisses similaires » « arrêtent le récit aux moments les plus dramatiques, les plus décisifs, formant comme des barrages, de hautes haltes lyriques, avant que de nouveau la narration reprenne son cours⁷⁸ ».

La suspension du temps observée dans les chansons de geste s'accroît dans les pièces lyriques, composées dans une forme strophique. Constituée d'un nombre de vers fixe, tous unis par la rime, la strophe est en effet plus rigide que la laisse⁷⁹. Un tel carcan fournit à la

⁷⁵ Voir *idem*.

⁷⁶ Voir Jean Rychner, *La Chanson de geste...*, *op. cit.*, p. 68.

⁷⁷ Voir *ibid.*, p. 68-125.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 93.

⁷⁹ Angelo Monteverdi explique ce déplacement de la strophe vers la laisse : « En même temps qu'une simplification du chant, le poème narratif a dû vite imposer l'abandon des formes métriques fermées, c'est-à-dire de l'unité strophique. [...] Parallèlement, la strophe s'allongea, ou s'abrégua, suivant les besoins du récit ; et en s'allongeant, ou en s'abrégeant, elle cessa d'être une strophe : elle devint une laisse » (« La laisse épique », dans *La Technique littéraire des chansons de geste : actes du Colloque de Liège [4 au 6] septembre 1957*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Congrès et colloques de l'Université de Liège », 1959, p. 136).

doctrine et à l'esthétique de la *fin'amors* un mode d'expression particulièrement évocateur. Pensons notamment à l'œuvre du troubadour Guillaume IX d'Aquitaine⁸⁰, dans laquelle l'objet du désir n'est pas une femme de chair, comme on en trouvera dans les romans, mais une figure de mots, complètement fantasmée, servant de prétexte au chant d'un amour inaccessible⁸¹. Unité très stricte dans laquelle sont emprisonnées les plaintes des amants, la strophe traduit une conception circulaire du temps⁸² et elle se charge d'illustrer toute l'inefficacité et la stérilité qui frappent la parole lyrique. Placée à l'abri du passage du temps, cette poésie du désir est, de fait, condamnée à la stase et toute progression lui est interdite.

Réécriture de l'une des *Métamorphoses* d'Ovide datant du milieu du XII^e siècle, *Pyrame et Thisbé*⁸³ est une œuvre hybride qui, d'une part, met en évidence la circularité de la parole lyrique et qui, d'autre part, la soumet au passage du temps et la tire du côté de la narrativité. Ce précieux témoin fait alterner les strophes lyriques – parfois infiltrées par des vers dissyllabiques qui sapent l'envolée verbale des amants⁸⁴ – et les passages en couplets d'octosyllabes, lesquels, très vite, seront systématiquement retenus par les romanciers. La tradition manuscrite de *Pyrame et Thisbé* montre d'ailleurs la gêne des copistes à l'endroit de cette hybridité car on a parfois tenté d'uniformiser le texte en le conformant à la production narrative à peu près contemporaine⁸⁵, qui retient largement le couplet d'octosyllabes.

⁸⁰ Voir notamment Guillaume IX d'Aquitaine, « Farai un vers de dreit rien », édition et traduction d'Alfred Jeanroy, dans *Les Chansons de Guillaume IX duc d'Aquitaine (1071-1127)*, Paris, Librairie ancienne Édouard Champion, coll. « Librairie de la Société des Anciens textes français/Les Classiques français du Moyen Âge », 1927, p. 7-9.

⁸¹ À ce propos, voir notamment Henri Rey-Flaud, *La Névrose courtoise*, Paris, Navarin éditeur/Éditions du Seuil, coll. « Analytica », 1983. Les vers du poème de Guillaume IX d'Aquitaine rendent bien compte du caractère inaccessible, voir inexistant, de l'objet du désir : « Amigu'ai ieu, no sai qui s'es, / Qu'anc non la vi, si m'ajut fes » (strophe V, v. 25-26).

⁸² « La poésie lyrique du premier Moyen Âge, le *grant chant*, dit l'amour sous forme de désir. Le temps qu'elle met en scène est celui de l'attente, de la tension vers quelque chose à venir. Présent et futur se partagent l'espace de la chanson », souligne Jacqueline Cerquiglini-Toulet (« Écrire le temps. Le lyrisme de la durée aux XIV^e et XV^e siècles », dans Yvonne Bellenger [dir.], *Le Temps et la durée dans la littérature au Moyen Âge et à la Renaissance. Actes du Colloque organisé par le Centre de Recherche sur la littérature du Moyen Âge et de la Renaissance de l'Université de Reims [novembre 1984]*, Paris, A. G. Nizet, 1986, p. 103).

⁸³ *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena. Trois contes du XII^e siècle français imités d'Ovide*, présentation, édition et traduction d'Emmanuèle Baumgartner, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2000.

⁸⁴ On peut lire, par exemple : « Haÿ, Peres qui mains en hault, / Estain le feu qui si m'assault, / Le feu / Qui m'a tolu et ris et jeu ; / Ne puis guerir en nesun leu. / Amie, / Pour vous est ma coulour perie, / Mon cors navré, ma chars percie. / Bele, pour vous despens ma vie / En plours » (v. 178-187).

⁸⁵ En consultant les transcriptions diplomatiques des quatre manuscrits ayant préservé l'œuvre, on remarque de nombreuses variantes. Retenons entre autres plusieurs remaniements touchant les vers dissyllabiques, parfois complètement absents (mss *B* [Paris, BnF fr. 19152], *C* [Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Hamilton 257]), parfois intégrés à un octosyllabe (ms *A* [Paris, BnF fr. 837]) et parfois copiés sur une ligne indépendante,

Si, *a priori*, les plaintes lyriques des amants, proférées à un mur, matérialisent la distance qui sépare les protagonistes et font sentir la stérilité de ce type de parole, les parties narratives, elles, donnent la mesure de l'écoulement du temps. Ainsi les formules données à lire dans des vers comme « Dementent soi et *nuit et jour* » (v. 123), « Ains les travaille *jor et nuit* » (v. 131) et « Li *jours* s'en vait, la *nuit* pris fin » (v. 392)⁸⁶ parviennent à briser la stase lyrique, révélant une conception plus linéaire du temps. Cette série de marqueurs semble contaminer les passages lyriques qui, au fil du texte, gagnent en efficacité. S'apparentant moins à une plainte émise dans le cadre d'un dialogue de sourds qu'à un morceau narratif, incarné et rythmé, les mots prononcés par Thisbé à partir du vers 556 sont, en ce sens, convaincants :

Je m'embleraï dou premier soir,
 A la fontaine irai seoir,
 La fors,
 Si trouverai le vostre cors.
 Amis, ta vie est mes tresors.
 Gardez
 Ne soiez lens ne domerez ;
 Dou premerain some levez,
 A la fontaine me querez,
 Souz le morier en mie les prez,
 La ou Nimus fu enterrez :
 Certainement m'i trovez.
Pyrame et Thisbé, v. 556-567.

La description des nombreuses actions – conjuguées au futur – que prévoit accomplir la jeune amoureuse (« m'embleraï », « irai seoir », « trouverai »), qui orchestre la rencontre avec son amant et qui exhorte ce dernier à se montrer aussi actif qu'elle (« ne soiez lens », « ne demorez », « levez », « me querez »), propulse ce discours productif à mille lieues de la circularité associée à la parole lyrique.

La métamorphose du mûrier (v. 757-762) – dont les fruits, blancs, noircissent au moment de la mort de Pyrame – fournit une preuve supplémentaire de l'efficacité acquise par la parole. De fait, c'est à la suite de la demande formulée aux dieux par le jeune homme (« Mes primes vueil aus diex proier / Qu'il demoustrent en cest morier / Signe de mort et destorbier », v. 742-744) que l'arbre prend la couleur de la douleur et qu'il devient un « signe » de cette passion

provoquant ainsi une rupture rythmique et visuelle (ms R [Rouen, Bibliothèque municipale, 1044]). Le travail de transcription des différents témoins a été accompli par Penny Eley dans *Piramus et Tisbé*, Liverpool, University of Liverpool, coll. « Liverpool Online Series. Critical Editions of French Texts », 2001.

⁸⁶ Je souligne.

mortifère. Cette transformation, à laquelle une valeur de « tesmoignage » (v. 762) est conférée, est en outre ce qui assure l'indélébilité de ce grand amour puisque la chair des petits fruits sera à jamais colorée : « Tous temps avoit esté la more / Blanche jusques a icele hore ; / Adonc si ot noire colour » (v. 759-761). Subissant le passage du temps, l'histoire tragique de Pyrame et de Thisbé doit donc nécessairement accéder à l'inscription et à l'écriture pour combattre la menace de l'oubli et de la mort. Car tout amour soumis aux impératifs du temps se dirige indubitablement vers la mort⁸⁷ et l'image sur laquelle se conclut *Pyrame et Thisbé*, récit qui donne chair et sang au désir désincarné de la poésie lyrique, l'exprime avec force.

D'une certaine manière, l'œuvre du milieu du XII^e siècle signe le divorce entre le chant et le récit en affirmant la victoire de la lettre, la seule candidate à la pérennité, et en ouvrant un espace au développement du roman. Une fois encore, la forme n'est pas étrangère à la poétique du genre. Plus souple que la laisse ou la strophe, le couplet d'octosyllabes est le médium tout désigné pour imprimer au récit le passage du temps, comme l'analyse des parties narratives de *Pyrame et Thisbé* l'a fait remarquer. Comptant moins de 1000 vers, cette œuvre « transitoire » n'affiche cependant pas une amplitude comparable à celle des premiers « romans ». Se proposant de retracer l'histoire ancienne, ceux-ci sont éloquents à cet égard : à la différence des chansons de geste, où l'action se concentre généralement sur un nombre restreint d'épisodes, présentés en blocs successifs, il est désormais possible d'embrasser un vaste arc chronologique et de s'intéresser à plusieurs règnes ou à plusieurs générations. Les premiers vers du prologue du *Roman de Brut* de Wace signalent les ambitions de ceux qui s'adonnent à ce genre en plein essor :

Ki vult oïr e vult saveir
 De rei en rei e d'eir en eir
 Ki cil furent e dunt il vindrent
 Ki Engleterre primes tindrent,
 Quels reis i ad en ordre eü,
 Ki anceis e ki puis i fu,
 Maistre Wace l'ad translaté
 Ki en conte la verité.

Le Roman de Brut, v. 1-8.

⁸⁷ À ce propos, voir l'article de Francis Gingras : « Soumettre l'amour au risque du temps, c'est révéler qu'il est miné par la mort. Ce que les poètes suggéraient, les "romanceors" l'exposent au grand jour : seule la mort des amants peut conjurer la mort du désir. Au chant éternellement recommencé d'une jouissance toujours à venir, le récit oppose le mouvement inéluctable vers la mort que la puissance d'un *signe* peut seule contrecarrer » (« Aimer hors chant : réinvention de l'amour et invention du "roman" », *Intermédialités*, n° 4, 2004, p. 26).

La mise en littérature de vastes pans de l'histoire est bien servie par la série d'octosyllabes à rimes plates, libérés des limites imposées par la laisse ou par la strophe. Quoiqu'il jouisse d'une flexibilité indéniable, le couplet est toutefois privé du mode de découpage offert par les unités plus strictes, raison pour laquelle il doit mettre au point sa propre façon de représenter le temps.

Dans le *Brut*, la narration obéit à un système chronologique externe⁸⁸, soit la succession des règnes, un cadre fourni dès les vers inauguraux. Le souci d'ordonnancer les actions est d'ailleurs réitéré tout au long du prologue. Non seulement le mot « ordre » (v. 5) apparaît explicitement, mais on perçoit également une volonté de donner à lire un récit qui se déploie à partir des origines (« Ki cil furent e dunt il vindrent », v. 3 ; « Ki Engleterre *primes* tindrent », v. 4). Ces spécifications permettent au projet de Wace de s'affranchir de la simple juxtaposition produite par la construction en laisses des chansons de geste et elles participent à l'établissement d'une structure dans laquelle les différents événements sont coordonnés. Le temps est dès lors moins syncopé que linéaire.

Peut-être plus modeste que le *Brut*, *Érec et Énide* se caractérise aussi par une forme d'amplitude narrative, alors que l'action s'étend sur plus d'un an. Le premier roman de Chrétien de Troyes raffermi ainsi l'association entre le recours au couplet d'octosyllabes et la réalisation d'entreprises chronologiques d'envergure. Cette relation trouve une illustration plus éclatante dans *Cligès*, où deux générations retiennent l'attention du romancier : celle du père, Alexandre, et celle du fils, le héros éponyme. Comme dans le *Brut*, un principe externe – celui de la génération, dans ce cas – détermine la segmentation du temps et le prologue ne manque pas de placer le récit sous le signe de la filiation (v. 9-13). Plus encore, les analyses menées par Philippe Walter ont fait état d'une prolifération de marqueurs temporels – semblables à ceux relevés dans *Pyrame et Thisbé* – dans les œuvres du maître champenois, qui s'appuie sur la succession des fêtes, des mois, des jours et des heures pour construire et pour situer ses intrigues⁸⁹. Présentes dès *Érec et Énide*, toutes ces mentions assurent une forme de continuité et tissent un système de repères chronologiques voué à se perfectionner, de sorte que le genre romanesque (d'abord en vers, puis en prose) deviendra l'espace idéal pour les jeux sur la

⁸⁸ Voir Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant...*, *op. cit.*, p. 369.

⁸⁹ Voir Philippe Walter, *La Mémoire du temps. Fêtes et calendrier de Chrétien de Troyes à La Mort Artu*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1989, p. 75. On y trouve notamment une analyse de la représentation du temps dans *Érec et Énide* (p. 93-96).

représentation du temps. En effet, analepses, prolepses, ellipses, procédés de ralentissement ou d'accélération feront partie des techniques maîtrisées par les romanciers, dont l'art découle directement d'une problématisation du temps.

Si le choix du vers par les auteurs de fabliaux peut être interprété comme une façon d'annoncer la fiction, celui, plus spécifique, du couplet d'octosyllabes tend à se poser comme une tentative pour critiquer et refondre le principal type de narration qui lui est rattaché, soit le roman. Il importe d'abord de rappeler que l'octosyllabe à rimes plates s'impose dans les pièces qui revendiquent l'étiquette de *fablel* au point de figurer parmi les éléments définitoires minimaux du corpus. Soixante-deux des soixante-trois textes formant le « noyau » de fabliaux (annexe II) sont rédigés en couplets d'octosyllabes⁹⁰. Fragment se terminant sur un sixain monorime de pentasyllabes au contenu scabreux, *.W.* constitue la seule exception⁹¹. Même dans les récits se désignant comme fabliaux dans le texte ou dans le paratexte d'au moins un manuscrit sans avoir été reçus comme tels par les éditeurs modernes (annexe III), l'équivalence entre la forme et le terme générique s'établit de manière presque incontestable, signe de l'importance de cette caractéristique dans la conscience générique des praticiens de la littérature médiévale. Ainsi *Du Dieu d'Amours, d'Esté et de May* et *Le Fablel de Niceroles* – deux pièces attribuées au Clerc de Vaudoy et composées en alexandrins – ne sont que des exceptions. Enfin, parmi les textes que la critique a désignés comme fabliaux sans qu'ils aient reçu cette étiquette pendant le Moyen Âge, seulement trois ne sont pas en octosyllabes et privilégient le décasyllabe : *Li Fablel dou Dieu d'Amors*, *Le Prêtre qui fut mis au lardier*⁹² et *Audigier*⁹³, une « parodie scatologique » de chanson de geste⁹⁴, genre que l'on associe au

⁹⁰ Sur l'histoire de l'octosyllabe, voir notamment Georges Lote, *Histoire du vers français*, ouvrage publié avec le concours du Centre national de la recherche scientifique, Paris, Boivin, 1949, t. I et Evelyn Birge Vitz, « Rethinking Old French Literature : the Orality of the Octosyllabic Couplet », *The Romanic Review*, vol. LXXVII, n° 4, 1986, p. 307-321.

⁹¹ Il est à noter que *Le Vallet qui d'Aise a Malaise se met* est composé de couplets d'octosyllabes assonancés.

⁹² Absent de la liste du *NRCF*, ce texte figure parmi les fabliaux répertoriés par Anatole de Montaiglon et Gaston Raynaud, Joseph Bédier et Per Nykrog. Jean Dufournet en a également fourni une édition et une traduction dans *Fabliaux du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1998, p. 90-99. Des quatrains composés de vers de dix et de cinq syllabes alternent.

⁹³ Présent dans le répertoire d'Étienne Barbazan (*op. cit.*), *Audigier* a été copié dans le manuscrit de Paris, BnF fr. 19152 (fol. 65v^o-69v^o) qui renferme de nombreux fabliaux. D'après Omer Jodogne, il s'agit d'un « poème héroï-comique ayant la forme d'une chanson de geste, forme textuelle et musique » (« *Audigier* et la chanson de geste, avec une édition nouvelle du poème », *Le Moyen Âge*, n° 66, 1960, p. 511).

⁹⁴ Denis Joseph Conlon, « *La Chanson d'Audigier. A Scatological Parody of the Chanson de Geste Edited from Ms. BN f. fr 19152* », *Nottingham Medieval Studies*, n° 33, 1989, p. 21-55. L'obscénité de l'œuvre a choqué les critiques à un point tel qu'Anne-Françoise Labie-Leurquin a émis l'hypothèse selon laquelle *Audigier* était

décasyllabe. La prose est donc la grande absente de ce portrait, le vers étant indéniablement un élément central du fabliau, du Moyen Âge à nos jours.

Le XIII^e siècle semble marquer l'ouverture de nouvelles perspectives pour la narration en couplets d'octosyllabes, qui a connu une importante production pendant la deuxième moitié du XII^e siècle. En entendant proposer un « fablel novel » (v. 3), Raoul de Houdenc, à sa manière, signale dans *Le Bourjois borjon* que la forme fait partie de la définition du genre du fabliau. Son œuvre est relativement brève et elle est rédigée en octosyllabes à rimes plates – justifiant dès lors le recours à la désignation de *fablel* –, mais le rapport avec la fiction sera, quant à lui, renégocié : « Il n'a de flabel fors le non, / Car li dit en son veritable ; / Por tant l'appel fablel sans fable » (v. 6-8). Or les fabliaux dont Raoul de Houdenc paraît vouloir se démarquer participent aussi à l'effort de renouvellement qui tend à se manifester au XIII^e siècle. En présentant un nombre de vers nettement inférieur au roman, le fabliau se distingue de ce genre dominant, voire envahissant. Mais sa singularité ne s'affirme pas qu'à travers des données purement quantitatives, elle se laisse également saisir à travers le traitement réservé au temps et la réorientation de la fonction du couplet d'octosyllabes.

À ce jour, la critique a surtout travaillé à relever les conséquences (souvent malheureuses) de la brièveté des fabliaux. Selon Philippe Ménard, elle serait responsable de la « superficialité »⁹⁵ des pièces, qui se contenteraient d'« esquisse[s] »⁹⁶, comme le soutiendra à son tour John Hines⁹⁷. Thomas D. Cooke souligne pour sa part que les personnages de fabliaux sont conventionnels et moins développés que ceux qui apparaissent dans les autres genres⁹⁸. De manière générale, on tend à considérer toute forme brève comme le parent pauvre des formes longues, dont le roman est le chef de file, comme si l'« économie » du fabliau souffrait inévitablement de la comparaison avec la longueur et le déploiement du roman. Il n'est pas rare, en effet, de voir les fabliaux jugés à l'aune des romans qui, dans cette optique, feraient figure de projets littéraires plus aboutis.

possiblement destinée « à un public exclusivement masculin » (*Dictionnaire des lettres françaises*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1992 [1964], p. 114).

⁹⁵ Voir Philippe Ménard, *op. cit.*, p. 205.

⁹⁶ *Idem.*

⁹⁷ Voir John Hines, *op. cit.*, p. 9.

⁹⁸ Voir Thomas D. Cooke, *op. cit.*, p. 24-28.

Encore une fois, le discours métatextuel tenu dans plusieurs fabliaux se révèle très instructif en permettant de nuancer une partie des conclusions formulées par les chercheurs⁹⁹. On recense bien sûr de nombreuses formules d'abrègement comme on en trouve dans d'autres œuvres littéraires¹⁰⁰. *Trubert*, par exemple, met en garde contre la prolixité, allant jusqu'à faire l'éloge du silence, un commentaire amusant dans ce long récit : « Bon taisir vaut, trop parler nuit ! » (v. 2729). *Le Chevalier qui recovra l'Amor de sa Dame*, pour sa part, met en scène un conteur pressé d'amorcer son récit :

Sanz plus longuement deslaier
M'estuet conter d'un chevalier
Et d'une dame l'avanture,
Qui avint, ce dit l'escriture,
N'a pas lonc tans en Normandie.

Le Chevalier qui recovra l'Amor de sa Dame, v. 1-5.

Le narrateur surgira à nouveau quelques vers plus loin pour annoncer son intention de ne pas trop s'attarder : « Je ne voil pas lonc conte faire » (v. 12). Il est d'ailleurs à noter que le cadre temporel fourni dans le prologue (« n'a pas lonc tans ») distingue le fabliau des romans ou des lais bretons qui se déroulent dans un autrefois lointain, la contemporanéité étant, on le verra, un des éléments qui tendent à définir le genre.

Il est encore plus intéressant de constater qu'à cette volonté de faire court s'ajoute un souci de ne pas faire « trop » court, signe que les auteurs sont conscients à la fois des avantages et des risques liés à la forme qu'ils ont adoptée. En affirmant son intention de raconter un récit qui est exactement de la bonne longueur (« Ki n'est pas trop long ne trop cort » [ms i, v. 3]), le narrateur de *Cele qui fu foutue et desfoute* souhaite éviter d'étirer inutilement son œuvre, mais il se montre aussi sensible aux dangers d'offrir une histoire trop abrupte ou trop charcutée qui témoignerait d'une obéissance aveugle aux exigences de la brièveté. Celles-ci ne sont pas pour autant incompatibles avec des ambitions d'exhaustivité. Ainsi le prologue du *Sot Chevalier* use de deux adverbes pour insister sur la brièveté avant d'indiquer que la fin et le commencement seront racontés, une façon de préciser que

⁹⁹ Voir Francis Gingras, « Pour faire court : conscience générique et formes brèves au Moyen Âge », dans Catherine Croizy-Naquet, Laurence Harf-Lancner et Michelle Szkilnik (dir.), dans *Faire court. L'esthétique de la brièveté dans la littérature du Moyen Âge*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2011, p. 155-179.

¹⁰⁰ Voir notamment la contribution de Madeleine Jeay, « Pour cause de briefté : les formules d'abrègement dans la narration longue », dans *ibid.*, p. 105-120.

l'efficacité recherchée n'empêchera pas d'offrir un récit complet s'achevant de manière appropriée : « Je vos dirai trestot briement / Le fin et le commencement » (v. 9-10).

La tension se dessinant entre la brièveté et l'exhaustivité s'illustre clairement dans *Le Sohait des Vez*, où il est spécifié que :

D'une aventure que je sai,
Que j'oï conter a Douai,
Vos conterai briement la some ;
Q'avint d'une fame et d'un home,
Ne sai pas de chascun lo nom

Le Sohait des Vez, v. 1-5.

Faire court ne signifie pas de renoncer à la somme. Il suffit de s'en tenir à l'essentiel en procédant à des choix et c'est exactement ce que laisse croire le narrateur en soutenant qu'il ne connaît pas les noms des protagonistes du récit qu'il a entendu (v. 5). Ces manques assumés sont, au final, sans conséquence et ils ne fragilisent pas l'ensemble de la narration, dans laquelle le dénouement n'est pas négligé. Les derniers vers mettent d'ailleurs en évidence une double volonté de résister à la tentation de l'allongement et de boucler le récit, en insistant sur le fait que le songe de la dame est bel et bien fini : « Porce que plus n'i fist alonge, / Fenist la dame ci son songe » (v. 213-214).

Une telle méfiance à l'égard de l'allongement peut être interprétée comme une critique du principal genre de la narration longue, le roman. En ce sens, il n'est pas fortuit que plusieurs « souvenirs » du genre romanesque affleurent dans *Le Chevalier qui fist parler les Cons*. Le personnel-type du roman est convoqué ; chevaliers et fées circulent dans ce fabliau dont l'intrigue, minimale, peut être résumée en deux vers : « Et ge vos di tot asseür / Que il faisoit les cons paller » (version I, v. 16-17). Les différentes rubriques reprennent d'ailleurs cette indication qui laisse peu de mystère à l'auditeur-lecteur¹⁰¹. Il est révélateur que cette œuvre construite autour d'un enjeu de parole, preuve supplémentaire de l'intérêt des auteurs de fabliaux pour ces questions, multiplie les attestations de vérité. Le « don » du chevalier ne ferait aucun doute (v. 16), l'« aventure » racontée (v. 14) est rapportée par Garin, « qui pas ne ment » (v. 12), et le recours à une source est mentionné au moment où l'on commence à relater la vie du chevalier : « Adonc avint en cel tempoire, / Si com lisant truis en l'histoire »

¹⁰¹ Dans le manuscrit de Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Hamilton 257 (C), on peut lire : « *du chevalier qui fesoit parler les cons et les coilles* ». Les manuscrits de Paris, BnF fr. 1593 (E) et 19152 (D) présentent les rubriques suivantes : « *Dou chevalier qui faisoit les cons parler et les cus* » ; « *Du chevalier qui fist les cons parler* ».

(v. 33-34). Par cette saturation de lieux communs, on comprend rapidement que les vérités du discours seront mises à l'épreuve.

Dans cet exercice, le roman et le lai sont des cibles de choix et le motif du don de la fée fait l'objet d'une réécriture parodique. La présence de la merveille est d'abord annoncée à travers une référence intertextuelle au lai de *Lanval*¹⁰² de Marie de France :

Et tant qu'il vit par aventure
En une pree une fontaine,
Qui bele estoit et clere et saine
Si en coroit granz li russeaus,
Et entor avoir arbrisseaus,
Vers et foilluz, de grant beauté,
Autresi com el mois d'esté :
Li arbrissel mout bel estoient.
En la fontaine se baignoient
Trois puceles preuz et senees :
De beauté resanbloient fees.

Le Chevalier qui fist parler les Cons,
v. 106-116.

Tuz suls est en un pre venuz ;
Sur une ewe curaunt descent,
Mes sis chevaux tremble forment ;
Il le descengle, si s'en vait,
En mi le pré vuiltrer le lait.
Le pan de sun mantel plia
Desuz sun chief, puis se cucha.
Mut est pensis pur sa mesaise,
Il ne veit chose ki li plaise.
La u il gist en tel maniere,
Garda aval lez la riviere,
Si vit venir deus dameiseles ;
Unkes n'en ot veü plus beles !
Lanval, v. 44-56.

Le Chevalier qui fist parler les Cons reprend à son compte les nombreux indices de merveille que Marie de France avait inclus dans son œuvre : la solitude du chevalier, la frontière liquide et la présence de créatures féminines à la beauté exceptionnelle. Les fées à la fontaine du fabliau rappellent inévitablement celles que l'on peut rencontrer dans *Lanval* et dans les romans, mais le narrateur précise que ces pucelles *ressemblent* à des fées, un verbe qui suggère qu'elles n'en sont pas tout à fait et que le merveilleux ne serait, somme toute, que *semblance*. Un vers presque identique au vers 116 du fabliau apparaissait d'ailleurs dans un autre lai de Marie de France, *Guigemar* : « Ki de beuté ressemble fee » (v. 704). Or dans le fabliau, le commentaire du narrateur contraste avec celui que formulera le chevalier vers le milieu du récit : « Bien sai de voir, ce furent fees » (v. 318). En se distançant de la sorte, le narrateur, voix d'autorité du texte, amorce un processus de disqualification de figures qui ont fait la renommée d'une partie de la production littéraire en octosyllabes. Il se tient en outre du côté du *paraître* (« resanbloient ») plutôt que de celui de l'*être*, camp choisi par le chevalier (« furent »).

¹⁰² Marie de France, *Lanval*, dans *Lais bretons (XII^e-XIII^e siècles)...*, op. cit., p. 334-646.

Si les fées du fabliau sont, dans un premier temps, présentées sous leur meilleur jour – grâce à un portrait féminin des plus classiques (v. 122-124) –, leur vernis merveilleux ne manque pas de s'écailler lorsqu'on leur vole leurs robes : « Les puceles mout se dolosent, / Crient et dementent et plorent » (v. 133-134). Réduites à de banales pleurnicheuses¹⁰³, les demoiselles engagent le chevalier dans une aventure qui tombera à plat. Résolu à récupérer les robes dont s'était emparé Huet, le chevalier confronte son adversaire... qui lui rend les vêtements après un échange si bref qu'il annule la tension dramatique de l'épisode (v. 152-168), lequel aurait pu donner à lire une confrontation plus intense. Pour le remercier de sa sollicitude, les pucelles souhaitent offrir un don au chevalier, conformément à la tradition. Bien connu, le motif du don de la fée – que module le lai de *Lanval*, notamment – prendra cependant une tournure particulière. Contrairement à ce que l'on observe chez Marie de France¹⁰⁴, ce don ne se traduira pas en biens matériels, mais plutôt en la capacité, pour le chevalier, de faire parler les cons (v. 221-222). Ce pouvoir magique serait à ce point perfectionné que, si le con ne pouvait pas répondre, le cul prendrait le relais (v. 232-236). Il va sans dire que ce glissement du don de la fée vers le bas corporel permet au fabliau de se démarquer des œuvres qui ont décliné le motif avant lui.

La singularité de ce texte s'affirme une fois encore quand une scène typique du récit courtois dévie immédiatement pour déjouer les attentes de l'auditeur-lecteur habitué aux lais et aux romans. En effet, les rapprochements entre le chevalier et une demoiselle ne se limiteront pas aux seuls baisers et l'intimité partagée sera même l'occasion pour le jeune homme de révéler l'étendue de son don :

La bouche li baise et la face,
 Et li tastone les mameles,
 Qu'el avoit mout blanches et beles ;
 Et sor le con la mein li mist.
 Et emprés li chevaliers dist :
 « Sire cons, or parlez a moi !

Le Chevalier qui fist parler les Cons, v. 414-419.

Deux cents autres vers seront consacrés à la démonstration des pouvoirs du chevalier, lesquels avaient été annoncés depuis le prologue. Tandis que les premiers vers garantissaient la vérité

¹⁰³ Sur la réduction comme l'une des fonctions de la parodie, voir Isabelle Arseneau, *op. cit.*, p. 245-254.

¹⁰⁴ « Un dun li ad duné après : / Ja cele rien ne vudra mes / Que il nen ait a sun talent ; / Doinst e despende largement » (v. 135-138).

du récit à la manière des œuvres qui ont précédé le fabliau – par un procédé d’accumulation qui pouvait déjà faire sourciller, certes –, la suite ose donner une voix au con et au cul. On assiste dès lors à une remise en question des promesses de vérité traditionnelles, qui sont vite brisées par cette curieuse merveille. Plus encore, c’est un discours appartenant au registre bas qui tend à s’imposer comme parole d’autorité. Car ce sont les mots prononcés par le sexe de la comtesse – qui, sceptique, avait refusé de prêter foi au don du chevalier –, qui assurent l’heureux dénouement : « De bone eure teus hons nasqui / qui si bons eürs fu donez ! / A tant est li conte finez » (v. 616-618).

Ce fabliau se démarque du genre auquel il appartient de plusieurs façons. Avec ses 618 vers (ms *D*)¹⁰⁵, cette pièce est passablement plus longue que la moyenne (300 vers)¹⁰⁶. On remarque aussi un sujet plus romanesque, une multiplication des personnages (chevaliers, fées, prêtre, membres de la cour) et des aventures qui tranche avec le minimalisme observé ailleurs dans le corpus. Il semble que ces traits distinctifs puissent surtout être interprétés comme une tentative d’attaquer directement le roman. Plusieurs éléments associés au genre tombent sous le couperet de l’auteur et l’étirement de la matière – perçu par le narrateur (« Ne sai que feïsse lonc conte », v. 337) – paraît répondre à la dilution que peut entraîner la longueur des œuvres romanesques. Car dans ce collier confectionné à partir de motifs réduits ou renversés¹⁰⁷, les attentes sont déjouées et l’aventure tombe à plat plus souvent qu’à son tour. L’étendue inhabituelle du fabliau – dont l’intrigue peut cependant se résumer en deux vers – sert, dans ce contexte, à mettre en lumière l’inefficacité des manifestations de la narration longue. La critique des motifs et des figures romanesques s’accompagne donc d’une critique de la structure du roman, qui fait proliférer les unités narratives et qui déroule volontiers le fil du temps.

Or cette critique est constructive en ce que le fabliau, tout en dénonçant la dilution qui serait le propre du genre romanesque, fait un usage particulier du couplet d’octosyllabes en se servant des vers unis par la rime pour introduire d’importantes ruptures et pour articuler les grands mouvements du texte. On a déjà souligné que *Le Chevalier qui fist parler les Cons*

¹⁰⁵ Les versions des manuscrits *B* (615 vers), *C* (609 vers), *E* (602 vers) présentent un nombre de vers similaire. La version du manuscrit *I* (750 vers) est un peu plus longue. Incomplète, celle du manuscrit *A* (260 vers) est à exclure de cet exercice de comparaison, comme celle du manuscrit *M* qui donne à lire une autre version de l’œuvre.

¹⁰⁶ Voir Philippe Ménard, *Les Fabliaux...*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰⁷ Sur l’inversion comme l’une des fonctions de la parodie, voir Isabelle Arseneau, *op. cit.*, p. 242-245.

tirait profit des sonorités similaires pour produire plusieurs rimes riches et, plus généralement, de nombreux rapprochements phonétiques¹⁰⁸. Cette proximité n'empêche toutefois pas les ruptures sur le plan syntaxique. De fait, le couplet que forment les vers 11 et 12 appartiennent à deux groupes syntaxiques distincts : tandis que le vers 11 (« Et mauvaitié et pensement ») conclut un long préambule, amorcé au tout début de l'œuvre, sur le pouvoir réconfortant du fabliau, le vers 12 (« Ce dist Guerins qui pas ne ment ») ouvre une nouvelle phrase qui intègre le nom de l'auteur (Garin). C'est aussi à partir du vers 12 que la matière du fabliau (un chevalier à la destinée prodigieuse, capable de faire parler les cons) est annoncée, des précisions qui mettent fin aux considérations générales des premiers vers. Ce faisant, la rupture syntaxique est appuyée par une rupture qui relève du contenu.

Un tel phénomène est d'autant plus significatif qu'il se produit à nouveau quelques vers plus loin :

Icist eürs li fu donez
 En cel an qu'il fu adoubez :
 Si vos dirai com il avint.
 Li chevaliers povres devint
 Ainz que il fust de grant aage ;
Le Chevalier qui fist parler les Cons, v. 21-25.

Liés par la rime, les vers 23 et 24 exigent d'être distingués dès lors qu'on examine leur rôle syntaxique et la place qui leur est conférée dans la structure de l'œuvre. Le vers « Si vos dirai com il avint » apparaît à la toute fin d'une section qui vise à présenter le fabliau et à inscrire le nom de son auteur présumé. Le vers « Li chevaliers povres devint » signale pour sa part le début du récit à proprement parler. Ces exemples témoignent du rôle dynamique réservé au couplet, véritable charnière qui crée un double effet de proximité et de rupture, une façon d'augmenter le rythme de l'octosyllabe à rimes plates. L'identité des rimes ne s'érige pas en obstacle aux changements syntaxiques et narratifs, de sorte que l'œuvre peut prendre un nouvel élan à l'intérieur d'un seul et même couplet. Ainsi, dans ce fabliau, le couplet affiche comme jamais la distance qui le sépare de la strophe lyrique et fait la démonstration de toute son efficacité potentielle.

Cette division du couplet au profit d'une plus grande efficacité s'accorde avec le mouvement qu'empruntent les fabliaux car les manifestations du genre font preuve d'un

¹⁰⁸ Voir *supra*, p. 177-178.

intérêt soutenu pour les questions concernant le temps, qu'il s'agisse du rythme qui le caractérise ou du cadre temporel dans lequel s'inscrivent les péripéties narrées. De manière générale, les fabliaux plus typiques se distinguent du temps du roman et du lai en privilégiant la contemporanéité. Il s'agit moins de retracer un passé lointain et indéfini que d'ancrer le récit dans une période plus proche de celle de la composition. On a déjà vu que, dans *Le Chevalier qui recovra l'Amor de sa Dame*, par exemple, le prologue spécifie que l'aventure racontée s'est produite il y a peu de temps : « l'avanture / Qui avint, se dit l'escriture, / N'a pas lonc tans en Normandie » (v. 3-5). Une telle déclaration s'affranchit de celles des romans d'Antiquité, et plus encore de celles des romans arthuriens et des lais féériques, des narrations en couplets d'octosyllabes se déroulant dans un passé éloigné et affichant une temporalité floue. Cette reconfiguration du temps passe tant par des affirmations explicites, comme on en trouve dans *Le Chevalier qui recovra l'Amor de sa Dame*, que par une simple absence de formules renvoyant à un passé lointain. À vrai dire, le passé dont parlent les fabliaux est, le plus souvent, un passé proche qui a bien peu à voir avec les brumes du monde arthurien. Ainsi en recourant à l'adverbe « jadis » dès le premier vers, le narrateur d'*Estula* ne cherche qu'à marquer le début de la narration¹⁰⁹ sans afficher un goût pour les temps anciens : « Il estoient jadis dui frere / Sanz solaz de pere et de mere / Et sanz tote autre conpeignie » (v. 1-3). Par ailleurs, le temps des fabliaux se démarque également de celui des fables, récits brefs mettant en scène des animaux qui parlent dans une époque indéfinie, une façon de garantir l'intemporalité de cette matière que l'on réécrit depuis l'Antiquité.

À cet ancrage dans la société contemporaine que l'on remarque dans nombre de fabliaux s'ajoute un effet de resserrement du temps. Car là où, dans le roman, l'octosyllabe à rimes plates permet le déploiement d'entreprises chronologiques d'envergure, il sert généralement, dans le fabliau, à des projets qui se concentrent sur un arc chronologique passablement moins étendu. En ce sens, le genre se distingue même du lai qui, en dépit d'un nombre de vers relativement peu élevé¹¹⁰ et de la pratique d'un art de la suggestion¹¹¹, propose des intrigues se déroulant sur plusieurs mois, voire sur plusieurs années. Dans le lai de *Guigemar* de Marie de France, les péripéties se répartissent sur une longue durée : Guigemar reste auprès de la dame

¹⁰⁹ À ce propos, on consultera Philippe Walter, *op. cit.*, p. 49-51.

¹¹⁰ À titre d'exemple, un lai de Marie de France compte en moyenne 477 vers.

¹¹¹ Voir Philippe Ménard, *Les Laïs de Marie de France : contes d'amour et d'aventure du Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1979.

qu'il aime un an et demi (v. 535-536), avant que celle-ci soit emprisonnée pendant plus de deux ans (v. 665). Un commentaire du narrateur attire en outre l'attention sur cet écoulement du temps : « Issi remest bien lungement, / De ci qu'a un turneiement, / Que Meriadus afia » (v. 743-745).

Le lai se présente comme un conte des temps anciens¹¹² à l'aide de vers qui tendent à confirmer la reconfiguration du cadre spatiotemporel à laquelle procèdent les fabliaux. De fait, la proximité et le contraste entre la formulation retenue dans l'œuvre de Marie de France (« une aventure, / Ki en Bretagne la Menur / Avint al tens anciënur », v. 24-26) et celle de l'*incipit* du *Chevalier qui recovra l'Amor de sa Dame* (« l'avanture / Qui avint, se dit l'escriture, / N'a pas lonc tans en Normandie », v. 3-5) sont frappants. La présence du substantif *aventure* et du verbe *advenir* invitent à lire ces affirmations en regard. Sur le plan de la géographie et de la temporalité, ces déclarations empruntent cependant des chemins divergents : la Normandie du fabliau répond à la Bretagne du lai, de la même manière que les temps anciens du texte du XII^e siècle sont délaissés au profit de ce qui s'est déroulé il n'y a « pas lonc tans ». Se lit dans ces trois vers du *Chevalier qui recovra l'Amor de sa Dame* une volonté de repenser le cadre narratif en montrant bien ce par rapport à quoi ce « nouvel » univers entend se distinguer.

Dans les fabliaux, le temps est linéaire et coordonné comme il l'est dans les autres manifestations de la narration en couplets d'octosyllabes, mais l'action est régulièrement déclenchée et conclue en quelques heures, ce qui entraîne, sans surprise, une réduction du nombre de péripéties et de personnages. Comme *Le Chevalier qui fist parler les Cons*, *Trubert* (2986 vers) est un cas atypique – au point d'avoir gêné certains critiques modernes¹¹³ – qui présente un nombre important d'unités narratives (Trubert déguisé en charpentier, en médecin, en chevalier, puis en épouse du roi Golias). La récurrence du même schéma narratif produit toutefois un effet de dilution qui montre bien les dangers de l'accumulation, d'autant plus qu'une impression de circularité se dégage de la longue course du protagoniste, une façon de s'amuser des fictions longues où s'empilent les aventures et les personnages.

¹¹² L'éloignement est à nouveau souligné quelques vers plus loin : « En cel tens tint Hoël la terre » (v. 27).

¹¹³ Exclu de l'inventaire d'Anatole de Montaiglon et de Gaston Raynaud et de celui de Per Nykrog, *Trubert* a été reçu comme fabliau par Joseph Bédier et par les éditeurs du *NRCF*.

L'impression de circularité est cependant brisée par le rôle assumé par le couplet qui, une fois encore, permet d'augmenter la cadence. Dans *Trubert*, les dialogues profitent de la rupture introduite à l'intérieur du couplet pour offrir des échanges dynamiques. Un dialogue entre Trubert et Aude, une demoiselle rencontrée sur son chemin, révèle à quel point les vers rimant deux à deux sont attribués à des locuteurs distincts, le couplet étant constamment scindé :

« Damoisele, par saint Gerveise,
Ce dit Trubert, ce n'a mestier :
S'en m'en devoit les piez trenchier,
Si en dirai je tout le voir !
– Amis, tu ne diz pas savoir,
Dit cele qui corpes n'i a,
Que par celui qui m'engendra
Je ne fis hui ci vilenie !
– Je nel creanteraie mie,
Ce dit Trubert, je mentiroie ! »
[...]
« Maistre, fet il, se vos volez,
S'il vos plect et vous le loez,
Nos en irons demein chacier
En ce bois pour esbenoier,
Et si porverrons du merrien. »
Dit Estrubert : « Ce lo je bien !
Nos i erons demain matin.
Trubert, v. 532-561.

À trois reprises dans ce passage (v. 539-540 ; 543-544 ; 559-560), les couplets sont construits à partir d'une réplique de Trubert et d'une autre d'Aude qui, ce faisant, se partagent les rimes. Cette structure du couplet accentue la rupture produite par l'alternance des locuteurs. À la multiplication des péripéties susceptible d'essouffler la trame narrative répond un souci de rendre les dialogues plus efficaces.

Hormis les exceptions que constituent *Le Chevalier qui fist parler les Cons* et *Trubert*, auxquelles on pourrait sans doute inclure *Le Prestre comporté*, lui aussi fondé sur un procédé de répétition de la même séquence, le fabliau s'en tient à une unité narrative, une seule aventure qui pourra faire l'objet d'une œuvre littéraire, laquelle ne laisse pas transparaître des ambitions historiographiques ou biographiques. L'exigence de resserrement à laquelle se soumettent les auteurs de fabliaux est perceptible jusque dans les prologues, sorte de « synthèses » annonçant, en quelques vers à peine, les grandes lignes et les enjeux du récit. Yasmina Foehr-Janssens rappelle que la capacité à « effectuer une sélection dans l'infinité des

petits faits qui constituent une action afin de mettre en évidence les plus significatifs d'entre eux¹¹⁴ » est valorisée dans les traités de rhétorique et qu'elle est préférée à la concision qui, pour sa part, renvoie à ce qui est tranché ou haché¹¹⁵. Le travail de synthèse accompli par les auteurs de fabliaux, qui maîtrisent un art de la sélection leur permettant de prétendre à l'exhaustivité malgré la brièveté de leurs œuvres, est mis en évidence dans le prologue du *Chevalier qui fist parler les Cons* (v. 16-20), notamment, où tous les éléments essentiels sont divulgués d'emblée au lecteur. Dans *Estormi*, le dénouement est connu dès le départ. Après avoir présenté Jean et son épouse Yfame, vivant dans la pauvreté, le narrateur précise que trois prêtres convoitaient Yfame. Ne laissant pas de doute quant au sort qui attend ces malfaiteurs, il indique aussitôt que « De folie se porpensserent, / Quar par mi la mort en passerent / Issi com vous m'orrez conter » (v. 17-19).

Ces différentes synthèses s'accordent avec l'intérêt des auteurs pour les périodes de temps réduites. *Boivin de Provins* raconte la ruse du jongleur Boivin, qui souhaite monter une farce à la foire de Provins, au détriment de l'entremetteuse Mabile. Le jour où Boivin élabore son plan est le même que celui où il le met à exécution et où il amuse le prévôt avec son histoire, signe de cette volonté de se concentrer sur un arc chronologique restreint. Les limites imposées au temps sont encore plus sensibles dans *La Saineresse*, pièce de 116 vers dont l'action s'amorce « un jor » (v. 9) pour se terminer quelques heures plus tard, au terme de brefs échanges de paroles entre une femme et un « pautonnier » (v. 13), puis entre cette femme et son mari. On relève de surcroît plusieurs marques d'insistance sur la rapidité de l'action : les personnages n'ont pas le loisir de s'attarder (« N'i furent gueres demorez », v. 12) et leurs agissements sont marqués par un certain empressement (« Les huis clostrent demaintenant », v. 41). Tout converge vers un dénouement efficacement orchestré, ce qu'induit l'adverbe « maintenant » : « Portant le vout bien essaier : / Ja n'en fust païe a garant, / Se ne li contast maintenant » (v. 104-106).

Renonçant aux vastes entreprises chronologiques comme on en trouvait dans les romans en vers et que développeront davantage les romans en prose, les fabliaux mettent au point de nouvelles façon de narrer en octosyllabes à rimes plates en s'attachant à accélérer le temps. En

¹¹⁴ Yasmina Foehr-Janssens, « La parole condensée : poétique du récit bref dans les recueils de contes enchâssés », dans Catherine Croizy-Naquet, Laurence Harf-Lancner et Michelle Szkilnik (dir.), *op. cit.*, p. 235.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 236.

effet, non seulement ces œuvres s'étendent sur un nombre limité de vers, mais un souci de traiter le temps autrement est également perceptible. Dans *Les Trois Aveugles de Compiègne*, la rime vient soutenir ce souci d'écouler le temps rapidement, alors que « matinee » et « vespre » sont réunis : « Sist au digner la matinee / E puis au sousper a la vespre » (v. 110-111). Dans *Berengier au lonc cul*, l'exigence d'efficacité caractérise même l'activité du conteur qui promet de ne pas tarder : « Mais par mon chief, g'en dirai ore / Si tost que ne tarderai gaire ! » (v. 8-9).

Il est frappant de constater que plusieurs récits, non contents de multiplier les formules de brièveté associées aux narrateurs, emploient nombre d'adverbes liés à l'idée de vitesse pour rendre compte des actions des personnages. C'est le cas d'*Estula*, notamment, où tous les protagonistes sont pressés. Quand il est question du fils du paysan, qui croit avoir entendu le chien parler, il est précisé que : « N'i a plus iluec atandu, / Mais arrieres est retornez » (v. 52-53). Le rythme ne décélère pas et le jeune homme se dirige chez le prêtre au pas de course : « Ne demora gaires a estre, / Ainz s'en vient au preste tot droit » (v. 76-77). Pressé, le jeune homme est aussi animé d'un désir de « faire court », cet objectif n'étant pas l'apanage des auteurs, de toute évidence : « La voie si com il vint la, / Qu'il voloit aler plus briement. / Par lo sentier tot droit descent » (v. 90-92). Enfin, il est régulièrement spécifié que les personnages ne s'attardent pas, comme lorsque les deux frères cherchent à regagner leur maison tout juste après avoir volé des choux et un mouton chez le paysan : « Iluec n'osent lonc sejour faire » (v. 129).

La même mécanique expéditive est à l'œuvre dans *Le Prestre teint*. Les protagonistes se déplacent sans tarder (« Si s'an départi sans targier », v. 125 ; « Si s'en vet tot droit a l'eglise », v. 187). La messe du prêtre n'échappe pas à ce mouvement d'accélération qui traverse le fabliau : « Quant ot le preste la promesse, / Inelement chante la messe, / Ne fist pas longue demoree » (v. 217-219). Le narrateur n'est pas le seul à user de ces formules concernant le rythme de l'action et les paroles prononcées par les personnages sont aussi infiltrées par tout un champ lexical de la vitesse et de la fulgurance¹¹⁶. Ainsi le prêtre

¹¹⁶ Dans le lai des *Deus Amanz* (Marie de France, *Les Deus Amanz*, dans *Lais bretons [XI^e-XIII^e siècles]...*, op. cit., p. 388-407), le narrateur s'applique plutôt à montrer les risques de l'empressement : « Mes li vallez se purpensa / Que mieuz en voelt les maus souffrir / Que trop haster e donc faillir » (v. 76-78). Le verbe « haster » revient à plusieurs reprises dans les lais de Marie de France et il possède une valeur équivoque. Dans le lai d'*Équitan* (*ibid.*, p. 240-265), un roi adultère trouve la mort après avoir sauté sans réfléchir dans un bain chaud

manifeste son empressement : « Quant vendra ? Qu'a venir demore ! » (v. 270). Tous sont présentés comme des êtres constamment en mouvement, rapide de surcroît : « Le mortier prent, plus n'i demeure » (v. 359) ; « Et la dame plus n'i sejourne » (v. 361). Le fabliau évite d'être emprisonné dans un temps statique et ce temps se caractérise plus encore par un rythme effréné.

Ce rythme singulier laisse des traces jusque dans les sujets choisis. Dans *Cele qui se fist foutre sur la Fosse de son Mari*, par exemple, le récit de 124 vers se concentre sur l'étrange deuil d'une femme qui, après avoir été éplorée pendant quelques vers seulement (v. 14-37), trouve consolation dans les bras d'un chevalier qui souhaite remporter une gageure. La rencontre sexuelle entre la dame, qui était pourtant si seule quelques moments auparavant (« Sole remest et sanz compaignne », v. 30), et le jeune homme est brève et mécanique, à l'image de l'œuvre en entier : « Si li enbat el con lo vit / Si que ses sires bien lo vit » (v. 99-100). En guise de conclusion, le narrateur ne pourra pas s'empêcher de souligner la brutalité du revirement que connaît la situation de la femme qui semblait affectée par un deuil insurmontable : « Ensi la dame se conforte, / Qui or demenoit si grant dol ! » (v. 106-107).

Le temps est encore un enjeu dans *Les Perdris*, fabliau de 156 octosyllabes à rimes plates qui se termine par une intervention du narrateur ne souhaitant pas amplifier son propos : « Cil n'i vout metre plus d'alonge » (v. 154). L'action est lancée lorsque le paysan, respectant le ton de l'ensemble, est pressé d'inviter le prêtre à déguster les perdrix qu'il a chassées : « Et li vilains tantost s'en torne, / Por le prestre s'en va corant » (v. 10-11). Les problèmes apparaissent quand les deux hommes tardent à revenir – l'attente étant d'ailleurs soulignée par le narrateur : « Tant dura cele demoree » (v. 53) –, incitant l'épouse du vilain à manger le repas qu'elle avait préparé. Celle-ci use par la suite de différentes stratégies pour cacher sa gourmandise, si bien que le prêtre et le paysan s'engagent dans une véritable course, chacun croyant que l'autre veut obtenir sa peau : « Ainz s'en fuï grant aleüre » (v. 103) ; « S'en cort après le chapelain » (v. 114) ; « Mes li prestres de grant randon / S'est enfermez en sa meson » (v. 129-130). Constituant l'essentiel du récit, cette course est déclenchée par une situation typique dans les fabliaux, alors que les hommes sont bernés par la maîtrise du discours dont

(v. 294-298). Dans le lai de *Lanval*, la vitesse de réaction du personnage est montrée sous un jour beaucoup plus positif, dans la mesure où sa hâte lui permet d'établir son honnêteté (v. 596-600). Là où le roi adultère d'*Équitan* a couru à sa perte, Lanval réussit à atteindre l'être aimé.

les femmes font preuve. Les derniers vers permettent de prendre la mesure de l'habileté de la femme, capable, tel un narrateur, de brouiller les catégories de la vérité et du mensonge : « Fame est faite por decevoir ; / Mençonge fet devenir voir / Et voir fet devenir mençonge » (v. 151-153). Revisitant la narration en vers, le fabliau emploie donc le couplet d'octosyllabes pour profiter de l'efficacité qu'offrent ces vers rimant deux à deux et pour réfléchir, à travers la forme de la fiction par excellence, à la vérité que peuvent atteindre les manipulateurs de la parole.

Le souci d'efficacité qui traverse le corpus est martelé avec une telle insistance qu'il tend à se répercuter sur la façon dont les textes sont reçus. La vitesse imprimée aux récits à travers les commentaires métatextuels, le travail du couplet d'octosyllabes et les références explicites au rythme des protagonistes semblent suggérer la célérité de l'écoute ou de la lecture, dès lors caractérisées par un rythme soutenu. Dans les fabliaux, le vers associé au roman, lequel déploie d'amples histoires, devient un outil visant à offrir aux auditeurs-lecteurs des fictions productives et dans lesquelles le délassement et l'édification – les visées des fabliaux demandant encore à être élucidées – doivent être atteints rapidement. Il est d'ailleurs fort intéressant de constater que, dans les « recueils de fabliaux »¹¹⁷, deux grands critères d'organisation se superposent : la forme et la longueur, signe de l'indéniable sensibilité des praticiens à ces éléments qui confirment à nouveau l'existence d'une conscience générique au Moyen Âge.

On constate d'abord que, parmi les quarante-trois *codices* renfermant au moins un fabliau identifiés par le *NRCF*, vingt-cinq présentent une unité formelle parfaite en ne faisant se succéder que des textes en vers. Dans les dix-huit autres, le vers et la prose cohabitent¹¹⁸, mais, à huit reprises, la cohabitation des deux formes n'était pas prévue au moment de la confection du recueil et la prose est en réalité un ajout au projet initial. Plus encore, sept de ces huit volumes privilégient le vers – preuve que le fabliau s'entoure presque constamment d'œuvres rimées – et un seul est un manuscrit en prose complété par des pièces en vers. Il s'agit du volume de Paris, BnF fr. 12581 où, entre autres, la présence de chansons de Thibaut de

¹¹⁷ Les guillemets s'imposent dans la mesure où, comme l'indique Richard Trachsler dans un article consacré à ce type de recueil, « on n'aura jamais la coïncidence parfaite entre un manuscrit et un genre » (« Observations sur les "recueils de fabliaux" », art. cit., p. 38).

¹¹⁸ Sur la présence du vers et de la prose ailleurs que dans les « recueils de fabliaux », voir Francis Gingras, « La cohabitation du vers et de la prose dans deux collections médiévales (Chantilly, Condé 472 et Berne, Burgerbibliothek, 113) », *Littérales*, n° 41, 2007, p. 85-99.

Champagne et de Perrin d'Agincourt (fol. 87v^o-88v^o), sert à remplir la fin du neuvième cahier¹¹⁹.

Dans les dix manuscrits où le vers et la prose s'avoisinent de manière plus intense, il faut surtout comprendre que, dans la majorité des cas, des sections spécifiques sont réservées à chacun des deux modes d'expression. C'est ce qu'on observe, par exemple, dans le manuscrit de Paris, BnF fr. 1553¹²⁰, qui renferme deux blocs de textes en prose, lesquels s'étendent des folios 253v^o à 285v^o, puis des folios 404v^o à 408v^o. Quand il ne domine pas complètement, le vers dans les « recueils de fabliaux » est donc presque toujours clairement distingué de la prose, une démarcation indiquant que les considérations métriques constituent une véritable préoccupation au Moyen Âge. Il est en outre fort significatif que la forme se pose comme un critère d'organisation dans des volumes d'envergure dont la cohérence est parfois bien difficile à percevoir.

Dans de vastes entreprises comme celles des manuscrits de Londres, British Harley, 2253 (*M*)¹²¹ et d'Oxford, Bodleian Library, Digby 86 (*Z*)¹²², le mélange des pièces semble pratiqué de manière presque incontrôlable¹²³. Non seulement le français, l'anglais et le latin s'y côtoient, mais les genres réunis sont aussi fort diversifiés : des prières, des morceaux lyriques, des textes utilitaires (des recettes, par exemple) et des fabliaux, bien entendu (*Les trois Dames qui troverent un Vit* [fol. 110r^o-110v^o], *Le Chevalier a la Corbeille* [fol. 115v^o-117r^o], *La Gageure* [fol. 118r^o-118v^o] et *Le Chevalier qui fist parler les Cons* [fol. 122v^o-124v^o] dans le Harley et *Les quatre Sohais saint Martin* [fol. 113r^o-113v^o] dans le Digby). Vraisemblablement assumée par des professionnels de l'écriture qui n'étaient cependant pas

¹¹⁹ À ce propos, voir Francis Gingras, « La part du vers... », art. cit., p. 72-73.

¹²⁰ Sur ce recueil, voir entre autres Olivier Collet, « Du “manuscrit de jongleur” au “recueil aristocratique” : réflexions sur les premières anthologies françaises », *Le Moyen Âge*, vol. CXIII, n° 3, 2007, p. 481-499.

¹²¹ Pour une description de ce recueil, voir Neil Ripley Ker, *Facsimile of British Museum, MS. Harley 2253*, Londres/New York, Oxford University Press, coll. « Early English Text Society », 1965. Le manuscrit sera désormais désigné comme le « Harley » dans le texte.

¹²² Pour une description de ce recueil, voir Judith Tschann et Malcolm Beckwith Parkes, *Facsimile of Oxford, Bodleian Library, MS Digby 86*, Oxford, Oxford University Press, coll. « Early English Text Society », 1996. Le manuscrit sera désormais désigné comme le « Digby » dans le texte.

¹²³ Je reprends ici une partie de l'analyse que j'ai menée dans mon article « Des “bibliothèques personnelles”. Copie, compilation et matière du livre anglo-normand : l'exemple des manuscrits de Londres, British Library, Harley 2253 et Oxford, Bodleian Library, Digby 86 », dans Gabriele Giannini et Francis Gingras (dir.), *op. cit.*, p. 37-58.

des professionnels du livre¹²⁴, la mise en page, irrégulière¹²⁵, encourage également le sentiment d'éclectisme et d'hétérogénéité habitant le lecteur qui fréquente aujourd'hui ces volumes qui auraient été bricolés à l'écart des grands ateliers de copie.

Considérant la diversité des œuvres, le nombre important d'*unica*, l'instabilité de la mise en page et la discrétion des éléments paratextuels, on peut avancer qu'il s'agit de « bibliothèques » davantage vouées à la conservation qu'à la consultation. Ces « bibliothèques » auraient en outre été préparées selon les intérêts de lecteurs spécifiques : tandis que le manuscrit Harley pourrait avoir été produit par les Ludlow de Stokesay, le Digby aurait, en premier lieu, appartenu à Richard II de Grimhill. Or même dans ces « bibliothèques personnelles » où l'hétérogénéité devient presque une norme, un système de classement parvient à s'imposer. Dans les deux cas, le critère de la forme a été opératoire pour les compilateurs – qui ont peut-être aussi joué le rôle de copistes – puisque la distinction du vers et de la prose organise ces « mélanges ». Divisé en deux grandes parties, le recueil Digby propose d'abord des textes en prose (fol. 1r^o-74r^o), lesquels cèdent la place aux textes en vers (fol. 74v^o-207v^o)¹²⁶.

Dans la deuxième unité codicologique du Harley (fol. 49r^o-140v^o), copiée par celui que les chercheurs nomment le « scribe du Harley », un texte commence sur un nouveau cahier à cinq reprises¹²⁷ (fol. 49r^o, 53r^o, 63r^o, 106r^o et 134r^o), formant ainsi cinq blocs dont l'ordre de reliure original demeure incertain. Il y a donc cinq blocs (fol. 49r^o-52v^o, 53r^o-62v^o, 63r^o-105v^o, 106r^o-133v^o, 134r^o-140v^o) – six, si l'on inclut la première unité codicologique (fol. 1r^o-48v^o), préparée par un autre copiste. D'un point de vue à la fois micro- et macro- structurel, les textes en prose succèdent généralement aux textes en vers. En effet, les quatre premiers blocs de la deuxième unité codicologique (fol. 49r^o-52v^o, 53r^o-62v^o, 63r^o-105v^o, 106r^o-133v^o) renferment

¹²⁴ Voir Tschann et Parkes, *Facsimile of Oxford [...]*, *op. cit.*, p. lvi. Jason O'Rourke, « Imagining Book Production in Fourteenth-Century Herefordshire: The Scribe of British Library, MS Harley 2253 and his "Organizing Principles" », dans Stephen Kelly et John J. Thompson (dir.), *Imagining the Book*, Turnhout, Brepols, 2005, qualifie le scribe du Harley de « *relative amateur who adopted a flexible approach to book production* » (p. 59).

¹²⁵ Les irrégularités sont nombreuses. Les textes peuvent être disposés sur une, deux ou trois colonnes et cette alternance se produit parfois sur un même feuillet. La mise en page peut également varier à l'intérieur d'un même texte. Enfin, le nombre d'unités de réglure est hautement fluctuant d'un feuillet à l'autre.

¹²⁶ Bien qu'elle ait été copiée par une autre main que celle du scribe principal, la section s'étendant du recto du folio 81 au verso du folio 96 s'insère sans problème dans cette construction bipartite et elle participe à l'augmentation de la collection de pièces versifiées.

¹²⁷ L'analyse de la constitution des cahiers s'appuie sur celle proposée par Beatrice Barbieri dans la banque de données *eCodex*.

une forte majorité de textes en vers alors que le cinquième et dernier bloc (fol. 134r^o-140v^o) est consacré aux textes en prose¹²⁸.

De toute évidence, les copistes et les compilateurs des « recueils de fabliaux » n'étaient pas insensibles à la forme des pièces et leur travail fournit une preuve supplémentaire de l'association qui s'est établie très tôt entre le vers et le genre. Une analyse de tous ces recueils fait également apparaître l'importance du critère de la longueur. On a déjà remarqué que, sur le plan de la production, le fabliau revendique régulièrement sa brièveté : il évite de se rapprocher de l'étiquette de *roman*, il renferme des commentaires métatextuels témoignant d'une volonté de faire court et, enfin, il se caractérise à la fois par un arc chronologique limité et par un rythme rapide sur lequel ne cessent d'insister les narrateurs. Tous ces indices tendent à laisser des traces sur le plan de la réception, alors que les fabliaux sont préservés avec d'autres pièces qui occupent peu d'espace sur le parchemin, comme s'il s'agissait de réunir des œuvres appelant un mode de réception semblable. Il arrive que des textes plus amples garnissent ces volumes, mais on les rejette généralement au début ou à la fin, comme dans le BnF fr. 12603, qui réunit les romans et les chansons de geste au début (fol. 1r^o-238v^o) pour ensuite donner à lire des fabliaux et d'autres morceaux brefs (fol. 239r^o-301v^o). Certes, les *Fables* de Marie de France (fol. 279r^o-301r^o) peuvent sembler interrompre cette suite. Or l'existence de plusieurs petits récits appelle une réception par morceaux que l'on déguste un par un. Il en va de même pour *Le Roman des Sept Sages de Rome*, dont les versions en vers et en prose, préservées dans un certain nombre de recueils, paraissent se rapprocher tout naturellement des fabliaux grâce à leur structure enchâssée, laquelle accueille une série de brefs récits.

¹²⁸ On relève des exceptions dans les trois derniers blocs, mais il est intéressant de noter que les œuvres en prose présentes dans les troisième et quatrième blocs se trouvent toujours vers la fin. Dans le troisième bloc, par exemple, les feuillets 92v^o-105v^o donnent à lire trois pièces en prose, soit des *Old Testament stories from Genesis, Exodus, Numbers* (fol. 92v^o-105r^o), suivies de deux petits morceaux permettant de compléter le cahier et apparaissant au verso du folio 105 : *Nomina librorum bibliotece* et *Cubitorum*. Dans le quatrième bloc, une séquence ininterrompue de textes en vers (fol. 106r^o-127r^o) précède une série de pièces en prose (fol. 127r^o-133v^o), lesquelles ont cependant été infiltrées par deux morceaux en vers occupant le fol. 128r^o et le tout début du fol. 128v^o, une infiltration qui montre la grande malléabilité du plan de travail du scribe. Si les textes en prose dominent dans le dernier bloc, confirmant ainsi une tendance à laisser à la prose le soin de conclure les différentes séries, on trouve deux textes en vers aux fol. 134v^o et 137v^o-138v^o, qui semblent, comme dans le troisième bloc, agir comme autant d'entorses à la structure dominante. Il faut d'ailleurs ajouter que cette répartition entre vers et prose est aussi celle qui organise la première unité codicologique (fol. 1r^o-48v^o) où l'on a deux pièces en vers en ouverture (fol. 1r^o-33v^o), lesquelles sont suivies de cinq pièces en prose.

En assumant le choix du vers, les fabliaux affirment leur statut particulier au sein du paysage littéraire et répondent du même souffle à ce qui les précède et à ce qui leur est contemporain. D'une part, il s'agit de se démarquer de la production des prédécesseurs par un usage de la langue – et, plus précisément, de la rime – délibérément pauvre qui ne cherche pas à tout prix l'ornementation (*Les trois Dames qui troverent un Vit*). Les formes versifiées les plus simples sont donc valorisées dans ces œuvres où l'emploi de la langue vernaculaire ne semble plus devoir être justifié, cette langue étant même un élément central de plusieurs intrigues. D'autre part, on note une volonté de mettre à distance les manifestations de la narration longue – qui s'amplifient encore davantage avec le développement des grands cycles en prose –, ne serait-ce qu'à travers le traitement réservé au temps. On pourrait être tenté de considérer la résistance du vers dans les fabliaux comme une façon de préserver le souvenir des œuvres rimées du siècle passé. Or, dans ce genre sensible à l'usure du médium qui a contribué à la naissance de la littérature en langue vernaculaire, la versification, longtemps perçue comme un laissez-passer pour le mensonge, permet surtout de marquer l'écart par rapport aux fictions des autres et d'offrir des récits occupant une place singulière sur l'échelle du vrai et du vraisemblable. En ces temps où la prose amorce son règne, la rime peut servir à la composition de fictions de vérité, des fictions fécondes et efficaces, comme en témoigne notamment le rythme soutenu – senti jusque dans la rupture qui caractérise certains couplets d'octosyllabes (*Le Chevalier qui fist parler les Cons, Trubert*) – qui leur est imposé. Elles fleuriront pendant le XIII^e siècle et seront préservées dans des livres aux vocations multiples.

CHAPITRE IV

LA VÉRITÉ EST AILLEURS. FABLIAU, MORALE ET FICTION DE VÉRITÉ

Symptomatique à la fois de la suspicion rattachée à la fable – vecteur de mensonge et de vanité – et de l’efficacité qu’on lui reconnaît, l’enseignement par la fiction est une pratique qui s’observe en amont et en aval du Moyen Âge, comme en témoignent les paraboles des évangiles, qui mettent à profit les mécanismes de la narration pour transmettre les leçons du Christ, ou les romans édifiants des XVII^e et XVIII^e siècles, qui recherchent une alternative au pur divertissement contre lequel se déchaînent les détracteurs du genre¹. Ainsi, plutôt que d’être entachés du discrédit qui guette constamment toute manifestation de la *fabula*, plusieurs récits trouvent leur justification dans la fonction édifiante qui les caractérise. Les contes donnés à lire dans les paraboles des évangiles, par exemple, sont valorisés en ce qu’ils servent à l’illustration de vérités supérieures. Se livrant à des jeux de similitudes et de métaphores, ils transcendent le domaine du simple récit plaisant et appellent l’interprétation et la glose². Figurant dans les évangiles de Matthieu (XIII, 31-32), de Marc (IV, 33-34) et de Luc (XIII, 18-19), la parabole du grain de moutarde montre bien que ce type de récit ne repose pas sur un procédé de représentation directe. On y décrit en effet la croissance du christianisme, de ses origines modestes à son rayonnement spectaculaire, en recourant à l’image d’un grain de moutarde – le plus petit qu’on puisse imaginer – qui croîtra si bien qu’il deviendra le plus grand des arbres, un arbre qui verra de nombreux nids d’oiseaux se poser sur ses branches, comme des fidèles installés sur les terres fécondes du Royaume de Dieu³.

Sans s’y limiter, le souci de la fiction profitable concerne tout particulièrement le Moyen Âge vernaculaire, pendant lequel on assiste à la naissance d’une littérature qui s’affranchit de la tradition latine pour conquérir sa propre légitimité et qui doit justifier son incursion sur les terres de la *fabula*. Les commentaires métatextuels insérés dans les œuvres produites durant cette période font apparaître une sorte de « système » de classement organisé autour de deux axes⁴ : un premier reliant l’histoire (les faits avérés) et la fiction et un second se déployant entre le plaisir et l’édification. Ce dernier axe tend à s’imposer dans les remarques que nous

¹ À ce propos, voir notamment Pierre-Olivier Brodeur, *Le Roman édifiant aux XVII^e et XVIII^e siècles*, thèse de doctorat, Paris/Montréal, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3/Université de Montréal, 2013.

² Voir Francis Gingras, « Fabuler et dire vrai... », art. cit.

³ Après avoir livré cette parabole, Marc commente les vertus pédagogiques du récit : « Ainsi Jésus donnait son enseignement en utilisant beaucoup de paraboles de ce genre ; il le donnait selon ce que ses auditeurs pouvaient comprendre. Il ne leur parlait pas sans utiliser des paraboles, mais quand il était seul avec ses disciples, il leur expliquait tout » (Marc IV, 33-34).

⁴ Voir *supra*, p. 83.

livrent les auteurs sur leur pratique, signe que la fonction des textes est une véritable préoccupation.

La littérature allégorique rend bien compte de la façon dont un récit parvient à se doter d'une nature véridique, non pas en prétendant transmettre l'histoire avérée au sens strict, mais en revendiquant une fonction qui s'élève au-dessus du pur divertissement. À cet égard, les travaux d'Armand Strubel ont mis au jour les caractéristiques de la littérature allégorique qui use d'une série de stratégies (le commentaire, la glose, l'analogie, l'amplification, la personnification, la métaphore⁵) pour dire « par autre chose⁶ ». Le songe – que plusieurs auteurs associent spontanément au mensonge, on l'a vu – devient, notamment pour Guillaume de Lorris dans son *Roman de la Rose*, le véhicule tout désigné pour l'expression d'une vérité supérieure⁷, de sorte qu'un sens profond est à trouver sous les artifices de la fiction.

Au rang des fictions auxquelles on accorde plus aisément une utilité se hissent aussi les *exempla*, « outil[s] rhétorique[s] » cherchant à créer « une règle par la généralisation d'un cas concret⁸ ». Dans la tradition de l'*exemplum*, la narration du type *argumentum* – qui repose davantage sur des événements possibles que sur des faits avérés – est subordonnée à une incitation à la bonne conduite. On pourrait qualifier ces différentes narrations de fictions de vérité, à distinguer en partie des « fictions de vérité » dont parle Annie Combes dans l'introduction d'un ouvrage du même titre. Là où Annie Combes et les collaborateurs du collectif qu'elle dirige s'intéressent à la façon dont les auteurs et les narrateurs garantissent la vérité de leurs œuvres à l'aide de techniques visant à accréditer la fiction (renvois à des sources dites véridiques, promesses d'authenticité)⁹, les fictions de vérité que constituent ces

⁵ Voir dans Armand Strubel, *La Rose, Renart et le Graal. La littérature allégorique en France au XIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1989, le chapitre intitulé « Le langage de l'allégorie » (p. 13-122).

⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁷ Voir *ibid.*, p. 35-41.

⁸ Nicolas Louis, « *Exemplum ad usum et abusum* : définition d'usages d'un récit qui n'en a que la forme », dans Véronique Duché et Madeleine Jeay (dir.), *Le Récit exemplaire, 1200-1800*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance », 2011, p. 27.

⁹ Dans la préface de l'ouvrage qu'elle dirige, Annie Combes explique : « Au fil des pages de *Cligés*, *Érec et Énide*, *Le Chevalier au Lion*, *Le Chevalier de la Charrette* et *Le Conte du Graal*, on rencontre ici ou là un auteur qui prétend livrer la source véridique de l'histoire, un narrateur garantissant l'authenticité de son propos (*De lui vos sai verité dire*), des chevaliers qui racontent leurs exploits en les dotant de signes nombreux de véracité, et des demoiselles au savoir aussi absolu qu'inexpliqué. Un cadre, un nom, une coutume valident également l'authenticité d'une histoire. Mais ces fictions de vérité sont souvent minées de l'intérieur par un excès d'insistance, voire par un aveu ponctuel d'ignorance : si le savoir du narrateur est vacillant, faut-il accorder un plein crédit aux propos des personnages ? Et le monde arthurien étant par nature d'essence fictionnelle, toute

œuvres demandent plutôt à être envisagées comme des narrations fictionnelles chargées de transmettre certaines vérités, en exploitant leur vocation moralisante, par exemple. C'est donc la fonction des fictions de vérité qui assure leur singularité au sein de la production littéraire.

À leur manière, les isopets appartiennent également à la catégorie des fictions de vérité. De l'Antiquité (Phèdre) à l'âge classique (Jean de la Fontaine), en passant par la période médiévale (Marie de France, les rédacteurs des isopets de *Lyon* ou de *Chartres*, pour ne nommer que ceux-là), les auteurs s'emparent de la matière ésope pour offrir des leçons de conduite à travers de petits contes, le plus souvent animaliers. Dans ces récits de persuasion¹⁰, les animaux ont la faculté de parole – une entorse indéniable à la représentation de la réalité –, pour autant qu'ils s'inscrivent dans un projet à vocation moralisante capable de révéler des vérités sur la nature humaine. Se multipliant au cours des XII^e et XIII^e siècles¹¹, les « livres » de fables s'ouvrent généralement sur un prologue qui met en évidence la dimension exemplaire des pièces qui les composent et les leçons qu'on doit en tirer¹². Le livre de Marie de France ne fait pas exception et l'auteure revient sur la responsabilité de transmission qui incombe à ceux qui, comme elle, possèdent le savoir des lettres :

Cil ki savent de letreüre,
Devreient bien metre lur cure
Es bons livres e es escriz
E es essamples e es diz,
Que li philosophe troverent
E escritrent e remembrerent.
Par moralité escrivoient

proclamation de vérité peut y produire, paradoxalement, un surcroît de fictionnalité. En multipliant les fictions de vérité, les romans de Chrétien de Troyes courent le risque de mettre en péril l'adhésion à une vérité de la fiction ». Elle poursuit : « Il ne faut pas se méprendre sur le terme de “vérité”, qui ne renvoie pas aux *realia* du monde associé aux récits, mais concerne les procédés chargés d'accréditer une fiction en tant que telle » (Annie Combes, « Préface », dans Annie Combes, avec la collaboration d'Anne-Catherine Werner [dir.], *Fictions de vérité dans les réécritures européennes des romans de Chrétien de Troyes*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres, Civilisation médiévale », 2012, p. 8 et 9).

¹⁰ On recourt aujourd'hui à l'appellation « *storytelling* » pour faire référence à l'« art de convaincre par les histoires » (voir Nicolas Louis, art. cit., p. 34).

¹¹ Si le genre connaît un essor remarquable au Moyen Âge, Francis Gingras rappelle que l'œuvre du fabuliste latin Phèdre (ca 14-37 après J.-C.) semble avoir reçu un accueil mitigé, comme le suggère notamment le commentaire formulé par Martial dans ses *Épigrammes* où Phèdre est associé à la plaisanterie de mauvaise qualité : « *Improbi jocos Phædri* » (édition et traduction de H. J. Izaac, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France », 1930, livre III, XX). Voir Francis Gingras, « Fabuler et dire vrai... », art. cit.

¹² Tout en reconnaissant le ludisme de son entreprise, Phèdre insiste lourdement sur la vocation moralisante des récits qu'il propose : « *Duplex libelli dos est, quod risum movet / Et quod prudentis vitam consilio monet* » (*Fables*, édition et traduction d'Alice Brénot, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France », 1924, I, 1, v. 3-4). Alice Brénot traduit ces deux vers ainsi : « Ce petit livre a un double avantage : il excite le rire et le sage, dans la vie, est par l'exemple averti ».

Les bons proverbes qu'il oeient,
Que cil amender s'en poissent
Ki lur entente en bien meissent.

Fables, v. 1-10.

L'adjectif « bons » (v. 3) a vraisemblablement une valeur distributive et il s'applique autant aux « livres » (v. 3) qu'aux « escriz » (v. 3), aux « essamples » (v. 4) et aux « diz » (v. 4). La répétition de l'adjectif au vers 8 signale que le projet littéraire proposé, dont le public tirera de nombreux avantages, s'engage sur une voie fructueuse.

À la fin de chaque récit, l'auditeur-lecteur attend la moralité qui l'invitera immédiatement à mettre à profit ce qui lui a été servi. L'importance accordée à cette moralité est d'ailleurs confirmée par la mise en page de plusieurs recueils qui délimitent clairement les épilogues, lesquels confèrent une valeur de vérité à la narration qui précède. C'est précisément cette valeur de vérité acquise par la fable qui justifie le ludisme sur lequel le rédacteur de l'*Isopet de Lyon*¹³ attire l'attention au début de son œuvre, révélant de ce fait que le plaisir et l'édification peuvent cohabiter à l'intérieur d'une même entreprise :

Un petit jardin ai hantey,
Flours et fruit porte a grant plantey ;
Li fruiz est bons, la flours novele,
Delitable, plaisanz et bele.
Li flours est exemple de fauble,
Li fruiz doctrine profitable.
Bone est le flour por delitier ;
Lou fruit cuil, se vuez profiter.

Isopet de Lyon, v. 9-16.

Dans ces vers inauguraux – semblables à ceux que l'on trouve au début de l'*Isopet I de Paris* (*Isopet-Avionnet*) –, le « delitable » (la fleur plaisante et attrayante comme la fable) et le « bon » (le fruit qui, tel la moralité, est apte à sustenter) se posent comme deux dimensions complémentaires – parfois indépendantes –, la seconde servant à convaincre l'auditoire de l'intérêt de la première.

Plus délicate que celle des isopets, la place qu'occupent les fabliaux parmi ces fictions de vérité reste à déterminer. Tout en assumant délibérément leur dimension fictionnelle – tant par leur désignation générique que par leur forme versifiée –, les textes renferment nombre d'éléments moralisants, comme l'a déjà révélé l'examen des formules intégrées à leurs

¹³ *Isopet de Lyon*, dans *Recueil général des isopets*, op. cit., t. II.

épilogues, qui usent du vocable « essample » ou des verbes « prover » et « mostrer ». Or ces passages à teneur moralisante gênent plusieurs commentateurs qui ont tendance à les considérer comme des « anomalies » ou des traits « accidentels » n’ayant, somme toute, qu’un poids limité dans la poétique de ce genre qui ne s’intéresserait qu’au divertissement. Dans sa monographie sur *Les Fabliaux*, Joseph Bédier refuse d’octroyer aux pièces une « ambition réformatrice¹⁴ ». À l’instar de son prédécesseur, Jürgen Beyer fait du rire la vocation première du fabliau¹⁵ et, dès lors, suggère que les morales finales, souvent décevantes, ne permettent aux pièces que de se prémunir contre d’éventuelles attaques¹⁶. Thomas D. Cooke renchérit en soutenant que les morales sont tellement déconnectées de la diégèse qu’elles apparaissent tout à fait gratuites¹⁷. Elles pourraient donc n’être qu’être une « façade » servant à couvrir l’entreprise – qui pêcherait par excès de frivolité – d’un vernis de sérieux et de dignité. Plus nuancé quant au dosage du rire et du didactisme dans les fabliaux, Dominique Boutet remarque néanmoins une inadéquation entre le récit et la morale¹⁸. Enfin, les travaux de Per Nykrog et de Charles Muscatine empruntent, pour l’essentiel, la direction dans laquelle s’engagent encore plusieurs critiques : le premier avance que les leçons finales sont parfois interchangeables¹⁹ et le second affirme qu’elles sont soumises à une grande mouvance, signe de leur artificialité²⁰. Là encore, il est suggéré que la morale qui infiltre certaines œuvres ne vise qu’à racheter le genre, connu pour son penchant pour la scatologie et pour une forme d’érotisme qui n’hésiterait pas à flirter avec la pornographie.

Si le rapport entre récit et morale observé dans les fabliaux se démarque de celui qui prévaut dans les isopets ou dans les *exempla*, la rencontre des deux dimensions n’est pas pour autant purement fortuite. C’est d’ailleurs sans doute parce que les moralités ne correspondent pas tout à fait aux attentes qu’elles posent problème aux lecteurs modernes et qu’elles méritent de retenir l’attention des chercheurs²¹. D’abord, la mouvance des leçons finales est moins

¹⁴ Voir Joseph Bédier, *op. cit.*, p. 311.

¹⁵ Voir Jürgen Beyer, « The Morality of the Amoral », art. cit., p. 37.

¹⁶ Voir *ibid.*, p. 38.

¹⁷ Voir Thomas D. Cooke, *op. cit.*, p. 87.

¹⁸ Voir Dominique Boutet, *Les Fabliaux, op. cit.*, p. 6.

¹⁹ Voir Per Nykrog, *op. cit.*, p. 98-103.

²⁰ Charles Muscatine, *op. cit.*, p. 101.

²¹ Certains ont d’ailleurs déjà réfléchi à la dimension didactique, voire exemplaire, des fabliaux. Pensons notamment à Clarissa Bégin (« Le fabliau, genre didactique. Étude sur *La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre* », *Reinardus*, n° 16, 2003, p. 19-29), à Adrian Tudor (« Les fabliaux : encore le problème de la typologie »,

importante que ne l'allègue Charles Muscatine pour établir ses hypothèses et cette stabilité laisse croire que les épilogues à valeur moralisante n'ont pas été ajoutés *in extremis* pour soulager les remords des auteurs ou des copistes. De fait, l'analyse de la relation qu'entretiennent la narration, son dénouement et la moralité révèle plutôt une poétique de la tension et de la contradiction dans les fabliaux, où le décalage – produit à l'aide de multiples effets de déplacement – semble cultivé de manière délibérée. La dynamique des contraires et des contrastes, la disqualification d'un pan de la tradition littéraire et le rejet de certaines instances d'autorité participent d'un mouvement de redéfinition de la vérité en faveur d'une nouvelle forme de fiction, à la fois triomphante et féconde. À travers l'enseignement qu'ils dispensent, les fabliaux tracent pour la narration fictionnelle d'autres voies, pensées en marge des figures d'Arthur et de Roland.

« PAR CEST FABLEL... » : MOUVANCE, MATÉRIALITÉ ET MORALE « ACCIDENTELLE »

Dans les fabliaux, les commentaires moralisants ou franchement exemplaires – une lecture encouragée par les formules du type « par essample vos mostre et preuve » (*Les trois Dames qui troverent un Vit*, ms E, v. 117) – sont parfois situés au début, mais, dans une très large mesure, ils se trouvent à la fin des pièces. À cet égard, les œuvres attribuées à Rutebeuf (*Le Pet au Vilain*, *Le Testament de l'Asne*, *Charlot le Juif*) sont singulières²² en ce qu'une leçon vient généralement ouvrir et clore le texte, une technique d'encadrement qui semble

art. cit.) et à Francis Gingras. Analysant les formules conclusives données à lire dans les œuvres, ce dernier affirme qu'« [o]n peut certes douter de la sincérité des auteurs, mais dès lors que la morale n'est pas à l'évidence détournée par le conteur, il me semble de bonne méthode d'accorder le même crédit mesuré à l'épilogue qu'on le fait pour le prologue ou pour le récit » (*Le Bâtard conquérant...*, *op. cit.*, p. 335). Roger Dubuis se prononce de manière nuancée sur la morale dans les fabliaux : « Elle n'est certes pas le but suprême du fabliau, comme pouvaient le laisser entendre certaines de leurs déclarations. Elle n'est pas non plus quantité négligeable, comme on l'a trop souvent affirmé. C'est un fait que certains fabliaux ne se soucient nullement d'avoir une portée morale. C'est un fait, aussi, que certains ne sont que l'illustration d'un précepte. Dans ce domaine, comme dans beaucoup d'autres, ce serait folie que d'attendre des auteurs une doctrine et une discipline rigoureuses. Leur nombre, leur échelonnement dans le temps, leur esprit surtout s'y opposeraient. Il n'en est pas moins possible de conclure que l'affirmation d'une vocation morale du fabliau était sinon une règle, du moins une convention de base du fabliau, convention que certains négligeaient allègrement, que d'autres se contentaient de saluer respectueusement au passage, que d'autres, enfin, appliquaient fort scrupuleusement. L'intention morale, si elle est bien souvent accessoire, n'en est pas moins réelle et tangible » (*Les « Cent Nouvelles Nouvelles » et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Âge*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll. « Theta », 1973, p. 224).

²² À vrai dire, hormis les pièces de Rutebeuf (*Les trois Dames qui troverent un Vit*, *Le Pet au Vilain*, *Le Testament de l'Asne*, *Charlot de Juif*), seule *La Dame escoillee* présente cette technique d'encadrement.

s'appliquer spécifiquement à l'art du fabliau tel que le pratique l'auteur²³. Ainsi les quinze premiers vers (sur un total de 170²⁴) de *La Dame qui fist trois Tors entor le Moustier*, aussi signé par Rutebeuf, insistent sur les pouvoirs exceptionnels des femmes, qui n'auraient rien à envier au « dyable » (v. 4) tant elles ont fait leurs preuves en matière de « bellues » (v. 11), de « truffes » et de « fanfellues » (v. 12), des vocables qui supposent tous une manipulation de la vérité. Impossibles à tromper, les femmes dévoilent l'ampleur de leurs manigances lorsqu'elles ont affaire à un homme sot, proie facile de ces créatures aux intentions malveillantes.

Cette introduction générale sur les femmes prend une coloration particulière dès le seizième vers où il est précisé, à l'aide d'articles définis, qu'il sera question d'une femme et de son mari écuyer : « Jel di por une damoizele / Qui ert fame a un escuier » (v. 16-17). La préposition « por » indique que le récit servira à illustrer les considérations énoncées dans le prologue, de sorte qu'un guide d'interprétation est rapidement fourni à l'auditeur-lecteur. On notera au passage la feinte du narrateur, qui joue les ignorants concernant le lieu dans lequel prend place l'histoire (« Ne sai chartrain ou berruier », v. 18) – un pied de nez à toute entreprise réaliste – avant de promettre la vérité (« La damoizele, c'est la voire / Estoit amie a un provoire », v. 19-20) au vers suivant, produisant de ce fait une « fiction de vérité »²⁵ au sens où l'entend Annie Combes. Cette mise en scène d'une « mémoire sélective » se poursuit un peu plus loin quand le narrateur exhibe ses doutes (« Ne sai dont ou il ert aleiz », v. 56) pour ensuite garantir la fiabilité de ce qu'il raconte (« Après mangier petit esbatre / Le laissa, bien le vous puis dire ! », v. 62-63). Plus tard, il demande : « Que vous iroie controuvant ? » (v. 118). Le choix du verbe « controuver » – que l'on trouve également dans plusieurs copies du *Roman de Troie*²⁶ – n'est pas anodin : il suppose à la fois l'idée d'une création (« trouver ») et celle d'une déviation. En formulant une telle question, le narrateur paraît vouloir éviter de se laisser entraîner sur le chemin de la tromperie, mais son commentaire met tout de même en évidence les ficelles qu'il tire et l'étendue des pouvoirs dont il jouit.

²³ Dans *Frere Denise*, autre pièce attribuée à Rutebeuf, la leçon – énoncée sous une forme proverbiale – n'apparaît que dans le prologue et le fabliau se termine abruptement.

²⁴ Dans les manuscrits *A*, *E* et *L*, le fabliau s'étend sur 170 vers, alors qu'il s'arrête après 168 vers dans le manuscrit *T*.

²⁵ Voir Annie Combes, « Préface », art. cit., p. 8-9.

²⁶ Voir *supra*, p. 57.

Le fabliau donne à lire les manigances d'une femme qui trompe son mari avec le prêtre du village. Constatant que sa femme est sortie pendant la nuit et ignorant où elle se trouve, l'homme est en proie à une vive colère. De manière intéressante – et soulignée dans le récit –, il met sans le savoir le doigt sur la vérité quand il accuse sa femme de s'être retrouvée avec le prêtre. Il est en effet précisé « qu'il cuide bien en aventure / Avoir dit la veritei pure » (v. 133-134). C'est donc par hasard (« en aventure ») qu'il atteint la vérité concernant les sorties de son épouse. Plus rusée, cette dernière réussira toutefois à échapper aux accusations de son mari colérique en lui racontant qu'elle était enceinte et qu'elle devait, par conséquent, faire trois fois le tour de l'église, creuser un trou avec son talon et revenir sur les lieux les trois jours suivants, raison pour laquelle elle s'était absentée régulièrement. Un trou toujours ouvert au quatrième jour lui apprendrait qu'elle donnerait naissance à un fils et un trou bouché, à une fille. Accordant une crédibilité absolue à cette élucubration, l'homme se calme aussitôt et il change radicalement son attitude, comme l'indique le vers 156, qui marque bien qu'un renversement se produit : « A tant s'est cil desavoiez ».

Un écart tend à se creuser entre le jeu du narrateur et celui du personnage de la femme. Le premier propose une sorte de vérité « imparfaite » qui ne camoufle pas ses lacunes et qui ne se laisse pas oublier auprès de l'auditeur-lecteur, conscient qu'un régisseur coordonne le récit qui lui est offert. La femme ne souhaite quant à elle que berner son époux pour mieux se laisser aller à ses pulsions. La femme trompeuse et son mari trop crédule prennent dès lors des allures de narratrice malveillante et de lecteur insouciant, incapable de fournir le moindre effort herméneutique. Il est significatif que le nom de Rutebeuf, soulignant la fin de la diégèse, introduise les deux derniers vers, lesquels résument la leçon que le prologue avait pris le temps de bien « déplier » : « Rutebués dist en cest flabel : / Quant fame a fol, s'a son avel ! » (v. 169-170). Le couple a donc servi de contre-exemple efficace dans cette œuvre qui, plus encore qu'à raconter la vérité dans ses moindres détails, cherche à montrer l'ampleur des ravages causés par la ruse des femmes quand elles ne sont pas confrontées à un interlocuteur perspicace, une orientation qui révèle la priorité accordée à la fonction moralisante du récit.

Cette morale enchâssante s'accorde bien avec le conte qui se déploie et il serait difficile de lui reprocher d'être inadéquate. De plus, le dédoublement de la leçon dans le fabliau n'a pas semblé poser problème aux copistes, qui ont assuré la permanence des passages moralisants, comme le révèle l'analyse comparative des quatre manuscrits (*A, E, L, T*) renfermant *La Dame*

qui fist trois Tors entor le Moustier et Le Pet au Vilain (*Le Testament de l'Asne* et *Charlot le Juif* sont des *unica*). Une telle technique, qui vise à annoncer les leçons à tirer du récit avant même qu'il ne s'amorce pour les répéter une dernière fois au moment de quitter l'auditeur-lecteur, demeure néanmoins minoritaire dans le corpus²⁷, qui se contente généralement de présenter la morale dans la conclusion.

Parmi les 127 fabliaux recensés par les éditeurs du *NRCF*, 75 (60 %) donnent à lire une morale – en introduction ou en conclusion – dans au moins une des copies manuscrites. Dans les 52 autres pièces, on retrouve parfois une adresse au public, dont le jugement est sollicité²⁸, une stratégie qui révèle aussi le goût de quelques auteurs pour la casuistique. Vers la fin du *Bouchier d'Abeville*, par exemple, on peut lire : « Huitasce d'Amiens vos demande [...] / Que vos faciez cest jugement, / Bien et a droit et leument » (v. 539-542). Plutôt que d'offrir une morale explicite, le fabliau racontant l'histoire d'un boucher ayant promis à trois personnes différentes la peau d'un mouton obtenu malhonnêtement se pose comme une étude de cas à la conclusion ouverte. En effet, la responsabilité de choisir celui qui mérite le plus la peau de mouton est confiée à l'auditeur-lecteur, chargé de trouver un dénouement juste à ce récit. Bien qu'elle ne soit pas formulée en toutes lettres, on devine que la morale s'invitera dans le travail de glose du public, auquel on demande d'évaluer les bonnes actions et les torts des protagonistes. Ce faisant, malgré les apparences, cette œuvre, qui laisse à l'auditeur-lecteur le soin de placer le point final, possède bien une dimension didactique.

Dans certains cas, le fabliau se termine abruptement, sans s'embarrasser d'un épilogue très développé, et s'achève par un « constat d'épuisement²⁹ » de la matière. *Le Chevalier a la Corbeille* et *La Gageure*, deux *unica* copiés dans le manuscrit de Londres, British Library, Harley 2253 (*M*), présentent des vers de clôture qui laissent une impression de dénouement hâtif puisque rien ne commente la conduite et le sort des protagonistes. Le narrateur souligne même cette absence de conclusion, comme s'il voulait marquer une distance par rapport au reste du corpus, où une leçon est généralement attendue :

²⁷ On trouve aussi cette technique dans *La Dame escoillee* : dans les manuscrits *C*, *D*, *E* et *G*, un prologue d'environ 24 vers met en valeur la dimension exemplaire de l'œuvre. La morale finale reprend, *grosso modo*, les grandes lignes énoncées dans le prologue.

²⁸ Le même type de conclusion est donné à lire dans *Les trois Dames qui troverent l'Anel*, *Le Jugement des Cons*, *Les trois Meschines*, *Les deus Chevaus*, *Le Jugement* et *Les trois Dames de Paris*.

²⁹ L'expression est empruntée à Anne Berthelot, « Anti-miracle et anti-fabliau : la subversion des genres », *Romania*, t. CVI, 1985, p. 411.

Ataunt finist sauntz fayle
De la veille e de la corbayle.
Le Chevalier a la Corbeille, v. 263-264.
De la chaunbrere e l'esquier
N'est ore plus a treter.
La Gageure, v. 107-108.

Les premiers vers du *Chevalier a la Corbeille* annonçaient d'ailleurs un récit plaisant, souhaitant d'abord divertir et séduire, comme le suggère l'emploi du terme « merveille » :

Pur ce que plusours ount mervaille
De le chevaller e la corbaylle,
Ore le vous vueil je counter,
Si vous plect a escoter.
Le Chevalier a la Corbeille, v. 1-4.

Dans ce fabliau qui se place dans la catégorie des récits de merveilles – une position rarement assumée dans le corpus, où l'on veut vraisemblablement éviter d'être accusé de se laisser aller à la pure tromperie –, les intentions moralisantes se font fort discrètes, révélant que les œuvres appartenant au genre ne sont pas toutes coulées dans un même moule.

Un tel cas particulier ne permet toutefois pas de conclure que les visées moralisantes ou exemplaires sont étrangères à la poétique du fabliau. Car l'examen attentif de la mouvance qui a affecté les 75 pièces renfermant une leçon explicite met sérieusement en doute la thèse selon laquelle les morales des fabliaux sont, pour la plupart, « accidentelles ». On constate en effet qu'elles ont tendance à se maintenir d'un manuscrit à l'autre – comme dans les œuvres de Rutebeuf –, une régularité qui confirme qu'elles ne sont pas le fruit d'interventions isolées. Dans la vaste majorité des cas (53/75 [71 %]), la constance est à peu près parfaite et ce, malgré la multiplication des manuscrits et la position liminaire de ces passages à teneur moralisante, une position qui aurait pu encourager les interventions des copistes. Les sept recueils qui ont préservé *La Coille noire* (A, B, C, E, F, I, K) présentent une conclusion pratiquement identique, celle-ci n'ayant subi que quelques variations dialectales au fil de sa transmission. Les six copies du *Vilain de Bailluel* (A, B, C, F¹, F², T) qui nous sont parvenues font aussi état d'une stabilité indéniable et l'épilogue est repris d'une copie à l'autre. On note certes un petit allongement de la conclusion dans la version B de *Cele qui se fist foutre sur la Fosse de son Mari* (quelques vers [v. 115-123] qui résument la trame narrative et un dernier qui intègre l'étiquette d'« exanples » [v. 124]), mais, pour l'essentiel, la leçon finale, qui met en garde contre le tempérament changeant des femmes, est la même dans les six manuscrits (A, B, C, E,

K, l). Cette constatation vaut également pour *Le Vilain qui conquist Paradis par Plait*, dont les témoins (*A, B, C, D, G*) se distinguent par des variations si légères qu'il est possible de parler d'une régularité presque absolue.

Dans les 22 autres fabliaux (29 % des œuvres présentant une morale), la variance paraît davantage marquée. Pourtant, en y regardant de plus près, on arrive aisément à réduire l'ampleur de la plupart de ces divergences. On relève d'abord cinq pièces³⁰ (6 % des 75 fabliaux recensés) où l'absence de moralité dans une des copies se justifie tout simplement par une lacune matérielle qui a amputé la fin de l'œuvre, comme dans *Les trois Aveugles de Compiègne*. Succincte, la leçon est formulée en des mots très proches dans les manuscrits *A, E* et *F*, mais on n'en trouve aucune trace dans le recueil *q* parce qu'il donne à lire un fragment incomplet de la fin. On ne peut donc pas s'en remettre à ces cas de figure pour alléguer que les fabliaux accueillent des moralités de manière aléatoire, d'autant plus que, pour tous ces titres, les conclusions de nature didactique figurent dans au moins la moitié des manuscrits ayant préservé les textes.

S'ajoutent quatre œuvres (5 %) où, sans être absolue, la récurrence de la moralité mérite d'être soulignée. Ainsi, dans *Le Chevalier a la Robe vermeille* comme dans *La vieille Truande*, la leçon figure dans quatre copies sur cinq (*A, C, E, O* pour *Le Chevalier a la Robe vermeille* et *C, H, a¹, a²* pour *La vieille Truande*), une régularité convaincante. Dans *La Bourse pleine de Sens* et *Le Couvoiteus et l'Envieus*, l'épilogue se maintient plutôt trois fois sur quatre (*C, E, O* pour *La Bourse pleine de Sens* et *B, C, D* pour *Le Couvoiteus et l'Envieus*). De plus, s'il est vrai que la morale n'affiche pas une stabilité parfaite d'un témoin à l'autre et que cette situation n'est pas justifiée par une lacune matérielle qui aurait affecté quelques feuillets, les différences observées sont mineures dans la mesure où elles ne touchent que ponctuellement au lexique ou à la syntaxe sans modifier le sens de la conclusion, qui tend pour sa part à résister aux nombreuses copies.

Les derniers vers de *La vieille Truande* fournissent d'ailleurs un exemple éloquent de cette mouvance trop ténue pour laisser croire à une finale « accidentelle » :

Por ce vos di ge en la fin

³⁰ Il s'agit des *Trois Aveugles de Compiègne* (leçon dans les mss *A, E, F* ; fin amputée dans *q*), du *Pescheor de Pont seur Saine* (leçon dans les mss *A, C* ; fin amputée dans *V*), de *Gombert et les deus Clers* (leçon dans les mss *A, B, C* ; fin amputée dans *H*), du *Foteor* (leçon dans *D* ; fin amputée dans *B*) et du *Maignien qui foti la Dame* (leçon dans *B* ; fin amputée dans *E*).

Tel cuide avoir mout le cuer fin
Et mout sachant tot sans esloigne
Qui mout l'a fieble a la besoigne.
La vieille Truande, ms *C*, v. 203-206.

Pour ce vous di je en la fin
Teus cuide avoir le cuel molt fin
Et mol sachant tout sans assoigne
Qui l'a molt poure a la besoingne.
Ibid., ms *H*, v. 215-218.

Por cou vous di en le parfin
Teus cuide avoir le cuer bien fin
Et mout repoint tot sans menconie
Qui set mout pau a le besoigne.
Ibid., ms *a*¹, v. 225-228.

Le texte préservé dans le recueil *a* est peut-être plus long que celui que l'on trouve dans *C* ou dans *H*, mais les trois copies arrivent à la même conclusion. On ne relève que de légères variantes lexicales (« fin » dans *C* [v. 203] et dans *H* [v. 215]) ; « parfin » dans *a*¹ [v. 225]) ou syntaxiques (l'adverbe – « mout » dans *C* et *H*, « bien » dans *a*¹ – placé avant le substantif dans *C* [v. 204], après le substantif dans *H* et dans *a*¹). La plus significative de ces variantes est sans doute celle que propose l'avant-dernier vers du fabliau dans *a*¹ : l'« essoigne » (« excuse, empêchement » d'après le *Dictionnaire du français médiéval* de Takeshi Matsumura³¹) apparaissant dans *C* et dans *H* cède la place à la « menconie », terme qui fait directement référence à la fausseté du discours et qui oriente dès lors de manière particulière l'ensemble de l'œuvre, chargée de discréditer toute entreprise mensongère.

Dans *Boivin de Provins*, *L'Esquiel* et *Les trois Dames qui troverent un Vit*, tous transmis dans deux manuscrits, la moralité s'invite dans l'un des recueils (manuscrit *P* de *Boivin de Provins*, *A* de *L'Esquiel* et *E* des *Trois Dames qui troverent un Vit*) alors que le deuxième se contente de proposer un récit sans l'accompagner d'un commentaire à teneur exemplaire. Or on conviendra que ces trois pièces demeurent nettement insuffisantes pour soutenir la thèse défendue par ceux qui ne reconnaissent pas la valeur des leçons intégrées à la suite des récits. En réalité, l'analyse du reste des œuvres appartenant à ce groupe de fabliaux à tendance édifiante ou exemplaire permet plutôt, une nouvelle fois, de réfuter cette thèse.

³¹ Le Tobler-Lommatzsch recense les acceptions suivantes, entre autres : « *Rechtlicher* » (sens juridique et légal), « *Aufschub* » (« attermoiement », « délai ») et « *Beschwerde* » (« réclamation », « doléance », « plainte »).

Six fabliaux³² (8 %) à la conclusion légèrement divergente ont la particularité d'avoir fait l'objet de différentes versions sur le plan narratif, au point que les éditeurs du *NRCF* ont jugé bon de les distinguer. En tenant compte de cette caractéristique, on parvient à relativiser l'apparente mouvance de la moralité finale, notamment celle de *La Housse partie*. Chaque témoin tissant une trame narrative qui lui est propre, on remarque que la conclusion donnée à lire dans le manuscrit *s* (version III dans le *NRCF*) s'écarte de celles que l'on trouve dans les manuscrits *A* (version I) et *r* (version II), qui affichent quant à elles une grande proximité. La tradition manuscrite de *Celui qui bota la Pierre* fait état d'un phénomène semblable : les moralités clôturant les textes dans les recueils *K* et *l* (version II) présentent un indéniable air de famille alors que celle copiée dans *B* (version I) emprunte une autre direction.

Dans *Les Tresces*, la leçon finale adopte un point de vue différent d'une version à l'autre. Tandis que la pièce préservée dans le manuscrit *D* (version II) insiste sur les dangers auxquels s'expose un époux qui chasse sa femme de la maison pendant la nuit, celle que l'on trouve dans le *codex X* (version I) choisit une voie plus convenue en réitérant la capacité des femmes de produire des illusions, raison pour laquelle elles ne sont pas dignes de confiance. Par ailleurs, les deux finales s'accordent plutôt bien avec le récit et aucune ne mériterait d'être qualifiée d'artificielle. Il faut préciser que le recueil *B* propose également la version I du fabliau, en faisant toutefois l'économie de la leçon. Enfin, la divergence de la conclusion du *Prestre qui manja Mores*, pour lequel on distingue deux versions, trouve une explication du même ordre. Cela dit, bien que la formulation varie en fonction de la version (version I dans le manuscrit *D* et version II dans le manuscrit *B*), le sens, lui, se maintient, de sorte que se lit à la fin de chacune des pièces une incitation à ne jamais dire tout ce qu'on pense. Il ne serait en somme pas de bonne méthode de recourir à ces exemples pour prouver l'instabilité des moralités. De fait, la singularité de ces pièces dont on a identifié plus d'une version se manifeste à plusieurs endroits dans les textes. On peut dès lors s'attendre à ce que la conclusion subisse également quelques modulations ou bien qu'elle ne soit pas inscrite à la suite de chaque récit.

³² Il s'agit de *La Housse partie*, de *La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre*, de *Berengier au lonc Cul*, de *Celui qui bota la Pierre*, des *Tresces* et du *Prestre qui manja Mores*.

Dans trois œuvres³³ (4 %), la mouvance se manifeste principalement sous la forme d'un important allongement de la conclusion. Celui-ci n'est cependant jamais offert dans plus d'un témoin, une infime proportion qui justifie à nouveau la nécessité de nuancer l'apparente mobilité des pièces. Pour illustrer cette catégorie de textes, il est impossible d'ignorer *Les quatre Sohais saint Martin*. Si la fin est manquante dans le manuscrit *F* en raison d'un accident matériel, les copies préservées dans les volumes *A* et *B* sont très semblables. Leur épilogue s'apparente d'ailleurs à celui qu'on lit dans *Le Vallet aus douze Fames* (ms *C*), une proximité qui, tout compte fait, n'est pas si répandue dans le corpus, contrairement à l'idée que reprennent inlassablement les critiques convaincus de l'interchangeabilité des leçons :

Cist fableaus dit au definer
Qui croit sa fame plus que lui
Sovent aura duel et anui

Le Vallet aus douze Fames, ms *C*, v. 154-156.

Par cest fablel poez savoir
Que cil ne fet mie savoir
Qui mieus croit sa fame que lui
Sovent l'en vient honte et anui.

Les quatre Sohais saint Martin, ms *A*, v. 187-190.

Qui plus croit sa fame que lui
Sovant en a au cuer anui.

Ibid., ms *B*, v. 199-200.

Alors que le récit se donne à lire dans une version réduite³⁴, la morale finale des *Quatre Sohais saint Martin* fait l'objet d'un important développement de cinquante-six vers dans le manuscrit *Z* (Oxford, Bodleian Library, Digby 86, fol. 114r^o) où le copiste a procédé à une greffe – à peu près invisible sur le plan matériel – en intégrant à l'épilogue trente-six vers du *Blâme des Femmes* dans lesquels on a interpolé vingt vers du *Chastie-Musart*³⁵. Cette interpolation fournit une illustration très évocatrice du mode de transmission du fabliau, qui figure dans des recueils diversifiés réunissant surtout des œuvres brèves. Les deux textes qui

³³ Il s'agit d'*Auberee* (allongement dans le ms *F*), des *Quatre Sohais saint Martin* (allongement dans le ms *Z*) et de *La Pucele qui voloit voler* (allongement dans le ms *D*).

³⁴ Mentionnons d'abord qu'une lacune matérielle entre les folios 112v^o et 113r^o actuels fait que le début du fabliau est manquant. Willem Noomen et Nico Van den Boogaard précisent néanmoins que le manuscrit Digby contient une « version abrégée » du récit lorsqu'on le compare à celui fourni dans les manuscrits de Paris, BnF fr. 837 et de Berne, Burgerbibliothek 354. Voir *NRCF*, *op. cit.*, t. IV, p. 191.

³⁵ Je reprends ici une partie de l'analyse que j'ai menée dans mon article « Des "bibliothèques personnelles"... », art. cit., p. 53-54.

alimentent la conclusion font en effet partie du voisinage des fabliaux dans trois recueils (BnF fr. 837, BnF fr. 1593 et Harley 2253). Dans le manuscrit *Z*, le cotexte « attendu » du fabliau s'invite jusque dans le texte et il fait sentir clairement la tension entre exemple et contre-exemple qui caractérise ce genre où l'apprentissage s'effectue souvent par le jeu des contraires. Tandis que le récit met en scène une épouse aux exigences démesurées (le contre-exemple), la fin rappelle qu'il ne faut jamais faire prévaloir l'avis de sa femme (l'exemple). La copie préservée dans *Z* n'en reste pas là et elle s'offre le luxe d'une longue critique de la conduite des femmes en puisant dans des textes reconnus pour adopter une telle position. On peut supposer avec Keith Busby que la longueur excessive de la leçon finale, qui dépasse de loin tout ce que l'on rencontre ailleurs dans le corpus, contribue à produire un certain effet humoristique³⁶. Mais il faut également reconnaître que cette greffe permet au fabliau de s'accorder avec le contexte général du manuscrit, lequel fait figure de livre pratique, utile dans la vie de tous les jours³⁷. Aux recettes médicales et aux textes sur l'interprétation des rêves s'ajoute donc une œuvre qui s'applique à prendre les allures d'un véritable « guide ».

Auberee est un autre de ces fabliaux proposant, dans une de ses transcriptions, une conclusion étendue. À première vue, la tradition manuscrite de cette œuvre conservée dans huit recueils (*A, B, C, D, E, F, J, j*) semble fort instable. On parvient néanmoins à isoler un noyau de cinq textes (manuscrits *A, D, E, J, f*) – une majorité – qui s'achèvent sur des vers affichant une grande proximité. Le témoin du recueil *B* étant incomplet, on s'explique facilement l'absence d'une clôture moralisante. Dans le manuscrit *C*, le récit se termine abruptement et aucun commentaire n'accompagne l'auditeur-lecteur au-delà de la diégèse. Dans le volume *F*, point à l'inverse une volonté d'augmenter la valeur exemplaire de la finale et le choix des étiquettes génériques s'avère tout à fait cohérent à cet égard. Tandis que les copies *A, D, E, J* et *f* misent sur la répétition du terme « fablel » (deux occurrences dans l'épilogue), on note dans *F* l'emploi du vocable « proverbe » (v. 779), accompagné du

³⁶ Pour une lecture de ce singulier épilogue, voir Keith Busby, « *Esprit gaulois for the English : the Humor of the Anglo-Norman Fabliau* », dans Kristin L. Burr, John F. Moran et Norris J. Lacy (dir.), *op. cit.*, p. 163-164.

³⁷ D'ailleurs, dans un article où elle examine notamment le manuscrit Digby, Beatrice Barbieri écrit : « Le plus petit dénominateur commun de tous ces textes est de servir à la vie pratique de tous les jours, dans ses différentes formes : santé et bien-être, dévotion, bon comportement et relations, divertissement littéraire » (« Le contexte manuscrit du *Lai du cor* et la réception tardive des lais [avec une note sur *Renart le Contrefait*] », dans Olivier Collet, Francis Gingras et Richard Trachsler [dir.], *op. cit.*, p. 118). On recourt parfois à l'étiquette de « *commonplace book* » pour qualifier le Digby. À ce propos, voir notamment Keith Busby, *op. cit.*, t. 1, p. 510.

substantif « essamples » un peu plus loin (v. 786), une façon de souligner lourdement les vertus pédagogiques de cette pièce dont la conclusion apparaît comme une longue glose des vers que l'on trouve dans *A, D, E, J et f.*

Dans *Auberee*, l'instabilité est donc moins importante qu'il n'y paraît. À vrai dire, ce n'est que dans le *Vallet aus douze Fames* que l'épilogue subit davantage de modifications. Dans les manuscrits *A* et *E*, le récit fait l'économie de toute leçon. Il en va autrement dans *C* et dans *I*, lesquels donnent à lire des épilogues distincts. Le premier, avec des vers qui rappellent ceux que l'on rencontre dans les copies *A* et *B* des *Quatre Sohais saint Martin*, incite à la méfiance des femmes tout en mettant en garde les époux tentés de se vanter de ce qu'ils sont incapables d'accomplir. Figurant à la suite du récit d'un homme qui se croyait en mesure de satisfaire dix ou douze femmes pour finalement s'épuiser au contact d'une seule, insatiable, cet épilogue était attendu. Dans la seconde copie, l'allusion à la méfiance que devraient entretenir les hommes à l'endroit des femmes se fait beaucoup plus discrète, mais on insiste plus lourdement – et en d'autres mots – sur les trop grandes ambitions des hommes, dont les promesses de performances spectaculaires ne se réaliseront jamais.

En dépit de cet unique cas légèrement dissident, on conviendra qu'il serait peu convaincant, au terme de cet examen détaillé des moralités dans les fabliaux, d'affirmer que les variations qui les touchent sont innombrables. Au contraire, l'analyse fait plutôt état d'une certaine fixité de la clôture des récits, une observation qui tend à distinguer ce corpus de celui des isopets, où les copistes interviennent davantage dans ces morceaux conclusifs, comme s'ils étaient envisagés indépendamment de ce qui précède. C'est précisément ce que montre Gabriella Parussa dans l'article qu'elle consacre à la question des « livres de fables ». Le travail comparatif auquel elle procède met au jour l'espace de liberté que constitue l'*épimythium* : « c'est dans cette partie du texte que les copistes se sont sentis plus libres d'intervenir, d'ajouter des réflexions personnelles, de donner un autre exemple qui prône la même vérité morale³⁸ ».

La soudure entre le récit et la moralité dans les fabliaux est particulièrement sensible à la consultation des manuscrits. Là où les recueils d'isopets se caractérisent par un effort de distinction très net entre la narration et la moralité, les copistes des fabliaux aménagent la

³⁸ Gabriella Parussa, art. cit., p. 162.

transition avec plus de discrétion. Gabriella Parussa synthétise les grandes tendances qui organisent les « livres de fables » en indiquant que « la majorité des scribes sont très soucieux de distinguer “texte” et “glose”, de fournir au lecteur les points de repère pour retrouver facilement, en lisant, l’histoire et l’enseignement qui en découle³⁹ ». Il n’est pas rare, en effet, de voir une leçon annoncée par un pied-de-mouche ou par une lettrine initiale majuscule à l’encre rouge ou bleue. Il arrive même qu’une rubrique (du type *moralité* ou *moralité de la fable*) précède le passage moralisant, de sorte qu’une pause est marquée entre le récit et l’épilogue. L’*Isopet de Chartres* (manuscrit de la Bibliothèque de Chartres 620), par exemple, introduit les vers de conclusion à l’aide de la mention *L’essample de la fable (Dou Lou et des Oisiaus)* ou *La sentence de la fable (De la Chauve Souriz et des Oisiaus)*.

Dans les fabliaux, les deux parties s’enchaînent généralement de manière plus subtile. Une petite lettrine filigranée peut apparaître au début de la moralité, mais celle-ci se démarque rarement de celles qui organisent le reste du texte. En aucun cas un titre ne vient souligner le début de la leçon qui, le plus souvent, s’amorce immédiatement après la narration, sans rupture matérielle très affirmée. Le souci de présenter une œuvre ininterrompue se laisse très bien saisir dans la copie des *Quatre Sohais saint Martin* préservée dans le manuscrit d’Oxford. Bien qu’il procède à une interpolation et qu’il fasse se succéder des groupes de vers hétérosyllabiques (les couplets d’octosyllabes côtoient les quatrains d’alexandrins) tirés de différents textes, le copiste gomme les traces de son travail de rapiéçage au point que le lecteur ne décèle pas de trace visuelle signalant l’unicité de ce morceau composite étroitement lié au récit.

La consultation des deux plus grands recueils de fabliaux (les manuscrits de Paris, BnF fr. 837 [A] et de Berne, Burgerbibliothek 354 [B]) – lesquels ne témoignent pas d’une volonté d’isoler les leçons finales du reste du texte – conforte l’hypothèse selon laquelle ces pièces appellent un système de découpage minimal, beaucoup plus discret que celui qui s’impose dans les isopets. La stabilité des moralités et leur proximité avec le récit dans les manuscrits invitent dès lors à creuser la relation – souvent jugée « artificielle », faut-il le rappeler – qu’entretiennent ces deux dimensions présentes dans plusieurs fabliaux. Plus encore, l’étude de cette relation est prometteuse en ce qu’elle instruit les lecteurs modernes sur les valeurs et

³⁹ *Ibid.*, p. 157. À ce propos, voir également Francis Gingras, « Fabuler et dire vrai... », art. cit.

sur la fonction revendiquées par les représentants de ce genre qui, encore à ce jour, pose un véritable défi de définition.

L'HABIT NE FAIT PAS LE MOINE : LA VALEUR DU DÉCALAGE ET DU DÉPLACEMENT

Rares sont les fabliaux qui présentent une leçon foncièrement inadéquate par rapport à la narration. Il demeure cependant que le corpus affiche sa singularité à plusieurs égards, ce qui a pu conduire les critiques à hésiter à reconnaître la légitimité des épilogues moralisants. L'analyse attentive des œuvres fait d'abord apparaître une propension à l'enseignement par le décalage et par la négative dans les fabliaux, qui s'abandonnent au plaisir du contre-exemple. C'est donc à travers la discordance que le récit et la leçon trouvent une forme d'harmonie. Cette tendance à la discordance est exacerbée dans les nombreuses pièces où le déplacement et le contraste jouent un rôle de premier ordre. En effet, tant dans la narration que dans la leçon, les textes procèdent régulièrement à une reconfiguration de l'univers littéraire et à une remise en question des instances d'autorité, invitant du même coup à une renégociation du rapport entretenu avec la fiction. L'importance du déplacement est encore confirmée par les fabliaux qui travaillent ouvertement à déjouer les attentes, montrant ainsi que ce qui se distingue de la norme ou de l'ordre établi ne possède pas nécessairement une valeur moindre que ce qui est conforme à l'usage, bien au contraire.

La lecture du *Prestre crucefié* – qui annonce sa dimension exemplaire dès le premier vers (« Un exemple vueil commencier ») – révèle une convergence du récit et de la conclusion, tous deux exposant les risques que courent les prêtres lubriques osant solliciter l'attention d'une femme mariée. Le récit met en scène un homme, maître dans l'art de sculpter des statues et de tailler des crucifix (v. 4-5), qui se sait trompé par son épouse (v. 16-19), savoir dont peu d'hommes bénéficient dans les fabliaux. Un commentaire du narrateur, qui recourt aux adjectifs « cortois » et « sages » pour qualifier l'attitude du mari sachant qu'on se joue de lui, indique d'ailleurs à l'auditeur-lecteur que cet homme perspicace se trouve dans ses bonnes grâces : « De ce fist que cortois et sages » (v. 46).

Réagissant aux manigances dont il est victime, le sculpteur fera un usage pour le moins singulier de son art. Alors qu'il déguste un repas avec la dame, le prêtre est surpris par

l'arrivée inopinée du mari qui avait percé à jour le stratagème des amants. Dans l'urgence, le prêtre se cache parmi les statues taillées par l'artisan (v. 40-42). En bon décrypteur, celui-ci ne se laisse toutefois pas tromper une seconde de plus et, grâce aux couilles et au vit du prélat (v. 62-63), il discerne aisément le prêtre parmi ses réalisations. Il en profite pour trancher ce qui était le plus susceptible d'émoustiller son épouse, mettant ainsi son art au service d'une vengeance personnelle : « Et ice vous di je por voir, / Que vit et coilles li trencha » (v. 70-71). Illustration éclatante des conséquences auxquelles s'exposent les prêtres à la conduite déviante, ce fabliau propose une leçon finale tout à fait appropriée en rappelant qu'aucun prêtre ne devrait s'enticher de la femme d'autrui (v. 93-97).

Le comportement contre-exemplaire du prêtre mène au dénouement exemplaire de la pièce, ce que confirme l'emploi de l'étiquette d'« exemple » – qui encadre l'œuvre – et du verbe « moustrer » (v. 93), lequel traduit une volonté démonstrative. La conclusion permet donc une sorte de « réaligement » : après avoir été témoin de l'écart de conduite du prêtre, l'auditeur-lecteur est ramené dans le droit chemin, signe de l'importance accordée à l'apprentissage « par la négative » dans les fabliaux. L'imbrication des deux parties, positive et négative, fournit son sens à l'œuvre. Plus encore, cette parole d'autorité, chargée de clore le texte, fait écho à la voix de l'époux, figure d'artisan/auteur et de lecteur attentif qui s'est permis de faire la leçon au prêtre malveillant. En somme, ce personnage pose la question de la rhétorique tant du point de vue de la production que de celui de la réception. Car le sculpteur, « qui bien savoit images fere » (v. 4), manie les figures de rhétorique et l'art de bien dire pour donner une leçon sans négliger de se montrer fin lecteur.

À l'instar du *Prestre crucefié*, *Cele qui se fist foutre sur la Fosse de son Mari* met en tension le récit et l'épilogue en s'attaquant cette fois aux femmes qui sont, avec les prêtres, une des cibles privilégiées des fabliaux. On se souvient de cette histoire consacrée à une femme au tempérament résolument instable, capable de passer sans scrupule du deuil apparemment très douloureux de son mari aux plaisirs de la chair et ce, en quelques instants à peine. À l'aide d'un vers qui synthétise bien la teneur des attaques dirigées contre ces inquiétantes figures dans les différents fabliaux, la conclusion indique que la rapidité de ce revirement de situation n'offre qu'une preuve supplémentaire du peu de confiance qu'inspirent les femmes : « Qui fame croit s'est deceüz » (v. 114). Se lit dans cette formule une exhortation à la méfiance, si convenue qu'elle fera les frais de l'auteur du *Chevalier à la Robe vermeille*,

comme on le verra. Bien qu'une telle finale apparaisse – en des termes semblables – à la suite de nombreux récits (*Le Vilain de Bailluel*, *Les Tresces*), il n'en demeure pas moins qu'un fil évident lie les aventures répréhensibles de la dame à la moralité de l'épilogue de *Cele qui se fist foutre sur la Fosse de son Mari*.

L'astuce des femmes est à nouveau exploitée dans *Le Prestre et la Dame*. À la différence du *Prestre crucefié*, l'homme cocu qui y est dépeint est passablement démuni et il se fait berner tour à tour par son épouse et par le prêtre, ces derniers entretenant une relation extraconjugale passionnée. Constituant l'essentiel du récit, les manœuvres de la femme et de son amant servent à révéler à quel point les épouses sont animées de mauvaises intentions, obsédées par la satisfaction de leurs besoins charnels. Ainsi lorsque la rencontre entre la femme et le prêtre est interrompue par l'arrivée inattendue du mari, celui-ci devient la pauvre victime de la série de stratégies élaborées par les amants qui le convient à un repas bien arrosé (v. 98-99). Il est intéressant de noter que l'ivresse du pauvre homme se manifeste à travers une impressionnante confusion linguistique, autre indice probant de l'importance que ces récits brefs accordent au maniement de la langue⁴⁰ :

Lors commence a paller latin
Et postroillaz et alemant,
Et puis tyois et puis flenmanc,
Et se ventoit de sa largesce,
Et d'une trop fiere proesce
Que il soloit faire en s'anfance :
Li vins l'avoit fet roi de France !
Le Prestre et la Dame, v. 106-112.

La mention du « postroillaz » (v. 107 [« baragouin »]) à côté de langues reconnues comme le latin et l'allemand montre que toute possibilité d'une parole intelligente et efficace, arme ultime de plusieurs personnages de fabliaux, est désormais exclue chez cet homme qui subit les conséquences des excès auxquels il s'est livré.

De fait, d'une crédulité et d'une passivité effarantes, il proteste à peine à la vue de son épouse étendue sur le prêtre, adhérant plutôt aisément – il se contente tout au plus de qualifier de « merveille » (v. 116 et 118) le défi que se lance le prêtre – au discours de l'amant qui clame être capable de soulever trois personnes à la fois seulement pour mieux se rapprocher de celle avec qui il avait prévu des ébats enflammés. Si l'époux trop naïf et embrumé par l'alcool

⁴⁰ Voir *supra*, p. 179-183.

ou le prêtre à l'appétit sexuel démesuré auraient fourni une matière tout à fait appropriée à l'élaboration d'une moralité, les derniers vers sont plutôt réservés à la femme, associée à la « voisdie » (v. 170) et à la « renardie » (v. 171), un dénouement qui ne détonne pas pour autant par rapport au récit qui précède. Dans *Le Prestre et la Dame*, on mise encore une fois sur l'efficacité du contre-exemple pour lancer, de manière implicite, une invitation à la vigilance face à ces séductrices dotées d'aptitudes qui dépassent l'entendement.

L'insatiabilité des femmes est directement visée dans *La Dame qui Aveine demandoit pour Morel sa Provende avoir*, qui ne se contente pas de montrer une épouse impossible à satisfaire, véritable lieu commun des fabliaux, mais offre également une réflexion étoffée sur les pouvoirs qui viennent avec un usage raffiné de la langue, lequel fait contraste avec le baragouin donné à lire dans *Le Prestre et la Dame*. Soucieux de faciliter la vie conjugale – comparée avantageusement à celle de Tristan et Iseut (« Tristans, tant cum fu en cest monde, / N'anma autant Ysouc la blonde », v. 29-30), un des nombreux indices de déplacement à l'œuvre dans ces récits –, un jeune homme propose à son épouse de recourir à une métaphore pour lui signifier son envie de partager un moment d'intimité avec lui, de sorte qu'elle devra lui demander de donner de l'avoine à Morel (le nom d'un cheval) pour initier tout rapprochement (v. 74-79). Après une brève période de pudeur et de réticence, la femme, se jugeant délaissée par son mari (v. 147-152), n'a d'autre choix que de se servir de la métaphore. Ses premières tentatives sont couronnées de succès et les jeunes mariés se laissent aller aux délices de la chair avec la plus grande assiduité, au point que l'époux est victime d'impuissance, épuisé par les requêtes incessantes de celle qu'il aime.

L'incapacité du protagoniste à « donner de l'avoine à Morel » l'oblige à modifier les règles du jeu langagier qu'il avait lui-même instauré (v. 289-296). Il révisé les termes de la métaphore et lui fait perdre une partie de sa connotation sexuelle, arguant qu'il ne reste plus d'avoine dans le grenier, raison pour laquelle l'épouse devrait désormais se contenter de bran, sauf les jours de fête. En remplaçant l'« avainne » (v. 305) par le « bran » (v. 303), il use encore de l'équivocité du langage puisque « bran » peut posséder un sens alimentaire et décrire la partie grossière du son comme il peut renvoyer à la matière fécale⁴¹. L'homme

⁴¹ Le *Dictionnaire du français médiéval* de Takeshi Matsumura donne, dans l'ordre, ces trois définitions : « partie grossière du son », « boue » et « excrément ». Dans le Tobler-Lommatzsch, « *Kleie* » (« son ») arrive aussi en

retient cette deuxième acception et, pour soutenir ses dires, il défèque dans le giron de sa femme : « Son cul torna en son giron, / Et li chia tout environ / Que bran, que merde, qu'autre choze » (v. 299-301). Cet épisode fournit au narrateur l'occasion de déployer, en l'espace de quelques vers, un champ lexical autour de « bran » qui, ainsi, marque clairement sa distance par rapport au sens de « son » que l'on rencontre dans la chanson de geste *Aiol*, notamment : « Ja Breton nen ert liés s'il nen a pain de brent » (v. 8979). Narrateur, protagoniste et auditeur-lecteur sont conviés à une petite fête verbale à laquelle s'invitent nombre de termes scatologiques. Seule la femme et sa pauvreté lexicale sont laissées de côté.

Punie d'avoir provoqué l'impuissance de son époux, cette dernière n'est plus la complice du spécialiste de la sémantique dans cet échange verbal. Elle se retrouve en effet en position d'ignorante alors que l'homme, lui, possède les clés de la manipulation du langage et intervertit à sa guise le sens propre et le sens figuré afin de donner une leçon à celle qui aurait dû se contenter de ce qu'elle avait : « En grez print ce que pot avoir ; / Ne fist pas force a l'autre avoir » (v. 325-326). La finale du fabliau, qui insiste sur l'importance de la mesure chez les couples mariés et qui s'attaque plus particulièrement aux attentes excessives des femmes, s'accorde elle aussi avec la narration, signe que les deux dimensions de l'œuvre n'ont pas été conçues indépendamment. En fait, les derniers vers, d'une part, s'appliquent à fournir un contrepoids au comportement contre-exemplaire donné à lire précédemment en redressant la conduite des protagonistes – plus spécifiquement celle de la femme. D'autre part, ils rappellent, au risque de la redondance, la leçon que transmettait déjà le récit à travers les actes et les paroles des personnages, comme s'il fallait, pour le narrateur, cautionner dans l'espace significatif qu'est l'épilogue la façon dont l'époux avait contourné l'impasse à laquelle il était confronté.

Légion dans le corpus, les femmes à la ruse digne de Renart ou au désir inextinguible ne sont pas toujours les seules coupables désignées. Les maris sont également souvent critiqués, surtout lorsqu'ils s'avèrent de mauvais lecteurs de signes ou de piètres locuteurs, comme en témoigne la moralité de *La Sorisete des Estopes*. La ruse des femmes étant pratiquement sans limite, il reviendrait dès lors aux hommes de demeurer aux aguets de leurs manigances, une tâche à laquelle échoue lamentablement l'époux mis en scène dans ce fabliau. Le premier vers

tête des acceptions recensées et les vers 299 à 301 de *La Dame qui Aveine demandoit pour Morel sa Provende avoir* sont cités un peu plus loin.

insiste d'ailleurs sur toute l'ignorance qui accable le vilain, rangé dans la catégorie des simples d'esprit : « Après vos cont d'un vilain sot » (v. 1). Par la puissance du contre-exemple, l'auditeur-lecteur est témoin des conséquences du manque de connaissances anatomiques d'un jeune marié, tellement *nice* qu'il n'hésite pas à croire son épouse lorsqu'elle lui raconte, pendant leur nuit de noces, qu'elle a oublié son sexe sous le lit de sa mère (v. 37-47). Bien décidé à accomplir le coït, il part en quête – une quête qui n'a plus le lustre de celle des grands chevaliers – du sexe de la jeune femme. Sans scrupule, celle-ci profite même de l'absence de l'homme pour recevoir le prêtre dans son lit (v. 51-55).

Le pauvre époux exhibe ensuite l'étendue de son ignorance : quand une souris s'échappe du panier – censé contenir l'organe – que lui avait remis sa belle-mère, complice de la duperie orchestrée par sa fille, il est persuadé d'avoir perdu le sexe tant espéré. Recourant au verbe « enseigner », l'épilogue du fabliau mise sur la vocation pédagogique du récit : « Enseignier voil por ceste fable / Que fame set plus que deiable » (v. 213-214). La référence à la tromperie que maîtrisent les femmes cède toutefois la place à un avertissement à l'intention des époux, un avertissement dont la présence à la suite d'un tel récit est justifiée : « De ma fable faz tel defin / Que chascuns se gart de la soe / Q'ele ne li face la coe ! » (v. 222-224). Résumant à elle seule la méprise qui fonde le récit, la dernière expression retenue pour signaler la duperie (« li face la coe ») offre au fabliau une conclusion des plus efficaces. En effet, la « coe » peut s'apparenter à la queue d'un animal ou renvoyer à l'organe sexuel. Le double sens du mot « coe », partagé entre animalité et sexualité, fait indéniablement écho à la vision trouble de l'homme qui confond une souris et le sexe de sa femme. Recevant ce vers, le lecteur devra manifester une plus grande vivacité d'esprit que le personnage de *La Sorisete des Estopes* et deviner le sens figuré dissimulé sous l'expression littérale.

Preuve que les femmes et les prêtres ne sont pas les seuls à éprouver un appétit sexuel incontrôlable, il arrive également que les maris volages fassent l'objet d'une critique, une voie qu'emprunte *La Bourse pleine de Sens*. Riche marchand de Decize, sire Renier entretient une relation extraconjugale avec une fille manipulatrice et fort sensible à la fortune de son amant (v. 14-17). Sa femme, dame Felise, s'inquiète des rumeurs qui circulent à propos de leur mariage sans pour autant réussir à changer la situation (v. 22-31). Sur le point de partir à la foire de Troyes, Renier demande à Felise ce qu'elle aimerait qu'il lui rapporte au terme de son périple. Se désintéressant des vêtements, des étoffes ou des bijoux, la femme espère plutôt

recevoir une bourse pleine de « sens » (« sagesse », v. 69). La suite met au jour les lacunes du mari en matière de sémantique – une lacune que plusieurs fabliaux se plaisent à souligner, on le sait –, lui qui se montre entêté à trouver ce bien qui n’a, somme toute, rien de matériel. L’intervention d’un vieux marchand, lequel a bien saisi la teneur de la demande de Felise et la « folie » du riche homme (v. 173), mène l’intrigue vers son dénouement. Il propose en effet à Renier de se présenter chez son amante vêtu en mendiant et en alléguant qu’il ne possède plus un sou, une façon de vérifier la sincérité de l’amour qu’elle lui porte (v. 187-222). Le plan élaboré par le vieux marchand produit les résultats attendus : alors que l’amante, persuadée qu’il a basculé du côté de la pauvreté, refuse d’accueillir son amant (v. 258-259), l’épouse se montre loyale, son amour pour son mari ne se mesurant pas à l’étendue de sa richesse (v. 284-302). C’est après cette aventure que Felise constate qu’elle a bien reçu le *sens* qu’elle avait demandé (v. 395-399), Renier ayant compris que seule son épouse lui vouait un amour sincère. Tout à fait appropriée, la conclusion – placée sous l’autorité d’une signature d’auteur, un rappel du premier vers (Jehan le Galois, v. 1 et 417) – reprend l’opposition entre les femmes fidèles et les « foles garces trichereses » (v. 425) dont la verueur annonce souvent la tromperie (v. 418-421). Les maris devraient dès lors apprendre à se contenter d’une épouse loyale plutôt que de succomber aux charmes d’une autre.

Le récit et la moralité de *La Dame escoillee* présentent aussi une certaine cohérence, mais la pièce s’avère particulièrement instructive quant au mouvement qui caractérise plusieurs manifestations du genre. Ce texte ne lésine pas sur les moyens pour transmettre ses leçons. À la manière de la plupart des fabliaux de Rutebeuf, l’œuvre est encadrée par des passages à valeur moralisante qui s’accordent bien avec le récit, lequel occupe le cœur du texte. Le prologue ne laisse pas oublier la dimension exemplaire de la pièce en recourant au terme « essanple » ou à l’adjectif « essamplaire » à trois reprises (v. 5, 7 et 19) et en consacrant pas moins de 24 vers à des conseils pour une vie conjugale harmonieuse. Les hommes sont invités à tenir tête à leur épouse et à ne pas se laisser dominer par elle, tandis que les femmes sont mises en garde contre la tentation de s’emparer de toute forme de pouvoir. La conclusion distingue deux catégories de femmes : les « males femes » (v. 566) qui méritent le châtement et les « bones » femmes (v. 569), figures honorables en ce qu’elles préservent l’équilibre du mariage.

Forçant une fois encore la note du contre-exemple, le récit expose les dangers de l'inversion des rôles conjugaux. Une telle inversion est risquée car elle trouble la nature de chaque sexe, ce qu'une dame apprend de manière spectaculaire : las de voir sa belle-mère contredire son mari, un comte laisse entendre que ce travers lui vient de ce qu'elle a des testicules, preuve incontestable de masculinité (v. 465-470). Pour mettre fin à ce comportement irritant, il lui fait subir une « opération » devant lui retirer ses testicules. La douleur de cette intervention est telle que la femme s'évanouit (v. 488). À son réveil, elle jure qu'elle ne contredira (« desdire », v. 500) plus jamais son mari. Le manège monté par le comte suffit à faire peur à sa propre épouse, inquiète de connaître le même sort que sa mère. Au final, les blessures infligées à la dame ne sont pas mortelles et le narrateur se permet de cautionner les moyens employés par le comte pour forcer sa belle-mère à l'obéissance : « Mout par exploita li quens bien ! / Benois soit il » (v. 564-565).

Dans ce fabliau qui souhaite transmettre des enseignements en recourant à la force du contre-exemple, il n'est pas anodin que la trame narrative multiplie les exemples de renversements, révélateurs du mouvement que privilégient nombre de fabliaux. *La Dame escoillee* pousse le jeu un peu plus loin en tenant un véritable discours sur la contradiction : alors que les femmes sont accusées de ne pas respecter leur mari lorsqu'elles osent lancer une idée contraire à celle qui avait été formulée, les hommes – auxquels est réservé le privilège de la contradiction – dispensent une leçon de psychologie inversée pour parvenir à leurs fins. Par exemple, lorsqu'il désire présenter sa fille au comte qu'il héberge, en sachant très bien que son épouse s'y opposerait, le chevalier du récit propose de faire manger sa progéniture à l'écart. Il déjoue ainsi l'esprit de contradiction de sa femme qui répond à la proposition de son mari en insistant pour que la pucelle participe au repas (v. 156-164). Cette stratégie permet au chevalier de rétablir l'ordre ébranlé par l'entêtement de sa femme qui cherche à le dominer. Dans les manuscrits *D*, *G* et *e*, une ultime morale – formulée comme un proverbe⁴² – est

⁴² Analysant le lien entre les fabliaux et les proverbes, Elisabeth Schulze-Busacker écrit : « Si la moralité de la fable en discours direct ou indirect a pu contribuer à l'utilisation d'un type simple de commentaire proverbial dans les fabliaux, il n'est pas à exclure, je crois, que l'existence des proverbes en rimes depuis la fin du XII^e siècle a pu influencer la création d'un type complexe de la moralité de fabliau à base proverbiale qui se définit justement par le seul élément que les proverbes en rimes apportent en dehors de la formule proverbiale : la partie narrative qui se présente comme le récit en abrégé dans la moralité complexe du fabliau » (« La moralité des fabliaux. Considérations stylistiques », dans Gabriel Bianciotto et Michel Salvat [dir.], *Épopée animale, fable, fabliau : actes du IV^e Colloque de la Société Internationale Renardienne, Évreux, 7-11 septembre 1981*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Publications de l'Université de Rouen », 1988, p. 537).

offerte à l'auditeur-lecteur : « Dahet feme qui despit home » (v. 574). Celle-ci s'harmonise avec le sens général de l'œuvre, *La Dame escoillee* se présentant comme un plaidoyer en faveur du respect de l'autorité des hommes.

Plus encore, en énonçant le contraire de ce qu'ils veulent pour freiner les femmes délinquantes, les hommes de *La Dame escoillee* calquent en quelque sorte la mécanique de plusieurs fabliaux où le sens positif, souvent dévoilé dans l'épilogue, apparaît à la suite d'une série d'éléments négatifs, à proscrire, dans la narration. Se lit donc une incitation à ne pas brouiller les frontières entre les sexes, certes, mais aussi une mise en scène du jeu de la contradiction, efficacement mené par les hommes qui circulent dans ce fabliau. Dans un contexte clérical, voire universitaire, on pourrait en outre y voir une sorte de revendication masculine du monopole de la *disputatio*.

La valorisation des vertus pédagogiques de la confrontation des contraires est éloquente dans cette œuvre et elle tend à rappeler le fonctionnement de tous ces fabliaux qui font s'accorder le récit et la moralité en misant sur la cohabitation du contre-exemple et de l'exemple, engagés dans une relation de dissonance génératrice de sens. Une telle stratégie n'est pas étonnante vu l'importance qu'occupe la *disputatio* dans la pédagogie du XIII^e siècle⁴³. L'enseignement médiéval mise sur le jeu des contradictions, qui repose sur l'affrontement de la thèse et de l'antithèse, pour faire apparaître la vérité. Bien ancrée au Moyen Âge, cette culture du débat a concurremment infiltré les œuvres littéraires et déterminé l'élaboration de certains recueils, comme on l'observera plus loin.

Directement liée à la *disputatio*, la gymnastique des contraires s'impose de manière particulièrement aiguë dans les fabliaux, qui y recourent pour lier le récit et la leçon. Dans cette joute, certaines figures récurrentes s'attirent les foudres des narrateurs. Ainsi le rôle que jouent les prêtres dans l'adultère que commettent les femmes est régulièrement souligné. Ces dernières suscitent la méfiance pour plusieurs raisons, qu'il s'agisse de leurs besoins charnels impossibles à combler ou de leur tendance à la manipulation, une tendance que les hommes devraient endiguer. Car c'est surtout lorsque ceux-ci manquent de perspicacité qu'ils sont susceptibles de faire l'objet d'un traitement défavorable. La mise en valeur de la parole traverse enfin une bonne portion du corpus : tandis que l'homme du *Prestre et la Dame* est

⁴³ À ce propos, voir notamment Elizabeth Kinne, art. cit., p. 57.

ridiculisé – à l’aide d’un terme péjoratif comme « postroillaz » (v. 107) – précisément en raison du charabia qu’il sert à sa femme et au prêtre, celui de *La Dame escoillee* se démarque grâce à sa rhétorique ingénieuse, capable de restituer à chaque sexe sa nature.

Dans la monographie qu’il consacre au genre du fabliau, Dominique Boutet remarque que le récit et la morale entrent souvent en contradiction⁴⁴. Il précise sa pensée en affirmant que « [d]’une manière générale, le rôle de l’inattendu, des renversements, de l’invraisemblable dans les intrigues est difficilement compatible avec la mise en œuvre d’une claire logique de la morale⁴⁵ ». La « contradiction » qu’il décèle s’avère cependant moins révélatrice d’un travail bâclé ou d’un manque d’intérêt pour les conclusions signifiantes que d’une tension consubstantielle au genre. À vrai dire, ce n’est pas tant la prétendue inadéquation de la narration et de la leçon qui retient l’attention dans les fabliaux que le mouvement qu’empruntent le récit, son dénouement et la moralité, où point un goût manifeste pour le décalage et pour le détournement. La teneur contre-exemplaire de nombreuses narrations, de même que l’alternance entre l’envers et l’endroit qui organise la trame de *La Dame escoillee*, le confirment éloquemment.

UNE QUÊTE DE VÉRITÉ PROBLÉMATIQUE

Certaines pièces érigent la dissonance en principe de manière encore plus percutante. Celle-ci n’est sans doute pas étrangère au courant parodique qui traverse les fabliaux. Car, comme le rappelle Gérard Genette dans *Palimpsestes*, l’étymologie du mot *parodie*, qu’il classe parmi les relations d’« hypertextualité »⁴⁶, renvoie à l’idée de « chanter faux » :

Ôdè, c’est le chant ; *para* : « le long de », « à côté » ; *parôdein*, d’où *parôdia*, ce serait (donc ?) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant – en contrepoint –, ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou *transposer* une mélodie⁴⁷.

⁴⁴ Dominique Boutet, *Les Fabliaux*, *op. cit.*, p. 115.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 116.

⁴⁶ Gérard Genette définit l’hypertextualité, une « opération de transformation », comme suit : « J’entends par là toute relation unissant un texte B (que j’appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j’appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire » (*Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1982, p. 13).

⁴⁷ *Ibid.*, p. 20. Le poéticien précise que, pour appartenir à la parodie, la transformation doit nécessairement privilégier le régime ludique : « les pratiques du pastiche et de la parodie vise[nt] une sorte de pur amusement ou

Plusieurs critiques⁴⁸ – loin d’être unanimes sur la question, néanmoins⁴⁹ – ont, à la suite de Per Nykrog (1957), identifié des intentions parodiques dans les fabliaux. Dans un ouvrage visant à réhabiliter la dimension littéraire de ces œuvres longtemps mal-aimées, Per Nykrog avance que le genre se livre notamment à la parodie des littératures courtoise et « héroïque »⁵⁰. Plus récemment (2012), Isabelle Arseneau a ajouté les fabliaux à la liste de textes qui, à l’instar des romans dits « réalistes » qu’elle analyse, attestent l’existence d’une littérature parodique au Moyen Âge, laquelle amorce un premier mouvement vers la fin du XII^e siècle⁵¹. On s’attend dès lors à ce que ces récits brefs donnent à lire des cas de condensation, de déplacement, d’inversion et de réduction⁵² – les principaux mécanismes parodiques circonscrits par Isabelle Arseneau dans son travail doctoral – des motifs et des lieux communs de la littérature courtoise, entre autres.

Mais ces différentes transformations dépassent largement la tradition courtoise et elles affectent aussi les instances d’autorité comme les Saintes Écritures, soumises à une importante remise en question. À un travail de reconfiguration de l’univers littéraire, offrant désormais une place de choix au registre bas, s’ajoute une volonté de témoigner d’un monde en plein bouleversement qui réorganise son système de valeurs en faveur d’un certain pragmatisme où

exercice distractif, sans intention agressive [...] : c’est ce que j’appellerai le régime *ludique* de l’hypertexte » (*ibid.*, p. 43).

⁴⁸ On recense notamment les travaux de Charmaine Lee, « I Fabliaux e le convenzioni della parodia », dans Alberto Limentani (dir.), *Prospettive sui fabliaux. Contesto, sistema, realizzazioni*, Padoue, Liviana, 1976, p. 3-41 et d’Albert Gier, art. cit. Dans un article paru en 2008, Adrian P. Tudor reconnaît que dans *Frere Denise*, Rutebeuf se livre à la parodie de la littérature hagiographique, alors que *Nonete* est un exemple de « *gentle parody* » des miracles de la Vierge (voir « “No, No, Nonete !” : Reciting Jean de Condé’s Virgin-less and Miracle-less Virgin Miracle », dans Kristin L. Burr, John F. Moran et Norris J. Lacy [dir.], *op. cit.*, p. 105).

⁴⁹ Certains adoptent une position plus nuancée que Per Nykrog, Charmaine Lee ou Albert Gier. À titre d’exemple, voir les contributions de Douglas David R. Owen, « The Element of Parody in “Saint Pierre et le Jongleur” », *French Studies*, vol. IX, n° 1, 1955, p. 60-63 et de Knud Togeby, « The Nature of the Fabliaux », art. cit. Parmi les chercheurs les plus réticents à admettre l’existence d’une dimension parodique dans les fabliaux, on songe à Philippe Ménard, qui écrit : « On ne peut voir, d’abord, dans les fabliaux un désir systématique de parodier les œuvres d’inspiration courtoise. Si l’intention courtoise existait, elle se verrait ! » (*Les Fabliaux...*, *op. cit.*, p. 207). S’il perçoit un certain effet humoristique dans les pièces, Norris J. Lacy refuse également de recourir à l’étiquette de « parodique » lorsque vient le temps de qualifier les fabliaux (voir *op. cit.*, p. 59).

⁵⁰ Voir Per Nykrog, *op. cit.*, p. 72. Du même auteur, on consultera également « Courtly Literature and the Fabliaux : Some Instances of Parody », *Zeitschrift für romanische Philologie*, n° 102, 1986, p. 67-87.

⁵¹ Voir Isabelle Arseneau, *op. cit.*, p. 28. Selon la chercheuse, participent à ce mouvement *Le Chevalier à l’épée*, *La Demoiselle à la mule*, *La Vengeance Raguidel*, *Le Bel Inconnu*, *Mérougis de Portlesgues*, les branches du *Roman de Renart* et plusieurs chansons de geste (*Le Pèlerinage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*, *La Prise d’Orange*, *La Bataille Loquifer*, *Le Moniage Rainouart* et *Audigier*) « qui affichent un écart important par rapport à la production antérieure et [qui] privilégient un registre plus ludique » (*ibid.*, p. 29).

⁵² Voir *ibid.*, p. 231-254.

les figures les plus humbles parviennent à l'emporter sur les représentants de l'élite et de la culture savante. Une reconfiguration d'une telle ampleur ne peut qu'annoncer et entraîner une redéfinition du rapport entretenu avec les catégories de la vérité et de la fiction, qui tendent à leur tour à subir une série de déplacements.

L'importance du déplacement dans les fabliaux est sensible dans *Les trois Dames qui troverent un Vit*, un récit qui retient le pèlerinage de trois femmes vers le Mont-Saint-Michel (v. 10) comme prémisse. *Les trois Dames qui troverent un Vit* ne se contente toutefois pas de dépeindre des protagonistes en mouvement ; il fait subir à leur entreprise spirituelle une curieuse tournure. Le déplacement des femmes dans l'espace s'accompagne en effet d'un déplacement du sens du pèlerinage, qui perd sa part transcendante pour rejoindre des considérations beaucoup moins élevées. Par ailleurs, le prologue (ms *E*) des *Trois Dames qui troverent un Vit* portait déjà le germe d'un glissement vers le bas en se prononçant en faveur de l'emploi d'une langue simple où la rime s'écrit « sanz colour et sanz leonime » (v. 4)⁵³, un parti-pris qui détonne des promesses de prouesses stylistiques que l'on rencontre régulièrement au début des textes versifiés.

Il ne faut que quelques vers avant que la quête des femmes ne soit pervertie. De fait, la découverte d'« un vit mout gros » (v. 13), qui génère un renversement parodique où les hauteurs de l'esprit cèdent la place au bas corporel, change la nature du pèlerinage. L'organe sexuel devient un objet de litige entre les trois marcheuses, celle qui a mis la main la première sur cet engin fort convoité refusant de le partager avec l'une de ses compagnes (v. 15-33). Le conflit est tel que les pèlerines décident de s'en remettre au jugement de l'abbesse d'un monastère voisin pour le dénouer (v. 34-40). Cette dernière fait preuve d'une intransigeance qui fera regretter aux femmes leur requête : prétextant qu'elles ont en leur possession le verrou de la porte de l'abbaye, disparu depuis quelques jours (v. 86-91), l'abbesse leur confisque la précieuse trouvaille, de sorte que les trois compagnes se retrouvent soudainement les mains vides (v. 97-103).

Insistant lourdement sur les méfaits de la convoitise, l'épilogue moralisant représente près de 20 % du texte (25 vers d'un fabliau qui en compte 128 [ms *E*]). La recommandation de partager sans attendre ce que l'on trouve avec ses compagnons (v. 118-128) est

⁵³ Voir *supra*, p. 173-174.

incontestablement appropriée et attendue à la suite de ce récit qui met en scène trois femmes incapables de s'entendre. Ce qui l'est moins, c'est l'objet, puisé dans le registre le plus bas, choisi pour transmettre une telle leçon. Se servant d'un organe sexuel pour énoncer les vertus du partage et osant, du même coup, subvertir le sens du pèlerinage, qui perd son statut de grande quête spirituelle, l'œuvre ne dissimule pas son penchant pour le détournement. De surcroît, l'intervention de l'abbesse, qui façonne à sa guise la nature de l'objet qui lui est présenté grâce à sa seule parole, donne à voir le lien distendu, voire trafiqué, entre le mot et la chose. En filigrane de ce fabliau se trouve donc une remise en question de la vérité du discours – fort instable d'autant qu'on ne puisse plus compter sur les révélations spirituelles et métaphysiques –, une tangente que *Joulet* emprunte encore plus nettement en faisant de la création de fictions un enjeu central.

Intégrant la mention d'une figure auctoriale dans le manuscrit *Y*⁵⁴, les derniers vers de *Joulet* (« Segnors, ce dit Colin Malet, / Tel cuide conchier autrui / Qui assez miez conchie lui », v. 418-420) fournissent une conclusion adéquate au récit qui précède. Celui-ci met en scène Robin, un jeune homme « fol e estordiz » (v. 6), et Joulet, un jongleur déterminé à se jouer de ce simple d'esprit. Le jour de son mariage avec Mahaut, Robin prête foi aux déclarations du jongleur et se gave de poires, convaincu qu'il s'agit d'une coutume nuptiale qu'il doit respecter (v. 62-68). Rapidement incommodé par cette ingestion excessive, le jeune homme révèle les causes de sa souffrance à sa nouvelle épouse au moment de la retrouver dans le lit conjugal (v. 177-179). Mahaut discerne aisément la culpabilité du jongleur et orchestre une vengeance en enjoignant à Robin de se soulager près du lit de celui qui a saboté leur nuit de noces (v. 184-187). Le roturier est cependant si mal en point qu'il ne se contente pas de salir les draps : les braies du jongleur comme sa chemise sont couvertes d'excréments ; le seau à eau et la housse renfermant la vièle de Joulet en sont également remplis (v. 188-269).

⁵⁴ La présence du nom de Colin Malet constitue une variante propre au manuscrit de Londres, British Library, Additional 10289 (*Y*). Dans le cadre d'une étude consacrée à ce manuscrit, Francis Gingras écrit : « Si ce nom semble *a priori* assez commun, il prend une couleur particulière dans le contexte régional qui est celui du manuscrit puisque la famille Malet était bien connue dans la région en qualité de seigneurs de Granville, fief situé à 3 kilomètres de Saint-Pair et pratiquement à égale distance (environ 25 kilomètres) d'Avranches et de Coutances. Le recueil semble ainsi se constituer d'abord autour d'un groupement de textes associés à un domaine géographique précis, entre l'Avranchin et le Cotentin » (« Réponse de Normand... », art. cit., p. 230).

Le lendemain, Mahaut réveille le jongleur en prétextant qu'elle désire entendre sa musique (v. 302-307). L'heure de la vengeance a bel et bien sonné : Jouglet découvre avec colère que tout ce qui l'entoure (sa chemise, ses braies jusqu'au seau contenant l'eau avec laquelle il a voulu se débarbouiller) a été souillé. Il s'empresse de quitter la maison en emportant son sac. Or le jongleur n'est pas au bout de ses peines et il subit la pire humiliation : ouvrant son sac pour satisfaire les habitants du village qui souhaitaient l'entendre jouer de la vièle, il découvre la matière fécale qui s'y trouvait, laquelle éclabousse deux villageois si furieux qu'ils se lancent violemment sur lui (v. 374-416). La fin proverbiale du fabliau, qui reprend de manière forte et particulièrement imagée dans le contexte l'idée que tel est pris qui croyait prendre (« Tel cuide conchier autrui / Qui assez miez conchie lui », v. 419-420), est étroitement liée au renversement qui prend place dans le récit, où celui qui est doté de capacités intellectuelles supérieures connaît le sort le moins enviable.

Ce renversement est d'autant plus spectaculaire qu'il fait gagner un homme qui adhère à une interprétation simpliste de la Bible. Privé d'un décrypteur digne de ce nom, l'intertexte convoqué se trouve ainsi dévalué. L'auditeur-lecteur mesure l'ampleur de la naïveté et de la pauvreté d'esprit du jeune homme lorsque Mahaut n'a aucun mal à lui faire croire que l'on fait les enfants par l'« oreille senestre » (v. 289). La mention de l'oreille semble renvoyer à l'Annonciation, alors que la Vierge Marie apprend par la voix de l'archange Gabriel qu'elle est enceinte. La crédulité de Robin témoigne d'une confusion entre la parole et la procréation à proprement parler, signe d'une réception un peu trop prosaïque du texte biblique. De fait, le jeune homme « aplanit » l'annonce de la conception de Jésus. Réduite à son premier degré et privée de toute transcendance, l'oreille n'est plus ce que l'on tend au moment de se faire annoncer une maternité miraculeuse, mais un simple organe reproducteur. Accordant sa confiance à une croyance populaire découlant d'une mauvaise lecture de la Bible, Robin fait également preuve d'une connaissance anatomique défailante, il va sans dire.

La part de dissonance que présente *Jouglet* réside dans sa façon de déjouer les attentes en donnant le haut du pavé aux plus humbles et aux mauvais lecteurs des Saintes Écritures, pas dans une forme de désaccord entre la narration et la leçon. Le simple d'esprit a peut-être été trop crédule, défaut qui aurait pu lui mériter un sort beaucoup moins enviable que celui qui l'attend dans ce fabliau. Rien ne semble cependant plus répréhensible que la conduite du jongleur, coupable d'avoir utilisé son pouvoir et ses capacités à mauvais escient. L'image de

l'étui de la vièle rempli d'excréments est fort évocatrice : l'outil de performance du jongleur est directement attaqué en devenant une source d'humiliation publique, une manière de critiquer avec virulence les créateurs de mauvaises fictions, des mensonges inutiles et vains. Illustrant la vacuité de l'entreprise du jongleur par le biais d'une incursion dans la sphère de la scatologie, cette œuvre formule une équation qui frappe inévitablement l'imaginaire de l'auditeur-lecteur : les récits colportés par les jongleurs se révèlent ultimement rabaissés à l'état d'excréments. On verra plus loin qu'un copiste a vraisemblablement voulu exploiter cette équation au moment de mettre en recueil le fabliau⁵⁵.

Un tel acharnement à discréditer les créateurs de balivernes que sont les jongleurs – pourtant dotés d'excellentes aptitudes linguistiques – est à lier avec un effort de mise en relief de la parole des humbles, un effort qui se révèle encore plus net dans d'autres pièces que *Jouquet*. On a déjà évoqué *Le Vilain au Buffet*, œuvre qui s'amuse à brouiller l'opposition attendue entre le sénéchal, représentant du monde de la courtoisie, et le vilain, plus malin en dépit de son statut modeste. Tant la moralité (v. 248-255), qui insiste sur le partage de la richesse, que le dénouement font voir que, à l'instar du vilain qui parvient à briller à la cour parce qu'il a osé quitter la maison (v. 265-267), les fabliaux se plaisent à déplacer là où on ne les attend pas les figures du « personnel »⁵⁶ qui circulent dans les différents récits. Aussi assiste-t-on à une reconfiguration des univers : tandis que celui de la courtoisie semble souffrir d'une usure qui le rend impuissant et amer – tel le sénéchal du *Vilain au Buffet* – celui des plus humbles, sans statut particulier à revendiquer, mérite régulièrement un sort enviable. Dominique Boutet juge donc peut-être un peu rapidement les fabliaux en affirmant que leur intention est de tourner les vilains en ridicule⁵⁷. À vrai dire, à plusieurs reprises, les vilains disputent aux mieux placés et aux mieux éduqués – également discrédités dans *Le Prestre qui dist la Passion*, on s'en souvient – le titre convoité de meilleur manipulateur de la parole.

Le Vilain qui conquist Paradis par Plait conforte cette idée en montrant l'accession au paradis de l'âme d'un vilain. Pour défendre sa place au ciel, vers lequel il s'est dirigé en suivant saint Michel (v. 13-18), le vilain doit tour à tour affronter Pierre, Thomas et Paul, qui

⁵⁵ Francis Gingras a consacré un article au contexte codicologique du fabliau (*ibid.*, p. 223-242). Les particularités de ce contexte seront analysées un peu plus loin dans ces pages (voir *infra*, p. 313-315).

⁵⁶ Le terme est emprunté à Philippe Hamon, *Le Personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1983.

⁵⁷ Dominique Boutet, *Les Fabliaux, op. cit.*, p. 45.

tentent de l'expulser de ce lieu auquel tous aspirent. À coup de contre-arguments persuasifs – preuve s'il en fallait de l'infiltration de la *disputatio* dans l'écriture des fabliaux –, le vilain réussit à mettre en évidence les failles de chacun des apôtres qui, contraints au silence, ne peuvent que le laisser poursuivre son chemin : saint Pierre a lui-même renié le Seigneur trois fois (v. 31-45), saint Thomas a manifesté son incrédulité au moment de la résurrection (v. 62-67) et saint Paul a, jadis, persécuté des chrétiens (v. 88-105). Au terme de ces différents échanges, saint Pierre reconnaît, honteux (v. 116), la supériorité de la parole du vilain et s'exclame devant Dieu : « Par parole nos a vaincus. / Je meïsmes sui si conclu / Que ja mais, voir, n'en parlerai ! » (v. 117-119). Le vilain s'avère tout aussi efficace devant Dieu, d'abord outré d'apprendre que ses apôtres ont été offensés (v. 125-129), mais vite convaincu par le discours de celui qui peut se targuer d'avoir mené une vie exemplaire, à la différence de celle de Pierre, de Thomas et de Paul (v. 130-161). La réponse de Dieu est lourde de sens : en retenant le substantif polysémique « verbe » (v. 165) pour saluer les qualités oratoires du vilain, il renvoie d'abord, bien sûr, à un « mot ou [à une] suite de mots prononcés »⁵⁸. Or, dans le contexte de ce fabliau farci de références à la Bible, il est tentant d'y voir également une allusion au Verbe de Dieu⁵⁹ et à Jésus, la parole de Dieu faite chair qui, dans un mouvement de renversement des figures d'autorité, semble déclassée par celle du vilain.

Tout le fabliau convoque le texte biblique, livre d'autorité s'il en est, pour en dévoiler les parts les plus sombres et les plus problématiques, le vilain se posant comme un lecteur critique et irrévérencieux des Saintes Écritures. Les trois premiers vers synthétisent bien la tension qui anime l'œuvre : « Nos trovomes en escriture / Une merveilleuse aventure / Qui jadis avint d'un vilain ». La mention de l'« écriture » (v. 1) rappelle bien entendu le texte biblique tandis que le deuxième vers fait la part belle au vocabulaire que l'on trouve plus fréquemment dans les textes de fiction (« merveilleuse », « aventure »). Le décalage entre les deux est frappant et il se creuse au vers suivant avec la présence du vilain, exégète rebelle et figure que l'auditeur-lecteur n'attendait certainement pas dans ce récit pétri de références bibliques. À la fin du fabliau, ce ne sont plus les écritures qui retiennent l'attention et le vilain n'est plus uniquement

⁵⁸ Il s'agit de la première définition que recense le *Dictionnaire du français médiéval* de Takeshi Matsumura sous l'entrée « verbe ».

⁵⁹ Ce sens du mot « verbe » est aussi relevé dans le *Dictionnaire du français médiéval*. Dans le dictionnaire de Tobler-Lommatzsch, la parole de Dieu (« *Wort [Gottes]* ») est la première acception identifiée. Les sens suivants renvoient plutôt à l'« énoncé » (« *Wortlaut* »), au « discours » (« *Rede* ») et à l'« expression » (« *Ausdruck* »).

un lecteur ; il est désormais doté d'une voix qui mérite d'occuper l'espace significatif de l'épilogue⁶⁰. Saint Pierre, saint Thomas, saint Paul et Dieu sont en effet mis de côté au profit du « proverbe » du vilain (v. 166), chargé de transmettre la moralité en faveur de ceux qui, à défaut d'être les plus forts, se posent comme les plus fins (v. 166-172). Figurant comme le point culminant d'une tentative de s'inscrire dans la tradition de l'exégèse biblique, l'épilogue du *Vilain qui conquist Paradis par Plaist* n'a rien d'artificiel. Il est au contraire fort significatif. Car s'exprime à travers le vilain une irrévérence qui caractérise plusieurs manifestations du genre du fabliau, lequel ne se contente pas de revisiter la littérature courtoise mais ose également se frotter aux Saintes Écritures, convoquées avec humour dans *Jouquet*, on l'a vu. Là encore, les vérités supérieures sont mises en doute.

Bien que l'enjeu se déplace quelque peu dans *Brunain, la Vache au Prestre*, on assiste à nouveau à la victoire du vilain, qui l'emporte cette fois sur la culture cléricale, prise à son propre jeu. Au moment du sermon, un prêtre insiste auprès de ses paroissiens sur la générosité de Dieu qui double les dons qu'on fait en son nom (v. 6-9). Ne suspectant aucune mauvaise intention, un couple de vilains interprète ce commentaire au pied de la lettre et décide d'offrir sa vache Blerain au prêtre (v. 10-24). La suite ne se déroule toutefois pas comme prévu pour le prêtre qui, soucieux de bien accueillir Blerain, l'attache à sa propre vache, Brunain, afin que la nouvelle venue s'acclimate à l'environnement dans lequel elle a été déplacée (v. 37-41). Or la vache des vilains refuse ce changement de milieu avec obstination, comme en témoignent la conjonction « mes » (« Mes Blere nel vout endurer », v. 48), qui marque l'écart entre les intentions du prêtre et le comportement de la bête, et la répétition de l'adverbe « fors » (« Ainz sache le lien si fors / Du jardin la traïna fors », v. 49-50), une façon de signaler à quel point celle-ci cherche à s'éloigner des terres qui ne sont pas les siennes. Elle retrouve alors le chemin de ses premiers propriétaires qui voient, avec l'arrivée de Brunain, leur don être effectivement doublé (« Or en avons nous deus por une », v. 62). Surtout, c'est le sens premier – perçu par les vilains qui ont adhéré au sermon les yeux fermés – de la promesse du prêtre qui se concrétise et non pas les manigances de ce dernier, perdant d'avoir encouragé le don chez ses paroissiens. Le tout dernier vers du fabliau met au jour le renversement de situation en

⁶⁰ Dans un article consacré à ce fabliau, Elizabeth Kinne remarque que se superposent les instances d'autorité attendues et un discours sur la propre légitimité du fabliau : « *The humor of the fabliau and his ability to approach truth lies in this juxtaposition of conventional authority with his own self-authorizing speech* » (art. cit., p. 62).

faisant se côtoyer deux verbes antonymes : « Tels cuide avancier qui recule ! » (v. 72). Le début de l'épilogue – qui s'ouvre en alliant « l'exemple » au « fabliaus » (v. 64) – explique à l'auditeur-lecteur que les calculateurs ne sont pas toujours gagnants. La simplicité des intentions des vilains – laquelle ne correspond pas exactement au « triomphe des fausses valeurs⁶¹ » dont parle Dominique Boutet – épris de générosité a été récompensée et le prêtre se retrouve bredouille.

Le travail de déplacement auquel procèdent *Le Vilain au Buffet*, *Le Vilain qui conquist Paradis par Plait et Brunain*, *la Vache au Prestre* apparaît plus clairement lorsqu'on le compare au *Vilain Asnier*, où la préservation des rôles sociaux est mise en scène – non sans ironie, néanmoins. Cette fois, le vilain tente d'infiltrer l'univers de la bourgeoisie plutôt que celui de la courtoisie. Sa tentative échoue quand il ne peut supporter l'odeur des épices du marché – lesquelles suggèrent à la fois la richesse et l'exotisme, apparemment choquantes pour le pauvre vilain – et qu'il s'évanouit (v. 12-17). Ce n'est qu'une fournée de fumier – matière reconnue pour susciter le dégoût, comme dans *Joulet* – qui lui permet de reprendre connaissance (v. 37-44). Sans surprise, les derniers vers reprochent au vilain d'avoir aspiré à une nature autre que celle dont il a hérité : « Que cil fait et sens et mesure / Qui d'orgueil se desennature : / Ne se doit nus desnaturer ! » (v. 49-51). Si, en montrant un vilain incapable de s'affranchir de son monde, *Le Vilain Asnier* se distingue du *Vilain au Buffet*, il n'en demeure pas moins qu'il propose un jeu de contraste olfactif, entre les épices et le fumier, et c'est ce qui produit le renversement dans ce fabliau : en dépit des attentes, les épices n'éveillent aucun plaisir sensoriel chez le vilain – lequel prend même les allures d'un mort ! (« Autresi com se il fust morz », v. 17) –, mais réagit pourtant de manière positive à l'odeur du fumier.

Il n'est pas anodin que l'une des illustrations les plus éclatantes du registre bas se pose ici comme un remède à un évanouissement provoqué par une marchandise précieuse et valorisée. Pour mesurer l'ampleur du décalage, il suffit de se rappeler de *La Chanson de Roland*, où les corps de Roland, d'Olivier et de l'archevêque Turpin, tombés au combat, font l'objet d'un rituel nécessitant du vin et des épices, confirmant dès lors le caractère sacré de ces produits hautement prisés : « Ben sunt lavez de piment e de vin » (v. 2969). Le bain de vin et d'aromates ne constitue d'ailleurs qu'une partie de ce rituel qui implique plusieurs autres

⁶¹ Dominique Boutet, *Les Fabliaux*, *op. cit.*, p. 118.

matières nobles : la soie (v. 2965 ; 2973), le marbre (v. 2966) et la peau de cerf (v. 2968). Il est impossible d'ignorer le *pimant*, un vin épiced que boit Perceval au moment crucial où le Graal lui est présenté (*Le Conte du Graal*⁶², v. 3331-3333), à titre d'illustration des qualités exceptionnelles conférées aux épices. Le repas qui avait précédé le service du vin était également riche en aromates, tel le gingembre d'Alexandrie (v. 3328). Encore dans *Galeran de Bretagne*⁶³, l'odeur suave de l'oreiller de Frêne est comparée avantageusement à celle des épices que l'on aurait cueillies dans les bois de l'Euphrate et du Tigre (v. 469-473). Dans *Le Vilain Asnier*, les épices ont perdu leurs vertus enivrantes et leurs origines, trop exotiques pour le vilain, ne produisent rien de mieux qu'un bête évanouissement. Le fumier s'avère la substance la plus efficace dans cette œuvre qui, à sa façon, s'applique à fragiliser la hiérarchie des biens.

En dépeignant une situation où la valeur de la matière est équivoque, *Le Vilain Asnier* se joint aux autres fabliaux qui suggèrent un monde en bouleversement. Plus souvent qu'à leur tour, ces déplacements ont partie liée avec la conception de la vérité et de la fiction, ce que *Les deus Changeors* exprime avec éloquence⁶⁴. Le métier des deux jeunes hommes à lui seul donne à réfléchir, la pratique du changeur relevant d'un véritable brouillage du vrai et du faux « sans distinction et sans égard pour la réalité des choses, avec pour seul but le profit personnel⁶⁵ ». Francis Gingras explique que ce nouveau métier acquiert une importance notable au cours du XIII^e siècle⁶⁶, lequel correspond à la fois à la période de production de la vaste majorité des fabliaux⁶⁷ et à celle de la révolution commerciale, amorcée depuis la

⁶² Chrétien de Troyes, *Perceval* ou *Le Conte du Graal*, édition et traduction de Daniel Poirion, dans *Œuvres Complètes*, édition dirigée par Daniel Poirion, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 685-911.

⁶³ *Galeran de Bretagne*, édition de Lucien Foulet, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1925.

⁶⁴ Pour une analyse de ce fabliau, voir Francis Gingras, « Fabuler et dire vrai... », art. cit.

⁶⁵ *Idem*.

⁶⁶ Il écrit : « le rôle des changeurs se précise, au moins à partir de 1178 alors qu'on les voit se doter de "statuts" à Saint-Gilles, et prendre une importance nouvelle tant dans les foires de Champagne (Provins, Troyes, Lagny, Bar-sur-Aube) que dans les villes, comme à Paris sur le Pont-au-Change ou à Montpellier face à l'église Sainte-Marie qui devient, à partir de 1204 à cause des tables de changeurs, l'église Notre-Dame des Tables » (*idem*).

⁶⁷ « Né à la fin du XII^e siècle, le genre du fabliau disparaît dans la première moitié du XIV^e siècle. Sa vie correspond donc, en gros, à ce que l'on peut appeler le second âge de la littérature médiévale en langue vulgaire », explique Dominique Boutet (*Les Fabliaux, op. cit.*, p. 11).

deuxième moitié du XII^e siècle⁶⁸. Le XIII^e siècle se caractérise par une « augmentation du numéraire⁶⁹ » qui entraîne notamment une dissociation entre monnaie réelle (moyen de paiement) et monnaie de compte (qui sert à la mesure des valeurs)⁷⁰ et une spécialisation du vocabulaire économique⁷¹. Témoignant des mutations que subissent alors les pratiques comptables⁷², la présence de deux changeurs dans le récit bref signale les transformations qui affectent le XIII^e siècle, où la valeur des choses est plus fluctuante que jamais.

Ces deux jeunes et beaux changeurs (v. 8) forment, avec l'épouse de l'un d'eux (v. 17-18), un triangle amoureux constamment sur le point d'être révélé au grand jour. Après une longue période de discrétion (« Ainsi maintindrent lor amors / Longuement, qu'ainz n'en fu clamors / Ne par privé ne par estrange », v. 23-25), l'amant espère profiter de l'absence du mari, retenu à la table de change (v. 26-27) et propose à sa maîtresse de coucher avec lui chez lui (v. 32-35). S'inquiétant d'être prise sur le fait par son époux, cette dernière résiste quelque peu avant de se retrouver nue dans le lit de son amant (v. 60-62). Or l'homme ne se contente pas de cette délicieuse présence ; il repousse les limites de la relation adultère – de moins en moins intime et secrète – en conviant son compagnon à admirer la beauté de celle qu'il a réussi à attirer dans son lit. Au moment d'inviter le mari à contempler cette splendide créature, l'amant use de superlatifs et promet la vérité : « D'une haute chose me vant, / Dont je ne vous mentirai mie : / Que j'ai la plus tres bele amie » (v. 72-74). Il n'est pas innocent que la promesse de vérité (ou de l'absence de mensonge) serve ici les plans répréhensibles d'un homme sans scrupules, montrant que ces formules ne garantissent pas toujours les intentions les plus nobles.

L'amant procède au dévoilement des parties du corps de la femme (v. 94-99), énumérées en sens contraire de ce que prônent les traités de poétique puisqu'il procède de bas en haut (les pieds, les jambes, les cuisses, les flancs, les hanches, les côtes, les mains, les bras, la poitrine,

⁶⁸ Les historiens appellent « révolution commerciale du XIII^e siècle » la période qui s'étend des années 1160 aux années 1330, délimitant ainsi un « long » XIII^e siècle. À ce sujet, on consultera avec profit Peter Spufford, *Money and its Use in Medieval Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

⁶⁹ Francis Gingras, « Fabuler et dire vrai... », art. cit.

⁷⁰ Voir *idem*.

⁷¹ On relève entre autres les adjectifs « parisais », « tournois » ou « esterling » servant à qualifier « livre » ou « sou » (voir *idem*).

⁷² Mettant en scène un homme près de ses sous, le fabliau *Boivin de Provins* témoigne également de considérations monétaires.

le cou), créant ainsi un mouvement inverse à celui du portrait canonique⁷³, dont le fabliau conserve néanmoins l'insistance sur la blancheur des membres (v. 96 et 99) en prenant cependant bien soin de laisser le visage couvert. L'auditeur-lecteur est témoin de l'efficacité du stratagème : l'époux trompé est tellement charmé par ce qui s'offre à son regard qu'il regrette de s'être marié trop tôt (v. 103-109), ignorant la véritable nature du spectacle auquel il a été convié ! Furieuse d'avoir été prise au piège (v. 128), l'épouse prépare sa vengeance et décide de remettre à son amant, tout changeur qu'il soit, la monnaie de sa pièce. Trois semaines plus tard, elle l'invite à partager son bain pendant que son mari est en voyage d'affaires (v. 139-149). La même séquence narrative se déploie : la réticence de l'homme est rapidement déclassée par son envie de se laisser aller aux plaisirs de la chair (v. 150-165) et la femme envoie chercher son mari, qui assiste une deuxième fois à une représentation tronquée du triangle amoureux (v. 170-175), alors que l'amant est partiellement caché dans la cuve (v. 188-191). Pour assurer la crédibilité de sa mise en scène, l'épouse infidèle va jusqu'à présenter son compagnon à demi couvert comme une voisine très laide (v. 195-213).

Le récit se dénoue sans que ces jeux de camouflage et de dévoilement mènent à une révélation complète de la vérité, qui semble impossible à saisir parfaitement, surtout dans un monde particulièrement mouvant et peuplé de créatures qui se plaisent à brouiller allègrement la distinction entre le vrai et le faux. Cette mise en relief d'une vérité toujours dissimulée sous une part d'ombre, qui ne cesse de se dérober et qui est soumise à de multiples manipulations – d'abord par l'amant-changeur, puis par l'épouse, tous deux maîtres dans l'art de déguiser la réalité – est lourde de sens dans un fabliau qui s'ouvre en repoussant la « fable » pour se ranger du côté de ce qui « avint » :

Qui que face rime ne fable,
Je vous dirai en lieu de fable
Une aventure qui avint :
De qui fu fete et a quoi vint,
Vous en dirai bien verité !
Les deus Changeors, v. 1-5.

Là où le prologue refuse l'étiquette de « fable », l'épilogue revendique celle de « fablel » (v. 283). On peut y déceler une distinction et une hiérarchisation des fictions : tandis que la

⁷³ Sur la fixité du portrait féminin dans le roman médiéval, voir Alice Colby, *op. cit.*, en particulier p. 23. Sur l'ordre que respecte le portrait, voir Edmond Faral, *Les Arts poétiques...*, *op. cit.*, p. 80.

« fable » paraît décrire les belles paroles des femmes et des changeurs, le « fablel », tout en appartenant à la fiction – signalée étymologiquement –, se tient à distance respectable de la pente sur laquelle glissent ces beaux parleurs.

Les changeurs s’ajoutent à la liste des manipulateurs de la vérité, aux côtés des femmes et des jongleurs (tel Jouglet), bien connus pour leurs mauvaises fictions. Les vers de *Galeran de Bretagne*, roman dont on situe la composition entre 1216 et 1220⁷⁴, le montrent bien⁷⁵ :

Si sont li changeüers en tire
Qui davant eulx ont leur monnoye :
Cil change, cil conte, cil noie,
Cil dit : « C’est vois », cil : « C’est mençonge. »
Onques yvres, tant fust en songe,
Ne vit en dormant la merveille
Que puet cy veoir qui veille
Galeran de Bretagne, v. 3372-3378.

La mention du songe, de l’ivresse et de la merveille placent le métier de changeur du côté de l’affabulation, loin de tout ce qui est advenu ou de ce qui pourrait advenir. Le vers 3375 (« Cil dit : “C’est vois”, cil : “C’est mençonge” ») laisse une forte impression en rendant compte de l’instabilité qu’incarne le changeur, qui peut jongler avec la vérité et le mensonge avec la plus grande insouciance.

Donnant également à voir un triangle amoureux, *Le Vilain de Bailluel* illustre à son tour la difficulté d’atteindre la vérité absolue. Dans ce récit, le triangle présente une structure plutôt répandue dans les fabliaux et s’organise à partir des figures de la femme, de son époux et d’un amant-prêtre. Plus que dans *Les deus Changeors*, qui s’intéresse aux moyens dont disposent les femmes et les changeurs pour satisfaire leur profit personnel, se lit dans *Le Vilain de Bailluel* un appel à la sagacité du lecteur face aux grands manipulateurs de vérité. Car si le prêtre et la femme usent de leur parole pour recomposer la réalité à leur avantage, le blâme échoit à l’époux naïf dans la conclusion. La gravité de l’adultère et du mensonge est reléguée au second plan pour ultimement condamner la mauvaise lecture de l’homme qui a cru à sa propre mort : « Mes li fabliaus dist en la fin / C’on doit por fol tenir celui / Qui mieus croit sa fame que lui ! » (v. 114-116).

⁷⁴ À ce propos, voir Jean Dufournet, « Loin d’Arthur : *Galeran de Bretagne* ou l’autre roman », dans *Galeran de Bretagne*, traduction de Jean Dufournet, Paris, Honoré Champion, coll. « Traductions des classiques français du Moyen Âge », 1996, p. 9.

⁷⁵ Ces vers sont cités par Francis Gingras dans « Fabuler et dire vrai... », art. cit.

C'est sans doute le narrateur du *Vilain de Bailluel* qui nourrit le mieux la réflexion sur la vérité qui se développe dans le fabliau. En effet, ses différentes interventions mettent en tension la vérité de la narration, imparfaite, et celle du sens, plus fiable. Tandis que le tout premier vers du fabliau ne promet rien de plus qu'une vérité potentielle (« Se fabliaus puet veritez estre »), un des derniers signale un refus de doter le dénouement du fabliau d'une valeur testimoniale : « Ce ne vous sai je tesmoignier / S'il l'enfouirent au matin » (v. 112-113). La négation du verbe « tesmoignier » est révélatrice en ce qu'elle met en évidence les responsabilités que le narrateur refuse d'endosser, comme si la seule façon pour la fiction de s'approcher de la vérité était justement de ne pas prétendre à la vérité absolue. Le doute et les limites qu'expose le narrateur lui permettent notamment de se distancier des femmes qui ne s'embarrassent pas d'une telle prudence. Chargé d'offrir la vérité du sens, l'épilogue s'ouvre pour sa part avec la conjonction adversative « mes », une façon de distinguer cet espace conclusif de ce qui précède et de conférer à la dimension moralisante de l'œuvre une véracité que ne pourrait pas revendiquer le récit : « Mes li fabliaus dist en la fin » (v. 114). De tels indices sont précieux puisqu'ils permettent une fois de plus de réorienter la thèse de l'inadéquation de la narration et de la leçon. Tout en étant liés du point de vue du sens, ceux-ci cultivent en fait une tension qui s'inscrit dans la poétique du genre du fabliau.

On perçoit aussi cette tension dans *Les Braies le Priestre*, qui présente une relation triangulaire entre un boucher, son épouse et un prêtre. Le prologue donne le ton en se prononçant sur la paillardise des prêtres, déjà relatée dans plusieurs contes, comme l'indique le narrateur, bien conscient de ne pas être le premier à s'emparer d'un tel schéma narratif :

Recorder ai oÿ maint conte
 Que priestres ont fait as pluisors honte,
 Et ont a leur femme jeü
 Et avoec çou le leur eü :
 On en conte maint lait reviel ;
 S'en dirai un conte nouviel,
 Qui est estrais de verité.

Les Braies le Priestre, v. 1-7.

Cette même voix se targue d'offrir un conte tiré de la vérité, un commentaire qui laisse deviner un désir d'élever le fabliau au-dessus de la masse de récits qui reprennent un thème similaire. La répétition de cette promesse de vérité dans l'épilogue (« Maint conte vous en ai conté / Et par verités enquis ai », v. 114-115) est toutefois susceptible de faire surgir un doute

chez l'auditeur-lecteur, qui peut interpréter cette insistance comme un indice de fiction. En avouant d'emblée qu'il s'intéresse à un fonds narratif présent dans nombre de contes, il semble en effet que le narrateur de cette pièce, bien au fait de la tradition du fabliau, s'autorise une petite parade rhétorique et qu'il s'attache surtout à construire une « fiction de vérité »⁷⁶.

La singularité annoncée dans le prologue (v. 6) est dès lors peut-être moins à trouver dans la prétendue vérité du récit que dans la façon dont celui-ci se dénoue. La majeure partie de la narration possède tous les éléments du triangle amoureux bien connu des lecteurs de fabliaux : un époux ignorant, une femme entretenant une liaison adultère avec un prêtre et le retour inattendu du mari pendant une rencontre entre l'épouse et son amant. Dans *Les Braies le Prêtre*, la femme passe la nuit flanquée de ses deux compagnons (v. 47-50). Un premier indice de déplacement affleure aux vers 49 et 50, qui placent le prêtre à droite (« diestre », v. 49) de la femme et qui réservent le côté gauche (« seniestre », v. 50), celui du mal⁷⁷, au boucher, malgré son statut d'époux légitime, ce qui suggère son exclusion de la dynamique conjugale. À titre comparatif, la cartographie que brouille l'auteur de ce fabliau est respectée dans *Le Vilain qui conquist Paradis par Plaist*, récit dans lequel la montée d'une âme vers le paradis s'effectue du côté droit du ciel (v. 13). L'inversion qui prend place dans *Les Braies le Prêtre* confère un statut particulier à l'époux : plutôt que d'être présenté comme une victime, il reçoit une étiquette d'élément perturbateur ou inquiétant, une situation qui ne peut que faire sourire celui qui connaît les desseins du prêtre. Tel qu'attendu, le boucher ne se doute pas qu'un tiers occupe le lit tandis que le prêtre, lui, ne manque pas l'occasion de se délecter de l'épouse (v. 64). Les choses se corsent au matin lorsque le boucher enfile par mégarde les braies du prêtre qui avaient été déposées près du lit (v. 56-59). Le prêtre complète le renversement en passant celles du boucher (v. 65-66).

C'est au marché que cette inversion des rôles est révélée au grand jour. Au terme de cet échange imprévu, le prêtre obtient une bourse remplie d'argent (v. 67-71). Un sort moins heureux attend le boucher : voulant retirer de l'argent de sa bourse pour payer une bête, il y découvre, à sa plus grande surprise, le sceau du prêtre (v. 82-83). La scène qui succède à cette

⁷⁶ Voir Annie Combes, « Préface », art. cit., p. 8-9. Dans un article consacré à *Estormi*, Maciej Abramowicz nomme ce type de procédé une « stratégie de véridiction » (art. cit, p. 6).

⁷⁷ À propos du danger que représente la *senestre voie* (la voie sinistre), voir notamment Marie-Luce Chênerie, qui explique que « dans la mentalité commune, c'est en effet la gauche qui est dangereuse » (*Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, 1986, p. 224).

découverte est des plus humiliantes car elle expose aux yeux de tous l'adultère commis par la femme du boucher. La nouvelle de cette mésaventure se répand et l'évêque impose un ordre doublement étonnant : désormais, les prêtres ne pourront plus attacher leur sceau à leurs braies (v. 107-110). Pourtant habitués de dispenser des leçons à travers les sermons, les prêtres sont ceux qui, cette fois, subissent les remontrances. En outre, ce n'est pas l'adultère qui est réprimandé à travers cette exigence, mais l'insouciance de ceux qui laissent des traces de leur conduite et qui se font attraper. Tout en offrant une moralité rattachée au récit – dans un épilogue qui fait écho au prologue, un signe de cohérence (« Pour çou vous di au daarains : / Priestres sont trop rade de rains, / Si en ont mainte homme ahonté », v. 111-113) –, le fabliau fait voir un net penchant pour la discordance en laissant l'adultère impuni, voire cautionné, dans la narration. Se dessine ainsi une tension entre le cœur du texte et ses espaces liminaires.

La volonté de déjouer les attentes est récurrente dans les fabliaux, qui multiplient déplacements et renversements et qui refusent régulièrement les dénouements prévisibles. La dissonance décelée dans quelques fabliaux ne semble pas accidentelle, se situant même au cœur de la poétique de nombreuses pièces. L'ensemble de la trame narrative de *La Coille noire* repose sur le contraste entre le noir et le blanc, une autre façon de signaler l'importance des contraires dans les œuvres. Un jour, l'épouse d'un vilain – présentée dès le prologue comme une femme orgueilleuse (v. 2) – découvre que les parties génitales de son mari sont de couleur foncée (v. 15-19). Outrée, elle se dirige vers Paris pour mettre l'évêque au courant de cette fâcheuse condition matrimoniale. Au moment de révéler à tous la part sombre de l'anatomie de son époux, elle use de termes au sémantisme particulièrement chargé :

Mais arsoir primes l'aperçui,
 La chose par quoi il remaint,
 Et tesmoing en avroie maint
 Qui tesmoigneroit a voir :
 Mes mariz a lo vit plus noir
 De fer et la coille plus noire
 Que chape a moine ne prevoire,
 S'est velue comme pel d'orse ;
 N'onques encor nule viez borse
 D'usurrier ne fu si enflee !
 La verité vos ai contee :
 Lo voir reconeü vos ai
 Au miauz que dire lo vos sai.
La Coille noire, v. 56-67.

Dans ce discours adressé à l'évêque – qui fait figure de juge –, les nombreuses attestations de vérité (v. 58, 59, 66 et 67) servent à soutenir des considérations obscènes et scatologiques. On assiste dès lors à une forme de détournement du vocabulaire juridique (« tesmoing », v. 58 ; « tesmoigneroit », v. 59) puisque la dame y fait appel pour donner de la crédibilité à des comparaisons qui pèchent par exagération : un vit plus noir que le fer, des couilles dont la couleur est plus intense que celle de la chape d'un moine, sans compter une pilosité comparable à celle des pattes d'un ours.

Ne parvenant qu'à susciter le rire des auditeurs (« gabent », v. 69 ; « riant », v. 70), les stratégies discursives de la femme tombent à plat. Plus encore, ses récriminations finissent par se retourner contre elle. Car face à de telles accusations, le vilain réplique en reprochant à son épouse d'avoir gaspillé son foin pour se nettoyer (v. 99-101). Cette déclaration s'avère un piège tendu à la femme qui se défend en faisant un aveu pour le moins gênant :

– Vos mantez parmi les grenons,
Fait ele, dan vilains despers !
Plus a d'un an que ne fu ters
Mes cus de fain ne d'autre rien.
La Coille noire, v. 102-105.

Son mari en profite alors pour la désigner comme la coupable de la couleur de ses parties génitales (v. 106-107), ce qui ne manque pas de déclencher l'hilarité générale (v. 108-109). Le mariage n'est désormais plus en jeu et la moralité finale, qui reproche aux femmes de mépriser leur mari pour les mauvaises raisons, découle du récit :

Par cest fablel poez savoir
Que fame ne fait pas savoir
Qui son mari a en despit
Por noire coille ne por noir vit,
Q'autant de force a en un noir
Com en un blanc, ce sai de voir !
La Coille noire, v. 116-121.

Tout en montrant avec humour l'inefficacité des promesses de vérité « traditionnelles », rattachées à une rhétorique vide qui peut aisément tourner au ridicule, ce fabliau fournit une précieuse clé de lecture en laissant entendre que ce qui déjoue nos attentes n'est pas forcément sans valeur : le noir vaut le blanc. Se cache donc une leçon de poésie derrière ce récit qui n'hésite pas à exploiter le registre bas et à miser sur les contrastes : ce qui nous rebute n'est pas nécessairement sans intérêt, la vérité se trouvant peut-être ailleurs que là où on la cherche.

Frere Denise multiplie pour sa part les références à la littérature courtoise et au discours moralisant et religieux, tous soumis à un processus de détournement qui provoque une inévitable redéfinition des sphères de la fiction et de la vérité. Celle-ci est d'ailleurs orchestrée d'entrée de jeu. Constituant une introduction particulièrement riche, les premiers vers s'appliquent en effet à mettre au jour le piège des apparences, annonçant du même coup la reconfiguration à laquelle l'œuvre entend procéder. Le premier vers stipule que « Li abiz ne fait pas l'ermite », une idée qui gagne en profondeur un peu plus loin, où l'on peut lire : « Un proverbes dit et raconte / Que tout n'est pas ors c'on voit luire » (v. 14-15). L'insistance sur le décalage entre la parure – parfois fort attrayante – et la véritable nature qu'elle sert à camoufler est parlante dans ce fabliau où une jeune fille est contrainte de se travestir pour rejoindre les franciscains.

Dans un article visant à nuancer la dimension « scandaleuse » du genre du fabliau pour en révéler la part « respectable », Keith Busby décèle plusieurs allusions à la littérature courtoise dans *Frere Denise*⁷⁸. Le vocabulaire employé ne ment pas et laisse deviner une assimilation de la tradition, laquelle ne manque cependant pas de faire l'objet d'une réécriture. Par exemple, lorsque Denise lui demande de convaincre sa mère de la faire entrer en religion, Simon, le franciscain qui souhaite accueillir la jeune fille parmi les siens, répond à l'aide d'une formule qui fait résonner le souvenir des échanges courtois : « Ma douce amie » (v. 41). Déracinés de leur cadre habituel de parade amoureuse, ces mots servent plutôt, dans le récit, à rapprocher Denise de la communauté franciscaine, un choix qui l'obligera à renoncer à sa véritable nature et à emprunter l'apparence d'un homme (v. 74-81). Frère pour le moins libidineux, Simon (« Qui toz art dou feu de luxure », v. 101) n'a cure du vœu de chasteté et il n'a aucunement l'intention de se priver des plaisirs de la chair.

La trame narrative doit également à la littérature courtoise : l'entrée de Denise dans les ordres rappelle le désir des jeunes hommes d'être adoubés (« Et cele desirre mout l'eure / Qu'ele soit ceinte de la corde », v. 120-121), Simon et la jeune fille se déplacent à la manière des chevaliers dont la route est constamment interrompue par des rencontres inattendues (« Tant qu'il avint par aventure / Qu'il vindrent chiez un chevalier », v. 182-183) et la réunion finale de Denise et de sa mère (« Mout ot grant joie en son corage, / Quant ele ot sa fille veüe /

⁷⁸ Keith Busby, « The Respectable *Fabliau* : Jean Bodel, Rutebeuf, and Jean de Condé », *Reinardus*, n° 9, 1996, p. 25.

Qu'ele cuidoit avoir perdue », v. 316-318) n'est pas sans parenté avec la scène de retrouvailles qui dénoue le lai de *Fresne* de Marie de France, notamment. Dans le lai du XII^e siècle, *Fresne* retrouve sa mère – qui l'avait abandonnée à sa naissance – avant de profiter de noces fastueuses avec Goron, le chevalier qui s'était follement épris d'elle.

Prenant une coloration moins chevaleresque que religieuse, les traces que laisse l'univers courtois dans le fabliau de Rutebeuf affichent toujours une distance par rapport à la tradition. L'empreinte d'un deuxième univers de référence⁷⁹ à tendance édifiante est sensible à plusieurs reprises, ne serait-ce que grâce aux deux proverbes que renferment les premiers vers (v. 1 ; 15) et qui confèrent une dimension moralisante à l'œuvre. De plus, quand il s'adresse à Denise avant que celle-ci ne soit admise dans la communauté, Simon adopte une posture de prêcheur :

Et li dist : « Ma douce amie,
Se meneir voliez la vie
Saint Fransois, si com nos faisons,
Vos ne porriez pas raison
Faillir que vos ne fussiez sainte. »
Frere Denise, v. 41-45.

Les vers 86 et 87 recourent, quant à eux, à des termes directement rattachés à l'exégèse biblique, une façon d'indiquer, par l'entremise d'un personnage, un mode de lecture : « Cil, qui la *glose* li devoit / Faire entendre de sa *leson* »⁸⁰. La prolifération des références religieuses, plus discrètes dans la majorité des autres fabliaux, permet peut-être de justifier le léger flottement générique qui a affecté la transmission de l'œuvre : si le texte du manuscrit *L* intègre l'étiquette générique de *flabel* (v. 17), la rubrique, elle, choisit plutôt celle de *diz*, qui semble dotée d'un sens relativement neutre au moment où sont copiés la plupart des fabliaux⁸¹.

Au fil des vers, le fabliau prend des allures de satire⁸² des ordres franciscains. Dépeint comme un frère ayant succombé au péché de luxure (v. 101 ; 172-177), Simon prétend, à un

⁷⁹ *Ibid.*, p. 26.

⁸⁰ Je souligne.

⁸¹ En conclusion de son ouvrage sur le dit, Monique Léonard affirme que « [d]ans son sens le plus large, le dit est une "composition littéraire" ; le concept est beaucoup trop imprécis pour répondre à la notion de "genre" ». Il peut renvoyer, dans son « acception intermédiaire », à une « œuvre versifiée et non chantée » (*op. cit.*, p. 352). La chercheuse poursuit en avançant qu'au « sens "restreint", le terme *dit* désigne encore un ensemble d'œuvres extrêmement variées ». Enfin, la marque du dit serait la « prise de parole personnelle d'un auteur » (*ibid.*, p. 353).

⁸² Linda Hutcheon souligne l'importance de distinguer la parodie et la satire : « *Parody's "target" text is always another work of art or, more generally, another form of coded discourse. I stress this basic fact throughout this book because even the best works on parody tend to confuse it with satire [...], which, unlike parody, is both*

moment du récit, réfléchir à un sermon alors qu'il ne peut, en réalité, détourner sa pensée de la pucelle qu'il a attirée dans ses filets (v. 114-119). La critique s'intensifie lorsque le travestissement de Denise est découvert par une châtelaine qui avait accepté d'héberger la jeune fille et Simon. Révoltée, l'hôtesse se permet une forte charge contre les ordres franciscains (v. 244-268) et fait se succéder les accusations de fausseté : « Fauz papelars, fauz ypocrite, / Fauce vie meneiz et orde ! » (v. 244-245) ; « Bien aveiz honte deservie / Comme faulz traître provei ! » (v. 264-265).

Or la critique ne se limite pas aux pratiques douteuses des franciscains et c'est l'ensemble de l'univers de référence à valeur religieuse et moralisante qui semble discrédité. Car les suites de la diatribe de la châtelaine ne sont pas à la hauteur de la révolte qui l'avait accablée : Denise se contente de l'argent offert par son séducteur et se résigne à épouser un ancien prétendant – un dénouement passablement moins enthousiaste que celui élaboré par Marie de France dans son lai ! –, oubliant du même coup son vœu de chasteté (v. 24-27). En définitive, explique à juste titre Anne Berthelot, « [l]a faute n'est ni révélée, ni punie, et Dieu est apparemment censé trouver son compte dans cette réinsertion sociale fondée sur le mensonge et le compromis⁸³ ». Bien qu'il soit imprégné du discours religieux, le fabliau ignore complètement Dieu au moment d'offrir ses derniers vers : « Or ot non ma dame Denize / Et fu a mout plus grant honneur / Qu'en abit de frere meneur ! » (v. 334-336). Il faut se conformer à sa nature, certes, mais, comme l'indique la médiéviste, « il vaut mieux porter un habit séculier qu'appartenir aux gens de religion⁸⁴ ». Sous des airs moralisateurs, la pièce de Rutebeuf dissimule donc une part subversive qui oblige une révision du rapport à la vérité et qui, en outre, fait écho à la morale de l'apparence qui oriente les vers inauguraux. À travers ces personnages qui renoncent à l'honneur et à la dévotion « se met en place une vision du monde strictement détournée de toute transcendance⁸⁵ », le pragmatisme l'emportant sur la

moral and social in its focus and ameliorative in its intention » (*A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York, Methuen, 1985, p. 16). (« Le texte "ciblé" par la parodie est toujours une autre œuvre d'art ou, plus généralement, une autre forme de discours codé. J'insiste sur ce fait élémentaire tout au long de ce livre parce que même les meilleurs travaux sur la parodie tendent à la confondre avec la satire [...] qui, contrairement à la parodie, poursuit un objectif à la fois moral et social et relève d'une intention constructive. ») Sur la question plus spécifique de la satire médiévale, voir l'ouvrage de Jean-Claude Mühlethaler, *Fauvel au pouvoir : lire la satire médiévale*, Paris, Honoré Champion, 1994.

⁸³ Anne Berthelot, art. cit., p. 418.

⁸⁴ *Idem.*

⁸⁵ *Idem.*

métaphysique⁸⁶. Ainsi un double mouvement anime *Frere Denise* : la tradition courtoise, vecteur de fiction, est récupérée par le discours religieux, reconnu pour sa part de véracité, qui subit à son tour les foudres du narrateur.

Remarquable à plusieurs égards, *Le Chevalier a la Robe vermeille* réalise la synthèse de quelques-unes des grandes tendances observées jusqu'ici dans les fabliaux : l'univers de la courtoisie est disqualifié, le détournement s'infiltré dans le récit et l'instabilité de la vérité est exprimée à travers le personnage d'une femme manipulatrice. Cette pièce franchit cependant un pas supplémentaire puisque même certains éléments caractéristiques de ce genre foncièrement irrévérencieux tombent sous le couperet, permettant ainsi à l'auditeur-lecteur de saisir quels sont les « ingrédients » du genre, dont la recette semble (déjà !) quelque peu usée. Narrant une relation triangulaire entre une femme, son époux vavasseur et un chevalier, le texte oppose les valeurs chevaleresques (v. 14-17) – incarnées par l'amant – à l'art de la parole – maîtrisé par le mari. Les vers chargés de présenter ce dernier fournissent d'ailleurs un indice précieux pour la lecture de la suite de l'œuvre. Glorifié dans plusieurs pièces, l'art du discours fait l'objet d'une insistance susceptible de mettre la puce à l'oreille de l'auditeur-lecteur :

Et li vavaseur pour son preu
Entendoit a autre maniere,
Qu'il avoit la langue maniere
A beau parler et sagement,
Et bien savoit un jugement
Recorder : c'iert touz ses deliz.

Le Chevalier a la Robe vermeille, v. 18-23.

Le choix du substantif « deliz » (v. 23) retient l'attention : dans le contexte des fabliaux – et dans la littérature vernaculaire en général⁸⁷ –, il est le plus souvent associé au plaisir sexuel – en rimant fréquemment avec « lit » –, alors que le plaisir, ici, se limite à l'activité de discourir, une manière d'ironiser ces récits obsédés par le talent de la parole. Les vers suivants

⁸⁶ Proposant une analyse comparative de *Frere Denise* et d'*Une nonain qui vaut pechier, mais Nostre Dame l'en delivra*, un miracle de Gautier de Coinci, la critique écrit : « Par-delà les ressemblances structurelles, ce qui rapproche *Frère Denise* et *D'une nonain...*, c'est leur usage pervers et finalement destructeur de l'idéologie qu'ils sont censés illustrer. Soit une échelle des valeurs à quatre termes : métaphysique (sous l'aspect de la religion), éthique, esthétique, et pragmatique, en ordre décroissant. On s'aperçoit bientôt que chacun des textes étudiés, en feignant de s'orienter vers l'une des deux catégories supérieures, détourne en fait l'intérêt du lecteur vers les catégories inférieures, et introduit un doute sérieux quant à la pertinence des premières » (*ibid.*, p. 412).

⁸⁷ Sur le sens de *delit*, voir *supra*, p. 47, note 59.

concrétiseront la première impression selon laquelle quelque chose clochait, car en dépit de ses talents prétendument exceptionnels, le mari ne manquera pas de se faire bernier par sa femme.

L'amant de cette dernière prend des allures de copie en condensé⁸⁸ du chevalier courtois, avec son palefroi, son épervier et ses deux petits chiens, auxquels s'ajoute une robe vermeille (v. 29-41). Néanmoins, quelques indices sonnent faux dans cette description saturée d'éléments directement associés au monde de la courtoisie : il est à la fois précisé qu'il fait si chaud que l'homme ne porte pas de chausses (v. 36) et qu'il a lui-même nourri l'épervier qui l'accompagne (v. 38), des considérations triviales dont un récit bref pourrait faire l'économie. Or, par le truchement d'une manœuvre contestataire, ces « preuves » de courtoisie, dans la mesure où le narrateur formule explicitement que cet entourage respecte les codes de la « fine amour » (v. 42), se retourneront en preuves d'adultère. Les signes de cet univers qui a connu des heures plus glorieuses seront donc non seulement déplacés ; ils seront également rabaisés.

De retour chez lui pendant que sa femme est en train de batifoler avec le chevalier (v. 76-77), le vavasseur sourcille à la vue du palefroi et de l'épervier (v. 83-94). La robe vermeille qu'il découvre dans la chambre provoque chez lui une réaction encore plus forte (v. 95-102). Sa lucidité est toutefois rapidement annulée par son épouse qui lui fait d'abord croire que c'est son frère qui lui offre le palefroi, l'épervier, les petits chiens et l'habit (v. 104-126). Le lendemain, la femme redouble de ruse et gomme les traces de la venue du chevalier – et, du même coup, celles qui appartiennent au monde courtois – en réponse à son mari qui souhaite porter la robe vermeille. Selon ses dires, aucun de ces éléments n'a existé, la conduite de son mari n'étant, au fond, qu'une attestation de sa confusion (v. 245-277). Soumise aux manipulations d'une femme, la vérité emprunte, une fois encore, un caractère très instable.

Provoquant l'amnésie de son époux et faisant disparaître les marques les plus emblématiques de la courtoisie, qu'elle ignore sciemment, la femme se pose comme une illusionniste toute-puissante qui se permet de reconfigurer la réalité pour son profit personnel. *Le Chevalier a la Robe vermeille* a ceci de particulier qu'il ne se contente pas de se positionner par rapport au monde courtois, qui semble ici voué à s'évanouir comme un souvenir défaillant, mais s'en prend également au genre même du fabliau en conférant à

⁸⁸ Isabelle Arseneau définit la condensation comme une *fusion*, notamment. En tant que mécanisme parodique, la condensation suppose également une série de déplacements des éléments condensés (voir *op. cit.*, p. 240 et 242).

l'épouse un statut positif, une autre façon de déjouer les attentes de l'auditeur-lecteur. Là où *La Dame escoillee* refuse aux femmes le privilège de la contradiction, ce fabliau préconise l'inverse, nageant ainsi à contre-courant de plusieurs manifestations du genre. Dans un premier temps, l'impuissance du mari est révélée spécifiquement à travers son incapacité à contredire son épouse :

A tant lesserent la parrolle,
 Que la dame si beau parrolle ;
 A son seignor par tel reson
 Qu'il n'i set trover acheson
 Por quoi i mete contredit.

Le Chevalier a la Robe vermeille, v. 140-144.

Dans un deuxième temps, l'épilogue – à peu près identique dans quatre des cinq manuscrits (*A, C, E, O*) ayant préservé l'œuvre⁸⁹, preuve qu'il ne résulte pas de l'intervention hasardeuse d'un copiste – revient sur la même idée en déplaçant les moralités bien connues des lecteurs de fabliaux qui trouvent, notamment dans *Les Tresces*, une charge contre la naïveté des hommes :

Cest dit as mariez pramet
 Que de folie s'entremet
 Qui croit ce que de ses ieus voie,
 Mes cil qui tient la droite voie
 Doit bien croire sanz contredit
 Tout ce que sa fame li dit !

Le Chevalier a la Robe vermeille,
 v. 312-317.

Par cest fabliau poez savoir
 Que cil ne fait mie savoir
 Qui croit fame de riens qu'avaigne ;
 Mais de ce a vos touz sovaigne
 De celi qui en tel maniere
 Torna tout ce devant darriere !

Les Tresces, version I, v. 262-267.

Non sans ironie, les derniers vers discréditent la vue – pourtant un sens fréquemment reconnu comme plus « sûr » que l'ouïe – avant d'inciter les maris à montrer une crédulité absolue (« sanz contredit ») envers les femmes.

Le Chevalier a la Robe vermeille refuse à l'auditeur-lecteur l'épilogue qu'il serait en droit d'attendre et, ce faisant, pousse à l'extrême la mécanique de détournement du fabliau. L'effet produit par l'épilogue tomberait à plat sans l'existence de nombreux fabliaux qui s'expriment contre les femmes et leurs ruses, abondamment décrites et dénoncées dans ces récits brefs. À vrai dire, les attentes sont déjouées du début à la fin : quoique maître de la parole – une qualité souvent mise en valeur –, l'homme est aisément déclassé par son épouse qui ne fait l'objet d'aucune dénonciation dans l'épilogue. En somme, ni la femme rusée, ni l'époux crédule ne

⁸⁹ Le cinquième manuscrit (*o*) présente une idée similaire, néanmoins, en montrant la capacité de la femme à créer, à l'aide d'une formule oxymorique, un « vray mensonge » (v. 311).

sont accusés dans cette moralité étonnamment indulgente, un clin d’œil à tous ces fabliaux qui multiplient les mises en garde contre les femmes. Capable de rire du genre auquel elle appartient, l’œuvre se permet d’attaquer son propre personnel et son propre système de valeurs, peut-être déjà sentis comme trop communs pour ne pas prêter le flanc au détournement. Ce sentiment semble d’ailleurs avoir atteint *Du Con qui fu fait a la Besche*, qui réécrit avec ludisme la création d’Adam et Ève racontée dans la Genèse – exemple supplémentaire de la mise à distance des sources d’autorité – pour expliquer le bavardage des femmes (v. 66-67), un péché bien véniel par rapport au Péché originel ! La conclusion du fabliau refuse de rejeter complètement les femmes et lance, à travers la parole de Dieu, qui semble presque ici une sorte de pantin manipulé par un narrateur ventriloque, une surprenante invitation à ne pas médire contre les femmes : « Ja Dieus ne li face pardon / Qui d’eles dira fors que bien » (v. 76-77).

S’il déçoit en s’écartant clairement de la moralité attendue, l’épilogue du *Chevalier a la Robe vermeille* tend à confirmer les vertus moralisantes des fabliaux. Car c’est en osant en prendre le contre-pied que cette pièce témoigne d’une conscience manifeste de certains traits caractéristiques du corpus et de la tradition qui s’est établie. À la lumière de ce qui se dégage de ce texte, l’inadéquation du récit et de la moralité se pose moins comme une constante du genre qu’un jeu ponctuel avec des conventions bien intégrées. De fait, les fabliaux soumis à un examen attentif révèlent que la disjonction entre narration et leçon – généralement imperméable à la mouvance et rattachée au récit jusque dans sa matérialité – est surtout le fait des modernes, qui ont reconduit une idée que les textes peinent à soutenir.

Par exemple, les lecteurs du XIX^e siècle du recueil de Paris, BnF fr. 19152 (*D*) paraissent avoir voulu exclure les fabliaux de la catégorie des textes à vocation moralisante en baptisant le volume *Fabliaux et moralités* au moment de lui offrir une nouvelle reliure⁹⁰. Selon cette interprétation de 1847, *Le Chastoiement d’un pere a son fils* (fol. 1r^o-15r^o), les *Fables* de Marie de France (fol. 15r^o-24v^o) et *Les Quinze Signes du Jugement dernier* (fol. 24v^o-26r^o) semblent assumer un rôle moralisant, à la différence des nombreux fabliaux copiés dans ce recueil regroupant des pièces telles que *La Dame escoillee* (fol. 43r^o-45r^o), *Saint Pierre et le Jongleur* (fol. 45r^o-47r^o), *Le Vilain qui conquist Paradis par Plait* (fol. 47r^o-47v^o), *Les Deus*

⁹⁰ Cette affirmation s’appuie sur les observations consignées par Gaëlle Morend Jaquet dans la base de données *eCodex*.

Anglois et l'Anel (fol. 47v^o-48r^o) et *Le Foteor* (fol. 48r^o-49v^o), et se permettant même un détour par le genre romanesque (*Partonopeu de Blois* [fol. 124r^o-174v^o], *Blancandin* [fol. 174v^o-192v^o] et *Floire et Blanchefleur* [fol. 193r^o-205v^o]) ignoré par l'intitulé moderne.

Les fabliaux envisagent leur fonction avec une complexité et une subtilité qui, si elle a été alimentée par les compilateurs de nombreux recueils, a vraisemblablement échappé à plusieurs lecteurs modernes. On songe entre autres au prologue de *La Dame qui se venja du Chevalier*, qui présente l'œuvre en reconnaissant le plaisir que peut procurer le récit sans pour autant négliger l'importance d'une réception productive⁹¹ :

Volentiers les devez aprendre :
Les plusors por essample prendre,
Et les plusours por les risees,
Qui de meintes gens sunt amees.

La Dame qui se venja du Chevalier, v. 3-6.

Cette pièce s'accorde d'ailleurs le luxe d'un double épilogue : la première partie incite à afficher un bon comportement dans le cadre d'une relation courtoise (v. 214-227) alors que la deuxième s'adresse aux hommes mariés, encore sommés de se méfier des femmes perfides (v. 228-268).

Certes, depuis quelques décennies, des chercheurs travaillent à réhabiliter la dimension didactique des fabliaux, longtemps réduits à « risée et gabet⁹² ». Ainsi Adrian Tudor⁹³ (2003) reconnaît au genre des intentions pédagogiques. Dans la conclusion d'un article consacré à *La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre* (2003), Clarissa Bégin insiste à son tour sur la « nature didactique⁹⁴ » de l'œuvre, invitant du même coup les lecteurs à réévaluer le corpus à la lumière de l'idée du « rire à caractère didactique⁹⁵ » ou de celle du « rire renseignant sur la chose⁹⁶ ». Ce rire accompagné d'une arrière-pensée sérieuse, utile et productive caractérise certainement plusieurs fabliaux et leurs recueils, qui révèlent plus souvent qu'à leur tour la

⁹¹ Voir *supra*, p. 153-154.

⁹² Joseph Bédier, *op. cit.*, p. 311.

⁹³ Adrian Tudor pose la question suivante : « le terme "fabliau" comprendrait-il des récits qui contiennent des sections comiques, menant au rire, mais dont le but principal est d'édifier ? » (« Les fabliaux : encore le problème de la typologie », art. cit., p. 603).

⁹⁴ Clarissa Bégin, art. cit., p. 28.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 29.

⁹⁶ *Idem.*

porosité et la complexité de ces deux dimensions, engagées dans une relation ouverte à différentes interprétations⁹⁷.

Il demeure que les fabliaux promeuvent un enseignement singulier dont il fallait mieux circonscrire la nature en analysant le lien unissant le récit, le dénouement et l'épilogue pour en dégager le sens. À cet égard, il n'est pas innocent que certaines pièces, non contentes de recourir au contre-exemple, renversent également le sens de la transmission, une manière de signaler une volonté de repenser la façon d'enseigner et, dès lors, la teneur des leçons prodiguées. On se souvient des prêtres des *Braies le Priestre* et de *Brunain, la Vache au Prestre* qui quittent momentanément leur rôle de sermonneur pour se faire sermonner. Dans *Le Vilain de Farbu*, c'est plutôt le sens de la transmission imposé par la filiation qui est redessiné alors que Robin, le fils d'un vilain, est celui qui dispense des enseignements à son père tout au long du récit. L'épilogue résume le rôle pédagogique assumé par la progéniture : « Car plus sont li enfant recuit / Que ne sont li viellart barbu » (v. 134-135). Contrairement à ce qui organise l'ensemble du *Chastoiement d'un pere a son fils*, titre qui se retrouve en compagnie de fabliaux dans quatre recueils (*D*, *X*, *Y* et *Z*) et qui respecte la verticalité descendante de la filiation, la jeunesse est ici apte à supplanter la sagesse du grand âge. Ce bouleversement est à rapprocher du statut du fabliau, une forme qui, tout en choisissant le parti de la modestie, peut aspirer aux plus grands enseignements, rôle qui n'est pas réservé à la seule langue latine. Ces renversements ne sont probablement pas étrangers à la logique prônée par les ordres mendiants, qui connaissent un important épanouissement au cours du XIII^e siècle, et où, grâce au développement de la pratique du sermon populaire⁹⁸, le plus humble peut enseigner au plus savant. Les pièces *Frere Denise* et *Le Sacristain*, notamment, témoignent, en le critiquant, du renouveau spirituel⁹⁹ entraîné par l'essor des ordres mendiants.

⁹⁷ Dans la conclusion d'un article paru en 1989, Jacques Ribard se prononce d'ailleurs sur l'« ouverture » qui caractérise les fabliaux : « Nombre de fabliaux du Moyen Âge – pas tous assurément, mais plus nombreux qu'on ne le croit – se veulent, à leur manière et dans leur style, une interrogation sur la nature de l'homme et sur sa destinée, mais ils se gardent bien de nous imposer quoi que ce soit, nous laissant le soin – et le risque – de la découverte et de l'interprétation » (art. cit., p. 143).

⁹⁸ Voir Brian J. Levy, « Le fabliau et l'exemple... », art. cit., p. 313.

⁹⁹ Voir Paul Bertrand, « Ordres mendiants et renouveau spirituel du bas Moyen Âge (fin du XII^e-XV^e s.). Esquisses d'historiographie », *Le Moyen Âge : revue d'histoire et de philologie*, vol. CVII, n^o 2, 2001, p. 305-315.

Bien qu'ils laissent parfois perplexe le lecteur d'aujourd'hui, les jeux sur les attentes que donnent à lire les fabliaux, œuvres de contradiction qui se prêtent allègrement au jeu du déplacement et du décalage, sont trop fréquents pour être mis sur le compte de l'arbitraire. Ils tendent plutôt à traduire la volonté de proposer *autre chose* qui tourne le dos à la fois à une forme de fiction et aux vérités absolues. D'une part, cette *autre chose*, cette troisième voie, se détache de l'univers courtois, désuet et pétri par de multiples prédécesseurs, auxquels il est vraisemblablement reproché d'avoir baigné dans la pure fiction et dans la vanité (*Frere Denise, Le Chevalier a la Robe vermeille*)¹⁰⁰. D'autre part, elle refuse d'adhérer aveuglément aux vérités supérieures, comme en témoignent les égratignures que subissent les discours religieux et biblique (*Les trois Dames qui troverent un Vit, Le Vilain qui conquist Paradis par Plait*). Plus encore, le monde dépeint dans les fabliaux en est un où les valeurs sont mouvantes : le vilain et le courtois n'occupent plus des espaces aussi étanches que jadis (*Le Vilain au Buffet*), la gauche et la droite possèdent une signification équivoque qui rend la convention caduque (*Les Braies le Priestre*), l'odeur du fumier et des épices a d'étonnantes conséquences (*Le Vilain Asnier*) et la confrontation du noir et du blanc produit des effets inattendus (*La Coille noire*). S'ajoute à ces brouillages la présence de femmes, de jongleurs et de changeurs sans scrupules, capables de façonner la réalité à leur guise. La quête et la promesse de la vérité sont donc fort problématiques dans les fabliaux, ce que montrent la vérité toujours incomplète des *Deus Changeors* et les promesses de véracité détournées dans *La Coille noire*, par exemple. Cette remise en question de la vérité appelle naturellement une redéfinition du rapport entretenu avec la fiction qui a tout intérêt à s'avouer comme telle et à présenter les fruits qu'elle a à offrir. Dès lors, les recueils renfermant des fabliaux se posent comme autant de creusets qui alimentent ces tentatives de reconfiguration.

¹⁰⁰ *Berengier au lonc cul* présente également un curieux chevalier, gourmand et paresseux, davantage attiré par les tartes et les flans que par les exploits chevaleresques : « Li chevaliers amoit repos ; / Il ne prisoit ne pris ne los, / Ne chevalerie deus auz : / Tartres amoit et flaons chaux, / Et mout despisoit gent menue » (v. 43-47).

CHAPITRE V

DU BON USAGE DES FABLIAUX. L'ESPACE DU RECUEIL ET LES INTERPRÉTATIONS DE LA FICTION

L'analyse du contexte manuscrit des fabliaux tend à conforter, voire à enrichir, les conclusions obtenues à la suite de l'analyse textuelle. On n'observe jamais – à deux exceptions près¹ – de coïncidence parfaite entre le genre et le livre, de sorte qu'il n'existe pas de « manuscrits de fabliaux » à proprement parler². Les œuvres figurent plutôt dans de vastes collections réunissant des pièces appartenant à des genres variés (roman, prière, miracle, *exemplum*, fable) et constituées pour la plupart pendant le XIII^e et au début du XIV^e siècle³. S'ils sont loin de constituer le mode de transmission dominant de la production littéraire médiévale – qui a surtout légué des livres unifiés sur le plan générique (la poésie lyrique est transmise dans des chansonniers ; les vies de saint, dans des légendiers ; les chansons de geste, souvent dans des manuscrits cycliques qui respectent le déroulement de la vie du héros, de ses enfances à la mort)⁴ –, les recueils dits polygénériques⁵ suscitent néanmoins un vif engouement chez les critiques depuis quelques décennies, au point que leur étude est devenue une sorte de « mode ».

Forts des conclusions formulées par Elspeth Kennedy (1970), dont les recherches attestent l'existence de la figure d'un « *scribe-editor* » médiéval⁶, les chercheurs se montrent de plus en plus sensibles à la valeur littéraire des manuscrits. Poursuivant l'objectif de trouver des perspectives heuristiques novatrices pour aborder le texte médiéval, Sylvia Huot fait paraître, en 1987, *From Song to Book*⁷, qui porte principalement sur les recueils manuscrits de poésie lyrique et de littérature « lyrico-narrative » française. On doit à Pamela Gehrke d'avoir

¹ On a réservé un traitement particulier à *Trubert*, qui ne nous est parvenu que dans un manuscrit (Paris, BnF fr. 2188 [j]) plutôt luxueux. Copiée seule, dans un « *booklet* » (voir notamment Pamela R. Robinson, « The “Booklet” : A Self-Contained Unit in Composite Manuscripts », *Codicologica*, n° 3, 1980, p. 46-69 et Ralph Hanna, « Booklets in Medieval Manuscripts : Further Considerations », *Studies in Bibliography*, n° 39, 1986, p. 100-111) ou dans un *libellum* (voir Geneviève Hasenohr, « Les recueils littéraires français du XIII^e siècle : public et finalité », *Archives et bibliothèques de Belgique*, n° 60, 1999, p. 37-50) peut-être destiné à appartenir à un recueil plus ample (voir Keith Busby, *op. cit.*, t. I, p. 40), l'œuvre se démarque aussi par le soin qui a été apporté à sa décoration. Le manuscrit d'Oxford, Bodleian Library Douce 111 (o) n'est constitué pour sa part que du *Chevalier a la Robe vermeille*.

² Voir Richard Trachsler, « Observations sur les “recueils de fabliaux” », art. cit., p. 38. On consultera également l'introduction qu'ont signée Olivier Collet, Fanny Maillet et Richard Trachsler en 2014 dans l'ouvrage qu'ils ont dirigé (*op. cit.*, p. 7-11).

³ Olivier Collet indique que les « anthologies » d'œuvres narratives brèves « datent pour l'essentiel de 1225-1325 » (« Du “manuscrit de jongleur”... », art. cit., p. 481).

⁴ À ce propos, voir Francis Gingras, « Le bon usage du roman... », art. cit., p. 139. Voir également *supra*, chapitre I, p. 86, note 220.

⁵ Francis Gingras, « Mise en recueil et typologie des genres aux XIII^e et XIV^e siècles... », art. cit.

⁶ Elspeth Kennedy, art. cit.

⁷ Sylvia Huot, *From Song to Book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca, Cornell University Press, 1987.

identifié les particularités des *codices* du XIII^e siècle renfermant au moins une vie de saint (1993)⁸. À peu près contemporains, les travaux de Lori Walters⁹ sur les manuscrits de l'œuvre de Chrétien de Troyes témoignent également de cette nouvelle tendance de la médiévistique qui s'inscrit notamment dans ce que l'on a appelé, de manière sans doute un peu excessive, la « Nouvelle Philologie ».

Cette vague d'études défriche une voie fort achalandée au cours des années 2000 : Susanna Fein ouvre la marche en dirigeant un collectif consacré au manuscrit de Harley 2253¹⁰, objet de curiosité qui reçoit alors l'attention de nombreux chercheurs s'attachant à examiner ce livre sous de multiples angles. Dans *Codex and Context* (2002)¹¹, Keith Busby se propose d'inclure la dimension codicologique – qui se décline sous différents aspects (le comportement du scribe [chapitre II], la mise en texte et la mise en page [chapitre III] et les miniatures et les rubriques [chapitre IV], notamment) – dans l'étude de la littérature médiévale et met au jour la productivité de la lecture en contexte (chapitre V) en couvrant un large éventail de témoins, des manuscrits de chansons de geste aux manuscrits de fabliaux, en passant par les livres arthuriens¹². Il faut aussi mentionner les chercheurs de Genève (Wagih Azzam, Olivier Collet et Yasmina Foehr-Janssens) à l'origine du projet de recherche *Hypercodex*, dont les résultats sont publiés avec constance depuis les années 2000.

À ces vastes entreprises s'ajoute une série d'études consacrées à des recueils spécifiques. Sous la direction de Xavier Leroux, qui rappelle la difficulté de départager ce qui est significatif de ce qui ne l'est pas dans l'organisation d'un recueil médiéval¹³, un numéro de la revue *Babel* (2007) réunit les contributions de plusieurs chercheurs, qui se penchent entre autres sur la mise en recueil de romans (articles de Francis Gingras sur le manuscrit du

⁸ Pamela Gehrke, *Saints and Scribes. Hagiography in its Manuscript Context*, Berkeley, University of California Press, coll. « University of California Publications in Modern Philology », 1993.

⁹ Lori Walters, « Le rôle du scribe... », art. cit. ; « Manuscript Context of the *Beaudous* of Robert de Blois », *Manuscripta*, n° 37, 1993, p. 179-192 ; « The Formation of a Gauvain Cycle in Chantilly Manuscript 472 », *Neophilologus*, n° 78, 1994, p. 29-43 ; « Parody and Moral Allegory in Chantilly ms. 472 », *Modern Language Notes*, vol. CXIII, n° 4, 1998, p. 937-950.

¹⁰ Susanna Greer Fein (dir.), *Studies in the Harley Manuscript : The Scribes, Contents, and Social Contexts of British Library MS Harley 2253*, Kalamazoo, Western Michigan University, 2000.

¹¹ Keith Busby, *op. cit.*

¹² Si un seul volume peut renfermer plusieurs « livres » – pensons au « livre » des *Fables* de Marie de France, notamment – le terme est ici doté d'un sens englobant, moins intellectuel que matériel. Du point de vue matériel, un recueil constitue un livre.

¹³ Xavier Leroux, « Présentation », dans Xavier Leroux (dir.), *op. cit.*, mis en ligne le 1^{er} août 2012. URL : <http://babel.revues.org/685> Consulté le 4 septembre 2014.

Vatican, Reg. Lat. 1725 et de Kathy Krause sur les manuscrits du *Roman de la Violette*) et sur les modalités de la circulation d'une pièce comme *Les Quinze Signes du Jugement dernier* (article de Salvador Rubio Real et de Richard Trachsler). Sont publiées en 2010 les conclusions de recherches menées tant sur les recueils du Moyen Âge central¹⁴ que sur ceux du Moyen Âge tardif¹⁵, signe que la vague a atteint de nombreux médiévistes qui, à l'instar de Jacqueline Cerquiglini-Toulet, tentent de distinguer le hasard et l'intention¹⁶. Tania Van Hemelryck et Stefania Marzano synthétisent, quant à eux, la tâche des critiques en la définissant comme une quête de sens du rassemblement textuel¹⁷. Plus récemment, le projet *Lire en contexte à l'époque prémoderne. Enquête sur les manuscrits de fabliaux* a fait la lumière sur les recueils ayant transmis des fabliaux et a conduit à la constitution de la banque de données *eCodex*, fruit de la collaboration des universités de Genève (Olivier Collet), Göttingen (Richard Trachsler) et Montréal (Francis Gingras)¹⁸.

Au-delà du vif enthousiasme suscité par ces séduisants objets et en tenant compte de la part de contingence inhérente à l'exercice de la mise en recueil, lequel prend parfois des allures de « vide-poches »¹⁹, il demeure que l'analyse de ces collections permet de dégager diverses dynamiques de lecture, établies consciemment ou non. En outre, dans la mesure où les fabliaux mettent en scène de nombreuses figures de lecteurs (bons ou mauvais) et qu'ils attirent régulièrement l'attention sur la nécessité de bien lire, il semble justifié de se déplacer du texte à sa matérialité et de s'intéresser à l'activité de réception que constitue la pratique de la mise en recueil – supposant à la fois l'intervention d'un ou de plusieurs copistes et compilateurs et la participation d'un public qui fréquente le volume produit, rendant compte des façons dont ces récits brefs ont été lus pendant la période médiévale.

¹⁴ Voir Yasmina Foehr-Janssens et Olivier Collet (dir.), *op. cit.*, et HyperCodex, *Le livre, le texte, le temps : la mise en recueil au XIII^e siècle*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex & contexte », 2010.

¹⁵ Voir Tania Van Hemelryck et Stefania Marzano (dir.), *Le Recueil au Moyen Âge. La fin du Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex & contexte », 2010.

¹⁶ Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « Jeux du hasard et de l'intention : le recueil au Moyen Âge », dans Yasmina Foehr-Janssens et Olivier Collet (dir.), *op. cit.*, p. 7-9.

¹⁷ Tania Van Hemelryck et Stefania Marzano, « Introduction », dans Tania Van Hemelryck et Stefania Marzano (dir.), *op. cit.*, p. 10.

¹⁸ Sur l'esprit de ce projet, voir, entre autres, la présentation que signent Olivier Collet, Francis Gingras et Richard Trachsler en 2012 dans *Études françaises* (art. cit.).

¹⁹ Cette image est empruntée à Richard Trachsler qui écrit : « Rappelez-vous que vous possédez, vous aussi dans votre entrée une sorte de pot, où vous déposez les choses dont vous ne voulez pas vous séparer et que vous ne savez pas où ranger. Elles finissent toutes là, au même endroit, pour la simple raison qu'elles sont toutes petites » (« Observations sur les "recueils de fabliaux" », art. cit., p. 46).

L'acte de lecture est d'ailleurs mis en exergue de manière spectaculaire dans le manuscrit de Paris, BnF fr. 12603 (*F*) qui regroupe principalement des romans, des fabliaux et les *Fables* de Marie de France. Dans les deux premiers romans du *codex* (*Le Chevalier aux deux épées*²⁰ [fol. 1r^o-71r^o] et *Le Chevalier au Lion* [fol. 72r^o-110r^o]), on dénombre trois scènes de lecture, peu communes dans le corpus narratif médiéval. Dans *Le Chevalier aux deux épées*, rédigé pendant la première moitié du XIII^e siècle, l'auteur réécrit – deux fois plutôt qu'une – la célèbre scène du roman de Chrétien de Troyes (*ca* 1177-1181) :

[...] Et si est grans,
Simplë et avenans et coie.
Et lisoit d'un romans de Troie
K'ele avoit tantost commencié.
Le Chevalier aux deux épées, v. 4274-4277.

[...] Et si tenoit
Un romant dont ele lisoit
As chevaliers et as pucieles.
Ibid., v. 8955-8957.

Un riche home qui se gisoit
Sor un drap de soie, et lisoit
Une pucele devant lui
En un romans, ne sai de cui.
Le Chevalier au Lion, v. 5365-5368.

Cette triple apparition de l'acte de lecture se pose comme une valorisation du rôle assumé par ceux qui recevront ces œuvres, interpellés avec insistance dans les premiers feuillets du volume. L'activité des décrypteurs est ainsi stimulée et, en ce sens, le narrateur du *Chevalier aux deux épées* donne l'exemple (v. 4274-4277) : reproduisant librement les vers de Chrétien de Troyes, il comble l'espace laissé blanc par le clerc champenois et il répond (« un romans de Troie », v. 4276) à la question en suspens du roman du XII^e siècle (« ne sai de cui », v. 5368)²¹.

Les travaux menés ces dernières années ont le mérite d'avoir révélé la part de cohérence²² de ces manuscrits *a priori* intimidants et d'avoir encouragé la quête de sens des chercheurs

²⁰ *Le Chevalier as deus espees. French Arthurian Romance*, édition et traduction anglaise de Paul Vincent Rockwell, Woodbridge, D. S. Brewer, 2006.

²¹ Voir Isabelle Delage-Béland, « *Incipit* et mise en recueil... », art. cit., p. 21-22.

²² En plus des ouvrages déjà mentionnés, il faut bien sûr rappeler la contribution de Wagih Azzam, Olivier Collet et Yasmina Foehr-Janssens, qui proposent une méthode fondée sur le « présupposé de cohérence » des recueils (art. cit., p. 655).

tentant de se frayer un chemin à travers ces bibliothèques parfois monstrueuses²³. Les manuscrits renfermant au moins un fabliau identifié par le *NRCF* (annexe 1) se répartissent en trois catégories : cinq grands recueils²⁴ contiennent entre vingt-trois et cinquante-huit fabliaux²⁵, quinze en regroupent entre deux et quinze²⁶, et vingt-trois – parmi lesquels on compte quatre fragments – n’en présentent qu’un seul²⁷. Un survol rapide signale l’existence de plusieurs blocs d’œuvres autodésignées et/ou reçues comme des fabliaux à l’intérieur de ces recueils d’un éclectisme apparemment insoluble. Dans tous les grands recueils, on relève des séquences organisées en fonction du genre. À titre d’exemple, les folios 39v^o à 47r^o du manuscrit *B*, 18v^o à 30v^o du manuscrit *C* et 48r^o à 63r^o du manuscrit *D* ne donnent à lire que des fabliaux, signe qu’on a senti que ces textes partageaient des caractéristiques communes qui justifiaient leur rapprochement dans l’espace du livre. Certains mariages sont même récurrents : dans le recueil *B* (fol. 58r^o-60v^o) comme dans *E* (fol. 185r^o-186v^o), *La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre* et *Cele qui se fist foutre sur la Fosse de son Mari* se succèdent. Dans d’autres cas, la figure d’un auteur sert de fil conducteur : le manuscrit *L* regroupe les œuvres de Rutebeuf, *R* se concentre sur Watriquet de Couvin et *S*, véritable livre de filiation, se partage entre des pièces de Baudouin et de Jean de Condé. À travers ses 362 feuillets garnis de morceaux de toutes sortes, le volume *A* ménage une importante section à Rutebeuf (fol. 283v^o-332v^o), laquelle prend la forme d’un petit recueil – fortement unifié de surcroît – dans un ensemble plus vaste.

Ces quelques indices de cohérence révèlent que ce qui échappe à la raison moderne et qui peut être perçu comme une « anomalie » mérite de faire l’objet d’une investigation plus poussée. Se réclamant du courant de la nouvelle codicologie²⁸ et analysant les recueils

²³ Un certain nombre de recueils a déjà fait l’objet d’une analyse dans le premier chapitre.

²⁴ On consultera avec profit la contribution de Nico Van den Boogaard, « La définition du fabliau dans les grands recueils », dans Gabriel Bianciotto et Michel Salvat (dir.), *op. cit.*, p. 657-668.

²⁵ Il s’agit des manuscrits *A*, *B*, *C*, *D* et *E*.

²⁶ Il s’agit des manuscrits *F*, *G*, *H*, *I*, *J*, *K*, *L*, *M*, *N*, *O*, *R*, *S*, *T*, *V* et *I*.

²⁷ Il s’agit des manuscrits *P*, *U*, *V^{bis}*, *W*, *X*, *Y*, *Z*, *a*, *d*, *e*, *f*, *g*, *h*, *i*, *j*, *k*, *m*, *n*, *o*, *p*, *q*, *r* et *s*.

²⁸ Keith Busby définit la nouvelle codicologie – qu’il préfère à la nouvelle philologie revendiquée par Stephen G. Nichols (Stephen G. Nichols [dir.], *The New Philology, Speculum*, n^o 65, 1990), notamment – ainsi : « *The New Codicology presupposes the methods of traditional codicology, but goes beyond it in regarding all elements of the manuscript, such as quire structure and mise en page, as well as the arrangement of all verbal and visual components as contributors to the generation of meaning. The New Codicology is concerned, in sum, with the planning, production, and reception of manuscripts, and with the literary works whose material transmission they assure* » (« *Fabliaux and the New Codicology* », art. cit., p. 139-140). (« La nouvelle codicologie se fonde sur les méthodes de la codicologie traditionnelle, mais la dépasse en considérant tous les éléments du manuscrit,

contenant des fabliaux, Keith Busby refuse de se soumettre à l'idée selon laquelle ces volumes ne sont que des « mélanges » désorganisés : « *Manuscripts so often described as "miscellanies" can thus be seen as structured according to principles of similitude and contrast, generating meaning, and reflecting tension and equilibrium between types of poetry and levels of discourse*²⁹ ». Un tel travail a entre autres permis de mesurer l'écart qui s'est creusé entre la réception médiévale et la réception moderne. À cet égard, la présence des *Quinze Signes du Jugement dernier* (fol. 60v^o-63r^o) avant *La Coille noire* (fol. 63r^o-64r^o) dans le manuscrit *B*, par exemple, est sans doute moins incongrue qu'il n'y paraît. On constatera en effet que l'*autre* fiction que propose le fabliau le rapproche d'un texte comme *Les Quinze Signes du Jugement dernier*, qui décrit l'intérêt accordé aux exploits de Roland.

Joseph Bédier se scandalisait peut-être de voir des feuillets de parchemin « gâchés » pour assurer la pérennité de pièces aussi scabreuses que les fabliaux³⁰, mais l'analyse des recueils fait apparaître que le genre assume un rôle autant dans des entreprises de renouvellement poétique que dans des livres à vocation édifiante ou dans des *codices* critiquant une certaine forme de fiction pour lui permettre de s'ouvrir à d'autres possibilités. Recevant un éclairage différent selon le contexte manuscrit, ces œuvres narratives gagnent donc à ne pas se laisser enfermer dans une seule voie interprétative, la mouvance s'appliquant moins au texte qu'à son environnement, soumis au travail des lecteurs actifs que sont les copistes et les compilateurs. Une telle variété met en lumière le statut mitoyen du fabliau – entre exemplarité et divertissement ; entre pure vérité et affabulation –, corpus qui trouve sa place à la fois dans des collections de miracles et dans des recueils où le genre romanesque se voit accorder une portion du parchemin.

tels la structure des cahiers et la mise en page du *codex*, de même que l'agencement et la disposition de tous les éléments textuels et visuels, comme des producteurs de sens. La nouvelle codicologie se préoccupe, en somme, de la planification, de la production et de la réception des manuscrits qui assurent la transmission matérielle des œuvres littéraires. »)

²⁹ *Ibid.*, p. 159. (« Les manuscrits qu'on a si souvent décrits comme des "mélanges" peuvent donc être vus comme structurés par des principes de ressemblance et de contraste qui génèrent du sens et qui reflètent des tensions et un équilibre entre les différentes formes de littérature et les différents niveaux de discours. »)

³⁰ Joseph Bédier écrit : « ces amusettes veulent être rimées sur des tablettes de cire et valent à peine qu'on gâche pour elles des feuillets de parchemin » (*op. cit.*, p. 341).

LA LECTURE EN CONTEXTE ET PAR CONTRASTE

Conçu à la fin du XIII^e siècle et constitué de 362 feuillets³¹ copiés par une seule main, le manuscrit de Paris, BnF fr. 837 (A) est le plus important de l'histoire du genre du fabliau³² en raison du nombre impressionnant de manifestations du genre qu'il donne à lire. Qui plus est, il offre également de véritables leçons d'esthétique et de poétique. Possédant une valeur programmatique, comme l'a montré la lecture de Yasmina Foehr-Janssens, *Le Chevalier au barisel*³³, texte inaugural, position confirmée par la présence de l'unique lettrine historiée qui orne le *codex*, donne le ton en sensibilisant l'auditeur-lecteur au « descors » (v. 26)³⁴, qui « peut se comprendre comme l'emblème d'une écriture tout en tension, capable de faire coexister dans un même espace de sens une représentation et son contraire³⁵ ». À partir du *Chevalier au barisel*, une véritable danse des contraires se déploie dans l'espace du recueil et les fabliaux (58 recensés par le *NRCF*) sont des œuvres toutes désignées pour y entrer.

Le manuscrit A fournit ainsi une série d'exemples de contrastes qui mettent en contact les différents registres, du sacré à l'érotisme, même si cette dernière voie a pu poser problème, comme en témoigne l'intervention d'un ancien lecteur du manuscrit qui a gratté les mots les plus obscènes tels « con », « vit » et « cul »³⁶. Une telle propension à rapprocher les extrêmes signale l'intérêt accordé à la dialectique et laisse croire que c'est à travers la fréquentation des forces opposées que se dessine le bon chemin, une méthode héritée de la *disputatio*. Pour Keith Busby, le fr. 837 « *alternates the comic and the serious and creates the possibility of the fabliaux being viewed as negative moral exempla*³⁷ ». Si la cohabitation des tonalités est indéniable, il est sans doute possible de nuancer l'affirmation du chercheur car les fabliaux ne

³¹ Dans son état actuel, le manuscrit est lacunaire et il a subi quelques pertes matérielles.

³² Il est aussi le premier à avoir fait l'objet d'un facsimilé, en 1932, preuve de l'intérêt qui lui a été accordé : Henri Omont, *Fabliaux, dits et contes en vers français du XIII^e siècle : fac-similé du manuscrit français 837 de la Bibliothèque nationale*, Genève, Slatkine Reprints, 1973 [1932].

³³ *Le Chevalier au barisel : conte pieux du XIII^e siècle*, édition de Félix Lecoy, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1955.

³⁴ On peut lire : « Il ne pooit trouver nului / K'il ne fesist honte du cors : / Trop ert en lui grans li descors » (v. 24-26).

³⁵ Yasmina Foehr-Janssens, « "Le seigneur et le prince de tous les contes". Le *Dit du Barisel* et sa position initiale dans le manuscrit BnF f. fr. 837 », dans Milena Mikhaïlova (dir.), *op. cit.*, p. 160.

³⁶ À ce propos, voir Keith Busby, « The Respectable *Fabliau*... », art. cit., p. 16.

³⁷ Keith Busby, *op. cit.*, t. I, p. 441. (Le manuscrit « alterne entre le comique et le sérieux et permet aux fabliaux d'être perçus comme des contre-exemples moraux ».)

remplissent pas que le rôle d'agent comique ; ils tendent plus largement à ébranler et à réévaluer la production littéraire qui les avoisine.

L'ampleur des contrastes créés par le rapprochement des œuvres se manifeste notamment à travers une séquence qui fait se succéder *Le Jugement des Cons* (fol. 171v^o-172v^o) – identifié comme un fabliau par le *NRCF* –, *La Patrenostre glosée* (fol. 172v^o-173r^o) et *Le Pardon du Foutre* (fol. 173r^o-173v^o) et ce, sans que la matérialité signale l'alternance des registres, qui paraissent tout naturellement partager le même espace. La suite que forment ces trois pièces révèle la valeur accordée au décalage qui s'inscrit dans la poétique du genre du fabliau, on l'a vu, mais qui tend également à se poser comme un mode de compilation et de lecture. Dès lors, la *conjointure*, principe de composition préconisé par Chrétien de Troyes au XII^e siècle³⁸, importe moins que la *disjointure*, qui reconnaît le sens que peut produire la juxtaposition de la matière. Plus encore, le procédé de juxtaposition s'invite jusque dans certains intitulés, tel celui du fabliau de *La Male Honte* (fol. 233r^o-233v^o), une forme de cas régime absolu, une construction syntaxique répandue en ancien français avant que ne se généralise l'emploi des prépositions dans l'usage du complément déterminatif du nom.

Les contrastes exploités dans le recueil réservent aux fabliaux un rôle particulier. Ainsi *La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre* (fol. 182v^o-183r^o) est précédée d'un *Salut d'Amors* (fol. 182r^o-182v^o). La lecture d'un morceau de poésie amoureuse qui multiplie les lieux communs de l'amour et qui vise à faire l'éloge d'une « douce dame » (v. 1) est forcément influencée par le fabliau qui lui succède, lequel met en scène une jeune fille dont la préservation de la virginité semble dépendre davantage de la parole que du corps. En effet, ses réticences concernent moins les gestes que pose son compagnon – désireux d'accéder à son intimité – que les mots qu'il prononce. Afin de ne pas heurter la sensibilité de la demoiselle et de satisfaire son propre désir, ce dernier s'abstient de nommer son organe sexuel et puise dans le vocabulaire animal (« polain », v. 61). Une telle séquence pose la question de la valeur de la métaphore, cultivée dans le *Salut d'Amors* qui dépeint un poète écrivant ce que lui dicte son cœur et présentée comme un subterfuge dans le fabliau qui vient en quelque sorte déconstruire ce qui avait été mis en place dans les feuillets précédents.

³⁸ Sur la *conjointure*, voir *supra*, p. 62.

Le même mouvement se déploie au verso du folio 177, qui donne à lire une prière à la Vierge s'étendant jusqu'au recto du folio suivant, à laquelle répond, dans l'espace de ce manuscrit, le fabliau de *La Damoisele qui sonjoit* (fol. 178r^o-178v^o). Le récit bref (78 vers dans *A*) relate d'abord le songe d'une demoiselle qui se délecte de la présence de son amoureux (v. 1-5). Le rêve est cependant interrompu par la visite d'un intrus qui l'assaille à plusieurs reprises (v. 6-19). La réplique de la femme a de quoi surprendre : elle refuse d'assumer un rôle de victime et elle insiste plutôt pour que l'homme profite d'elle maintenant qu'elle est éveillée (v. 20-44). Ce dernier n'a d'autre choix que de s'exécuter et la tâche s'avère si imposante qu'il s'épuise, une faiblesse que ne peut supporter la demoiselle qui le chasse alors de la pièce où ils se trouvaient (v. 49-72). Tandis que la prière – une traduction en français d'un texte latin – s'applique à louer la femme et insiste sur sa virginité, le fabliau s'empare de la facette inverse et s'aventure du côté de la putain. L'acte de la mise en recueil opère donc un renversement des positions occupées par la femme. Le contraste entre les deux titres est d'autant plus frappant que la conclusion du fabliau (v. 73-78) est ambiguë (le conteur souhaite aux femmes un rêve de la même nature que celui qu'il vient de narrer) : puisqu'il ne dénonce pas la conduite de la femme, le conte offre surtout un contrepoint à la prière qui le précède et met fin au règne d'une Vierge sans aspérité. Il est intéressant de noter qu'en étant copiées après le *Salut d'Amors* et la prière à la Vierge, *La Damoisele qui sonjoit* et *La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre* consolident leur rôle au sein d'une entreprise de dévoilement et de déconstruction.

Cette dynamique fondée sur la construction et la déconstruction ne concerne pas que ces quelques regroupements et elle s'exprime avec force à partir du feuillet 213, où se déploie une réflexion sur la bibliothèque, d'abord avec *Le Departement des livres* (fol. 213r^o-213v^o), qui met en scène une bibliothèque bien garnie, constituée pour l'essentiel de manuels scolaires dispensant les enseignements du *trivium* et du *quadrivium* (Ovide, Virgile, Lucain) et de livres de sacristie (psautiers et ouvrages à caractère liturgique). Exemple du point de vue du contenu qui témoigne d'une culture cléricale complète, cette bibliothèque n'en est pas moins problématique et insaisissable puisqu'elle appartient à un clerc déchu qui a perdu au jeu les trente-quatre ouvrages qu'il possédait. La liste qu'il dresse est donc celle des livres qu'il a dû laisser en gage dans les différentes villes qu'il a visitées. Il n'a alors d'autre choix que de s'en remettre à une activité purement énonciative – la mention des différents titres et l'imploration

de la générosité du public – pour reformer cette bibliothèque démembrée en raison de sa folie³⁹.

La présence de cette « micro-bibliothèque » dispersée dans la « macro-bibliothèque » plutôt éparpillée – à vue d’œil, du moins – que constitue le recueil Paris, BnF fr. 837 n’est pas anodine. La tension entre l’ordre et le désordre est alimentée par les deux pièces suivantes, soit *Les Deus bordeors ribauz (La Gengle)*⁴⁰ (fol. 213v^o-214r^o) et *La Contrejengle* (fol. 214r^o-215r^o) – une séquence que l’on retrouve aussi dans le manuscrit de Paris, BnF fr. 19152 (*D*, fol. 69v^o-70v^o) –, le second offrant une riposte au premier, signe supplémentaire de la position dominante occupée par les contrastes. La première œuvre privilégie, elle aussi, un usage de la liste et travaille à la mise en place d’une « bibliothèque » en s’autorisant cependant à fausser le répertoire et à détourner des textes déjà connus⁴¹. Guillaume au Court Nez, par exemple, devient Guillaume au Tinel (v. 65), tandis que Rainouart au Tinel hérite du nom de Guillaume et est présenté comme Rainouart au Court Nez (v. 68). Le même jeu avec la tradition se poursuit lorsqu’il est question des romans de la « Reonde Table » (v. 83). Perceval le Gallois et Partonopeu de Blois apparaissent respectivement sous les noms de Perceval de Blois (v. 87) et Partonopeu le Gallois (v. 88). On se permet également de décrire sur le mode de l’inversion de célèbres personnages de la Table Ronde. Dès lors, la malveillance rattachée à Keu dans la tradition échoit à Gauvain (v. 85) qui cède son titre de bon chevalier au sénéchal médisant (v. 86).

Un tel agencement, qui fait se succéder une bibliothèque dispersée dans l’espace et un répertoire aux titres subvertis, prend des allures de commentaire métacritique s’appliquant à l’ensemble du recueil : s’il est encouragé, l’éclatement n’empêche pas l’existence d’un certain ordre à travers le désordre, comme l’illustre, par exemple, la section consacrée à Rutebeuf (fol. 283v^o-332v^o). Décrit comme le « *Livre du Cabaz* » dans l’inventaire de 1420 de la « librairie » de Philippe le Bon, duc de Bourgogne⁴² – « cabas » étant doté du sens de « fourre-tout » –, le manuscrit a vraisemblablement laissé une impression de désorganisation chez certains de ses lecteurs. Or les pistes fournies par les listes dressées dans *Le Département des*

³⁹ Sur cette pièce, voir Madeleine Jeay, *op. cit.*, p. 96-97 et 126.

⁴⁰ *De Deus bordeors ribauz*, dans *Le Jongleur par lui-même...*, *op. cit.*, p. 28-41.

⁴¹ Je reprends ici une partie de l’analyse que j’ai menée dans mon article intitulé « Une conquête problématique. Le statut ambigu de la fiction dans le manuscrit Paris, BNF, fr. 375, un recueil de romans » (art. cit., p. 99).

⁴² Voir Georges Doutrepont, *Inventaire de la « librairie » de Philippe le Bon. 1420*, Genève, Slatkine Reprints, 1977 [1906], p. 60-61.

livres et dans *La Gengle* s'actualisent ailleurs dans le recueil qui, d'une certaine manière, calque cet éclatement. Par exemple, à l'instar des livres laissés en chemin par le clerc déchu, plusieurs patrenostres (fol. 172v^o-173r^o, 177r^o-177v^o, 218v^o-219v^o, 226v^o-227v^o, 247r^o-247v^o, 274r^o-274v^o) ont été disséminés à travers le volume. Imposant d'emblée un système d'organisation clairement défini, le cas des trois abécédaires (fol. 125v^o-128r^o, 170v^o-171v^o, 186r^o-187r^o) qui ponctuent le *codex* est encore plus frappant, car se superposent l'enchaînement – assuré par l'ordre alphabétique – et la fragmentation – encouragée par le mode de compilation. Il revient au lecteur de surmonter la disjonction, de reconstituer la série et de reconnaître les constantes qui ponctuent ce volume renfermant plusieurs réseaux dissimulés sous l'apparent « désordre » des pièces. En somme, au sein de ce recueil, il y a moins des « intrus » ou des « élément[s] erratique[s] »⁴³, comme les a appelés Geneviève Hasenohr, qu'un prisme complexe dont chaque pièce est chargée d'exposer une facette.

Ces multiples tentatives de brouillage camouflent peut-être une autre visée, soit celle d'une expérimentation littéraire. Olivier Collet a d'ailleurs décrit ce recueil comme un « laboratoire poétique du XIII^e siècle »⁴⁴. Soutiennent cette hypothèse la variété des genres et des formes métriques qui apparaissent sur le parchemin et la prolifération d'*unica*. Le chercheur genevois remarque « une sorte de déni plus ou moins accusé vis-à-vis de l'une ou l'autre ou de plusieurs des normes en usage dans la littérature française dite “classique” de la fin du XII^e et des premières décennies du XIII^e siècle⁴⁵ ». Le recueil procède en effet à une sorte de « brassage de cartes » qui prend la forme d'un plaidoyer en faveur d'une littérature qui se réinvente et qui refuse de se figer après les inventions du XII^e siècle. Les fabliaux semblent prendre part au bouleversement en agissant comme des vecteurs de rupture dans ce livre qui cherche à donner un nouveau souffle à la création poétique.

La rupture est encore perceptible dans le manuscrit de Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Hamilton 257 (C), une autre grande bibliothèque de fabliaux. Œuvre d'un scribe unique, cet ensemble lacunaire – dont nous possédons aujourd'hui 64 feuillets – aurait été confectionné

⁴³ Geneviève Hasenohr, art. cit., p. 47.

⁴⁴ Olivier Collet, « “Encore pert il bien aus tés quels li pos fu” (*Le Jeu d'Adam*, v. 11) : le manuscrit BnF f. fr. 837 et le laboratoire poétique du XIII^e siècle », dans Milena Mikhaïlova (dir.), *op. cit.*, p. 173-192.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 185.

vers la fin du XIII^e siècle⁴⁶. Apparemment plus homogène sur le plan générique que le manuscrit de Paris, BnF fr. 837 (pour la partie qui a été préservée), le Hamilton 257 regroupe principalement des fabliaux (31 pièces identifiées par le *NRCF* sur 40 [78 %] – 14 d’entre elles sont des fabliaux autodésignés⁴⁷) et tend à convoquer d’autres genres pour répondre plus spécifiquement à la courtoisie en s’attachant, notamment, à renégocier l’équation entre amour et mort.

Récit courtois offrant, en filigrane, un art d’aimer qui enseigne l’importance de la discrétion en amour⁴⁸, *La Châtelaine de Vergy* (fol. 37v^o-42r^o) est suivi de *La Dame escoillee* (fol. 42r^o-45r^o) et, de manière encore plus significative, de *La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre* (fol. 45r^o-45v^o). La trame narrative de *La Châtelaine de Vergy*⁴⁹ repose sur un secret, soit celui de l’amour qu’éprouvent l’un pour l’autre un chevalier et la nièce du duc de Bourgogne. Amoureuse du chevalier et furieuse d’être éconduite, la châtelaine se vengera et brisera le secret, un comportement qui aura des conséquences tragiques : la nièce et le chevalier trouveront la mort une fois que leur amour aura été dévoilé au grand jour. Tout au long du récit, la châtelaine, pourtant coupable d’aimer un autre que son mari, ment au duc et ne manque pas de lui asséner plusieurs reproches.

Dans *La Dame escoillee*, les femmes sont aussi tentées de tenir tête à leur époux, mais aucun dénouement mortifère n’a lieu. La femme têtue est plutôt victime de mutilations visant à lui retirer ses prétendus testicules – une punition pour le moins particulière, loin de la mise en scène d’une mort dramatique – et la leçon finale sert un ultime avertissement aux femmes (v. 505-512). Celles-ci étaient laissées impunies dans *La Châtelaine de Vergy*, qui préférerait rappeler l’importance de garder ses amours secrètes. La succession des deux pièces produit

⁴⁶ Dominique Stutzmann et Piotr Tylus proposent la période s’étendant de 1276 à 1315 (*Les Manuscrits médiévaux français et occitans de la Preußische Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz*, Wiesbaden, Harrassowitz, coll. « Kataloge der Handschriftenabteilung », 2007 p. 144).

⁴⁷ Le manuscrit *C* reproduit en partie le réseau sémantique exposé dans le deuxième chapitre : les quatorze fabliaux autodésignés cohabitent avec neuf pièces qui ne possèdent pas d’étiquette générique. Dans les huit autres pièces, c’est encore l’*aventure* qui se hisse en tête de la liste des termes « alternatifs » (trois occurrences), une liste qui compte aussi les termes *essample*, *dit*, *vie* et *merveille*.

⁴⁸ Voir Amy Suzanne Heneveld, « “Chi commence d’amours”, ou commencer pour finir : la place des arts d’aimer dans les manuscrits-recueils du XIII^e siècle », dans Yasmina Foehr-Janssens et Olivier Collet (dir.), *op. cit.*, p. 148.

⁴⁹ *La Chastelaine de Vergi : édition critique du ms. B.N.f.fr. 375 avec introduction, notes, glossaire et index, suivie de l’édition diplomatique de tous les manuscrits connus du XIII^e et du XIV^e siècle*, édition de René E. V. Stuij, La Haye, Mouton, coll. « Publications de l’Institut d’études françaises et occitanes de l’Université d’Utrecht », 1970.

une atténuation de la tonalité tragique de *La Châtelaine de Vergy*, une impression que renforce *La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre* qui, on l’a souligné, s’en prend au tabou de langage imposé dans la littérature courtoise. Sous l’éclairage généré par le fabliau, le secret de *La Châtelaine de Vergy* – dont la valeur est une dernière fois soulignée dans l’épilogue (« Et par cest exemple doit l’en / S’amor celer par si grant sen », v. 943-944) – perd son ampleur, la dissimulation étant souvent vaine.

En effet, la discrétion du narrateur de *La Châtelaine de Vergy* paraît stérile lorsqu’elle est placée tout près des manipulations du personnage de David dans *La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre*. Là où le premier est réticent à raconter la rencontre sexuelle entre le chevalier et la nièce du duc, le second – figure de narrateur à sa manière – n’use d’un vocabulaire imagé, sans termes vulgaires, que pour mieux satisfaire ses envies et celles de la jeune fille. Il serait dès lors inutile de prendre des précautions comme le fait le narrateur de *La Châtelaine de Vergy* :

Dedenz la chambre en .i. lit furent
 Et sanz dormir ensamble jurent,
 A tel joie et a tel deport
 Qu’il n’est resons que nus recort
 Ne ne la die ne ne l’oie,
 S’il n’atent a avoir tel joie
 Que Amors aus fins amanz done,
 Quant sa paine reguerredone.

La Châtelaine de Vergy, v. 427-434.

Les deux fabliaux montrent du doigt les éléments problématiques de la courtoisie telle qu’elle se décline dans *La Châtelaine de Vergy* : alors que *La Dame escoillee* dénonce l’inversion des rôles conjugaux et dépeint les femmes comme des manipulatrices à dompter, *La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre* s’amuse de la loi du silence que respectent les protagonistes et les narrateurs des récits courtois.

S’emparant du thème de l’orgueil d’amour, *La vieille Truande* (fol. 59r^o-60r^o) offre une réponse tout en contrastes à *Narcisse* (fol. 57r^o-59r^o), réécriture en langue française de l’une des *Métamorphoses* d’Ovide⁵⁰. Au beau Narcisse qui méprise Amour et qui repousse Dané, fille du roi de la cité, avant de tomber amoureux de son propre reflet, correspond un écuyer excédé par les avances d’une vieille vagabonde (« vieille truande », v. 31), « lede et

⁵⁰ La copie préservée dans le manuscrit C ne renferme que la deuxième moitié de l’œuvre telle que les autres témoins l’ont transmise.

contrefete » (v. 52), désavantageusement comparée à la belle Aude de *La Chanson de Roland* (« Et si n'estoie mie bele Aude », v. 51). Tandis que *Narcisse*⁵¹ met en relief la force foudroyante qu'exerce Amour, le fabliau réduit l'enjeu à celui du plaisir de la chair : la vagabonde, qu'on dit pourtant plus amoureuse que Blanchefleur ou Iseut la Blonde (v. 58) – une autre façon de convoquer par contraste l'héritage littéraire qui sert de contrepoint – ne souhaite qu'une rencontre sexuelle avec l'écuyer qu'elle a croisé (« Si me besiez et acolez », v. 84). La réduction se poursuit un peu plus loin lorsque la fontaine décrite dans *Narcisse* (v. 639-640 dans l'édition citée), source de désir et de mort, cède la place à un simple cours d'eau (« corant », v. 101) à traverser dans *La vieille Truande*. L'équation entre amour et mort est à nouveau remise en question dans le fabliau qui ne dévoile que les moyens dont use la vagabonde pour convaincre l'écuyer de franchir la frontière liquide et, ensuite, de coucher avec elle. Ainsi l'eau ne fait pas naître un désir hors d'atteinte comme dans le récit du XII^e siècle ; elle devient une pure monnaie d'échange et une façon de compléter une transaction d'ordre sexuel.

Quelques folios plus loin, deux fabliaux encadrent *Pyrame et Thisbé* (fol. 15v^o-18v^o), translation en langue française (XII^e siècle) d'un récit ovidien : *Le Prestre teint* (fol. 13v^o-15v^o) et *Le Vallet aus douze Fames* (fol. 18v^o-19v^o). *Unicum*, *Le Prestre teint* s'intéresse à la figure du teinturier en lui attribuant un rôle peu commun. Les teinturiers suscitent la méfiance parce que leur pratique consiste à transformer ce qui a été fait en premier et, ainsi, à s'attaquer à l'œuvre de Dieu. Grand spécialiste des couleurs au Moyen Âge, Michel Pastoureau explique en effet que

[m]êler, brouiller, fusionner, amalgamer sont des opérations jugées souvent infernales parce qu'elles enfrennent l'ordre et la nature des choses voulus par le Créateur. Tous ceux qui sont conduits à le faire professionnellement (teinturiers, forgerons, alchimistes, apothicaires) éveillent la crainte ou la suspicion, parce qu'ils semblent tricher avec la matière⁵².

D'ailleurs, le rapprochement des verbes « teindre » et « feindre » est répandu à la fin du Moyen Âge⁵³, une récurrence qui atteste le jugement dépréciatif que reçoit ce métier.

⁵¹ *Narcisus (poème du XII^e siècle)*, édité avec le concours de l'Université de Belfast par M. M. Pelan et Nicol Christopher William Spence, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg », 1964.

⁵² Michel Pastoureau, « Une couleur en mutation : le vert à la fin du Moyen Âge », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, n^o 2, 2007, p. 714-715.

⁵³ *Ibid.*, p. 715.

Quelques décennies plus tard, l'anglais – avec Shakespeare, entre autres – profitera de la similitude phonétique entre les verbes « to dye » (teindre) et « to lie » (feindre) pour suggérer à son tour une similitude sémantique⁵⁴.

Maître de la feinte, le teinturier occupe à sa manière l'espace de la fiction et, en ce sens, n'est pas sans parenté avec le jongleur qui fait lui aussi de la transformation sa principale activité. Une branche du *Roman de Renart*⁵⁵ a justement exploité cette proximité entre le teinturier et le jongleur. Après s'être improvisé teinturier (« Je sui beste de ton mestier / Si te puis bien avoir mestier [...] / Molt en sai plus de toi assez », v. 2292-2295) et s'être plongé dans une cuve de teinture jaune, Renart, tentant d'échapper à la mort par pendaison, trompe son entourage. Sa nouvelle apparence lui permet de camoufler sa véritable nature et d'échapper au mauvais sort qui l'attendrait autrement (« Ta tainture est molt bien prenanz, [...] / Ja mais ne serai conneüs / En liu ou aie esté veüs », v. 2324-2327). Cette transformation s'étend jusqu'au langage de la bête (« Molt s'ahatist en son corage / Que il cangera son langage », v. 2350-2351) et ce double déguisement – physique et linguistique – le conduit à se faire passer pour un jongleur anglo-normand, un rôle à la hauteur de la ruse dont il est capable. Revendiquant la posture du jongleur, Renart parvient à se jouer d'Isengrin et de Dame Hersent et fournit une autre preuve du caractère malveillant du joueur de vièle.

Or le fabliau *Le Prestre teint* déjoue les attentes et refuse de reconduire l'association « traditionnelle » entre le métier de teinturier et la feinte. Dans le récit, maître Picon, le teinturier, est réhabilité et son travail sert même à donner une leçon au prêtre, sire Gerbaut, qui avait osé faire des avances à sa femme. L'objet de méfiance se déplace : dans le monde qui est dépeint, le savoir-faire du teinturier l'aide à dénoncer les outrages du prêtre, coupable de s'être infiltré dans la maison d'une femme mariée. Cette valorisation du teinturier annonce, par extension, une valorisation de la fiction, triomphante. Menant à la condamnation du prêtre malveillant, la teinture, qu'on peut rapprocher de la fiction, révèle en effet son utilité et n'apparaît plus comme une simple transformation visant la tromperie.

Les enjeux de la métamorphose ont vraisemblablement interpellé le compilateur du manuscrit *C* car au prêtre plongé dans une cuve de teinture rouge répondent les fruits du

⁵⁴ Voir Michel Pastoureaux, *L'Étoffe du Diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1991, p. 9-15.

⁵⁵ *Renart teinturier/Renart jongleur* (Branche 1c), dans *Le Roman de Renart*, édition publiée sous la direction d'Armand Strubel, *op. cit.*, p. 61-86.

mûrier qui passent du blanc au noir au moment de la mort de Pyrame et de Thisbé, une façon d'assurer la pérennité de leur histoire tragique. Il existe bien sûr un décalage entre les intentions d'adultère freinées grâce à la teinture rouge dans *Le Prestre teint* et le rappel à valeur étiologique des amours mortifères à travers la coloration des mûres dans *Pyrame et Thisbé* de sorte que, une fois de plus, l'anti-courtois et le courtois se côtoient. Dans les deux cas, néanmoins, la métamorphose est productive et la transformation de l'œuvre de Dieu apparaît sous un jour positif et fécond. De fait, le prêtre teint et les fruits noircis du mûrier attirent l'attention sur une transformation de la nature moins suspecte qu'efficace, suggérant au passage la valeur de la fiction. Tout en ménageant une place de choix à la *production*, la succession de ces textes ne néglige pas pour autant la *réception* puisque, à la fin, Pyrame et Thisbé ont été punis d'avoir mal lu les signes. Au moment de rejoindre Thisbé, Pyrame remarque que le voile de celle qu'il aime est taché de sang et abandonné dans un sentier. Persuadé que la jeune fille a trouvé la mort alors qu'elle s'était plutôt cachée pour se protéger d'un lion menaçant, Pyrame se suicide, une mort douloureuse à laquelle ne survivra pas Thisbé. Sans bons lecteurs, la fiction serait donc privée de ses fruits.

Pour sa part, *Le Vallet aus douze Fames* referme la parenthèse en opposant à l'ultime histoire d'amour de Pyrame et Thisbé celle d'un homme qui rêve de polygamie mais qui sera vite rattrapé par la réalité. Incapable de satisfaire son unique compagne, il devra renoncer à ses ambitions et la morale finale invite à la prudence à l'égard de la vantardise et des femmes, fort exigeantes. Copiées l'une à la suite de l'autre, ces deux pièces se répondent en représentant des extrêmes : l'union passionnée de Pyrame et Thisbé est déraisonnable, comme le sont les envies de l'homme qui ne peut se contenter d'une seule femme. La mise en regard des œuvres produit un écart susceptible de sensibiliser le lecteur à la nécessité d'adopter une position plus équilibrée entre ces deux façons d'aimer⁵⁶. En somme, dans ce recueil, tant *Pyrame et Thisbé* que le fabliau font figure de contre-exemples.

Manifeste dans les fabliaux, la volonté de repenser une forme de littérature, usée et souvent illusoire, semble avoir trouvé écho chez le compilateur du manuscrit de Berlin, Hamilton 257, qui joue des tensions entre le courtois et l'anti-courtois et qui crée des

⁵⁶ Amy Suzanne Heneveld a creusé cette idée dans un article consacré aux « arts d'aimer » dans les « manuscrits-recueils » : « il faut traverser le bien et le mal pour pouvoir faire la différence et choisir le bon chemin. Les recueils offrent aux lecteurs une connaissance des faces et forces opposées » (art. cit., p. 155).

regroupements fondés sur les relations intertextuelles entre les pièces⁵⁷. C'est précisément en prenant appui sur les thèmes – tel celui de l'orgueil d'amour dans Narcisse – et les motifs de la courtoisie que les fabliaux arrivent à en dévoiler les excès. Cette confrontation des extrêmes est particulièrement bien représentée dans ce recueil : copiés en regard de fabliaux, les morceaux de littérature courtoise sont, en quelque sorte, « démontés » et « relativisés ». Leur mécanique et les valeurs qu'ils transmettent font l'objet d'une réévaluation par ces récits qui, en choisissant le camp inverse, initient un retour du balancier.

L'analyse des fabliaux copiés dans ces deux grands recueils révèle leur participation aux dynamiques de lecture qui s'y déploient, lesquelles fonctionnent surtout par contraste et par dissonance, à l'image du mouvement qui anime les manifestations du genre, où sont cultivées les tensions entre l'envers et l'endroit. Les deux collections que constituent les manuscrits de Paris, BnF fr. 837, et de Berlin, Hamilton 257, ne se limitent pas à de simples objets destinés à la conservation de fabliaux. On n'a certainement pas fait un usage passif de ces œuvres qui, copiées près de pièces de poésie amoureuse ou de récits courtois, offrent un contrepoids à une certaine façon de concevoir et d'écrire l'amour, tel que l'exprime *La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre*. Ébranlant les conventions associées à la Vierge ou à l'amour courtois, entre autres, le genre du fabliau décape une part de la tradition établie et, du même coup, invite à une remise en question des thèmes et des codes qui ont, jusqu'ici, façonné la littérature de langue française.

LES FABLIAUX À TRAVERS LE PRISME DE LA MORALITÉ

Preuve qu'il n'existe pas qu'un bon usage des fabliaux, qui s'avèrent des pièces particulièrement ouvertes aux différentes voies interprétatives, d'autres *codices* ont exploité

⁵⁷ Plusieurs recueils ont fait l'objet d'une lecture privilégiant l'angle de l'intertextualité. Voir notamment les contributions de Francis Gingras : « Décaper les vieux romans. Voisinages corrosifs dans un manuscrit du XIII^e siècle (Chantilly, Condé 472) », dans Ugo Dionne et Francis Gingras (dir.), *op. cit.*, p. 13-38 ; « Roman contre roman dans l'organisation du manuscrit du Vatican, Regina Latina 1725 », dans Xavier Leroux (dir.), *op. cit.*, mis en ligne le 1^{er} août 2012. URL : <http://babel.revues.org/692> Consulté le 4 janvier 2017 et « Mise en recueil et typologie des genres aux XIII^e et XIV^e siècles... », art. cit. Voir également Isabelle Arseneau, « La parodie en contexte. Analyse de la circulation du motif de l'ensauvagement dans le manuscrit de l'Arsenal 6565 (*L'Escoufle* et *Guillaume de Palerne*) », dans Margarida Madureira, Carlos Clamote Carreto et Ana Paiva Morais (dir.), *Parodies courtoises, parodies de la courtoisie*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres, Civilisation médiévale », 2016, p. 387-401.

plus franchement le potentiel moralisant de ces œuvres brèves. C'est le cas du manuscrit de Paris, BnF fr. 2173 (*K*), dans lequel fabliaux et textes aux visées plus clairement didactiques semblent naviguer dans les mêmes eaux. Volume inorganique⁵⁸ composé de deux sections – réunies au xv^e siècle au plus tard – réalisées pendant la deuxième moitié du xiii^e siècle par un même copiste et un même décorateur⁵⁹, le manuscrit de Paris, BnF fr. 2173 regroupe *L'Image du Monde* de Gossouin de Metz⁶⁰ (première section [fol. 1r^o-56v^o])⁶¹, les *Fables* de Marie de France, *Le Dit de la Femme* et six fabliaux (deuxième section [fol. 57r^o-97v^o]). Il est frappant de constater que, dans ce livre, les fables et les fabliaux affichent un « air de famille », comme s'il s'agissait d'alliés naturels. Sur le plan de la structure, *Celui qui bota la Pierre* (fol. 78v^o-79r^o), premier fabliau du recueil, est inséré dans le livre de *Fables* (fol. 58r^o-93v^o). *La Coille noire* (fol. 92r^o-93r^o) apparaît aussi avant la fin de la série d'isopets, ce qui accentue la contiguïté des deux genres. Cette proximité est notable car on se souvient que, du point de vue lexicologique, la fable et le fabliau défendent le plus souvent les frontières de leur terrain générique respectif.

Sur le plan iconographique, une petite enluminure ouvre la plupart des fables et des fabliaux, le corpus recevant dans ce livre un soin auquel il n'a pas été habitué par ailleurs. Leur fournissant un même cadre, cette récurrence assure l'harmonie et la cohérence entre les

⁵⁸ Commentant la nature de ce curieux manuscrit dans la banque de données *eCodex*, Gabriele Giannini écrit : « Il est difficile de dire si les deux sections du ms. constituent également deux unités codicologiques distinctes. van Os 1984 considère que “le ms. K se compose de deux parties, qui quoiqu'écrites par la même main, ont constitué sans doute deux volumes séparés, au moins pendant une certaine période” (Jacob Anthony van Os, 1984, p. 190, note 3). Plus nuancée est la conclusion de van Os 1989 : “Résultant manifestement d'un même programme d'exécution, le manuscrit doit toutefois avoir été projeté en deux volumes ; sous cette forme, il semble avoir effectivement existé pendant une certaine période, peut-être sans reliure (f. 57v^o, 58r^o et 97v^o usés)” (Jacob Anthony van Os, *Les Fabliaux du manuscrit Cologny Bodmer 113 [XV^e siècle]. Édition critique et étude d'une lignée*, Groningen, Rijksuniversiteit Groningen, 1989, p. 33). Il est toutefois troublant que la main principale et le décorateur des deux sections coïncident. En tout cas, le statut du ms. oscille entre recueil cumulatif et recueil composite, selon les définitions de Hasenohr [...] : le premier constitué “par la réunion sous la même reliure de plusieurs *libelli* neufs, confectionnés indépendamment et sans projet préconçu dans le même atelier [...]”, le second provenant “de l'assemblage de *libelli* anciens, qui ont circulé à l'état isolé pendant quelques années ou plusieurs décennies” ». La dernière citation est tirée de l'article de Geneviève Hasenohr sur les « recueils littéraires français du xiii^e siècle » (art. cit., p. 38).

⁵⁹ Une « main secondaire » a copié deux textes placés ultérieurement entre *L'Image du Monde* et le début des *Fables* : une formule de confession latine (fol. 57r^o) et le début de *l'Évangile de Jean*. « Ce dernier texte continuait assurément dans un autre feuillet », affirme Gabriele Giannini dans *eCodex*.

⁶⁰ La même version de *L'Image du Monde* avoisine des fabliaux dans le manuscrit de Paris, BnF fr. 1553 (*J*). La deuxième rédaction de ce texte se trouve quant à elle dans le manuscrit de Paris, BnF fr. 2168 (*H*).

⁶¹ Ce manuscrit a fait l'objet d'une copie (Cologny, Fondation Martin Bodmer, Cologny 113 [*I*]) au xv^e siècle. *L'Image du Monde* y est cependant absente, alors que se succèdent les *Fables* de Marie de France, *Celui qui bota la Pierre*, *La Male Honte*, le *Dit de la Femme*, *Celui qui se fist foutre sur la Fosse de son Mari*, *Le Prestre crucefié* et *La Vieille qui oint la Palme au Chevalier*.

deux genres. On soulignera également que les illustrations qui accompagnent les fabliaux – tous gratifiés d'un tel traitement, à l'exception de *La Vieille qui oint la Palme au Chevalier* (fol. 97r^o-97v^o) – n'ont rien de démesuré et qu'elles ne présentent pas les traits « grotesques » que la critique moderne s'est plu à accoler à ces récits brefs. Les représentations animales qui avoisinent les fables cèdent tout simplement la place aux représentations humaines et aucun changement esthétique majeur n'accompagne le changement générique⁶².

C'est plutôt la dimension édifiante des œuvres qui a vraisemblablement retenu l'attention du copiste et du décorateur responsables du recueil puisqu'une lettrine filigranée marque le début de chaque épilogue. Sans être détachée du reste du texte ou introduite à l'aide d'un intitulé – comme on l'observe dans certains recueils d'isopets –, la morale finale est néanmoins mise en évidence et signalée à l'œil de celui qui consulte le volume. À cet égard, il n'est sans doute pas anodin que le texte de cinq des six fabliaux (*Celui qui bota la Pierre*, *La Coille noire*, *Cele qui se fist foutre sur la Fosse de son Mari*, *Le Prestre crucefié* et *La Vieille qui oint la Palme au Chevalier* – *La Male Honte* constitue l'exception) préservés dans le recueil donne à lire une leçon en conclusion⁶³, les pièces retenues semblant avoir gagné leur place grâce à leur épilogue satisfaisant.

Dans le manuscrit de Paris, BnF fr. 19152 (*D*), qui renferme plusieurs blocs de fabliaux, l'édification occupe une place de choix et ce, dès les premiers feuillets qui forment une sorte de « prologue » général à teneur moralisante. Les extrémités de ce recueil exécuté par un seul copiste vers 1260-1270⁶⁴ montrent bien la diversité de son contenu car, en clôture, les textes qui tendent vers l'édification cèdent la place à trois romans dont la longueur a certainement joué un rôle dans leur « rejet » en fin de volume : *Partonopeu de Blois* (fol. 124r^o-174v^o), *Blancandin* (fol. 174v^o-192v^o) et *Floire et Blanchefleur*, amputé de la fin (fol. 193r^o-205v^o).

⁶² Dans sa thèse doctorale, Katherine Adams Brown décrit la décoration du manuscrit en insistant sur ces miniatures colorées qui introduisent la plupart des fables et des fabliaux. L'aspect de ces miniatures colorées, sans cadre et débordant souvent dans les marges rappelle celui des miniatures données à voir dans un fragment d'un autre manuscrit issu approximativement de la même époque et écrit dans un dialecte vénitien : « *The second half of the codex presents animals and man (the microcosm) in 104 color drawings which introduce most new fables and fabliaux ; there is not, however, an illustration for every work. These images are remarkable in that they are not framed, but merely placed freely in the middle of the text and often run into the margins. The particular style of the images with their vivid colors in gouache suggests that the manuscript is of Italian origin since these illustrations are reminiscent of a fragment of another manuscript from approximately the same time, written in Venetian dialect* » (*op. cit.*, p. 63).

⁶³ Pour une analyse précise de la présence des fabliaux dans ce recueil, on consultera notamment *ibid.*, p. 77-109.

⁶⁴ Il s'agit de la datation proposée par Kathy Maria Krause et Alison Stones dans l'ouvrage sur Gautier de Coinci qu'elles dirigent (*op. cit.*, appendice IV, p. 376).

En guise de « prologue », une série de récits dispensés par un père à son fils dans le but de lui prodiguer les enseignements nécessaires à son développement, *Le Chastoiement d'un pere a son fils* (fol. 1r^o-15r^o), précède les *Fables* de Marie de France (fol. 15r^o-24v^o) et *Les Quinze Signes du Jugement dernier*⁶⁵ (fol. 24v^o-26r^o), qui appartient au courant de la littérature apocalyptique.

Examinant les vingt-cinq manuscrits (dont deux fragmentaires) ayant transmis cette dernière pièce, Salvador Rubio Real et Richard Trachsler affirment que « l'erreur la plus grave qu'on pourrait commettre serait sans doute de chercher un unique recueil-type. Il faut très certainement admettre l'existence de plusieurs configurations concurrentes, qui obéissent à des logiques et des nécessités différentes⁶⁶ ». Leur travail les conduit à dégager plusieurs profils de recueils dont la variété s'explique en partie par la brièveté de la pièce : tandis que certains affichent une prédilection pour l'« enseignement spirituel⁶⁷ », d'autres se caractérisent plutôt par une « dominante scientifique et édifiante⁶⁸ ». Du lot émergent cinq *codices* qui, tels le manuscrit de Paris, BnF fr. 19152, placent *Les Quinze Signes du Jugement dernier* dans l'entourage des fabliaux (*A, B, D, H et I*).

Le voisinage des *Quinze Signes* et des fabliaux fournit un exemple supplémentaire de la cohabitation relativement aisée du profane et du sacré à l'intérieur d'un même volume où le mélange des tonalités est régulièrement pratiqué⁶⁹. La critique a cependant trop peu commenté un passage des *Quinze Signes* formulant, par la négative, une certaine conception de la littérature qui expose les affinités que partagent ce texte et le corpus des fabliaux :

Et hons que feit qui tot ce voit ?
Tant par est plains de covoitise
Qu'il n'a cure dou Dieu servise.
Plus volantiers orroit conter
Commant Rolanz ala jouter
A Olivier son compaignon
Qu'il ne feroit la Passion
Que soffri Diex a grant ahanz

⁶⁵ *Les Quinze Signes du Jugement dernier. Poème anonyme de la fin du XII^e ou du début du XIII^e siècle publié d'après tous les manuscrits connus avec introduction, notes et glossaire*, édition d'Erik von Kræmer, Helsinki, Societas Scientiarum Fennica, coll. « Commentationes humanarum litterarum », 1966.

⁶⁶ Salvador Rubio Real et Richard Trachsler, « Le profil du recueil : observations sur le contexte manuscrit des *Quinze signes du Jugement dernier* », dans Xavier Leroux (dir.), *op. cit.*, mis en ligne le 1^{er} août 2012. URL : <http://babel.revues.org/696> Consulté le 4 janvier 2017.

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ À ce propos, voir Francis Gingras, « Le bon usage du roman... », art. cit.

Pour le pechié que fist Adanz.
Pour quoi sommes nos orguilous ?
Les Quinze Signes du Jugement dernier, v. 20-29.

On lit couramment des jugements sans appel contre le public, à qui l'on reproche, comme dans cet extrait, de renoncer à ses obligations envers Dieu pour préférer se laisser aller au plaisir du récit. Il suffit de se rappeler des vers de la *Vie de saint Grégoire le Grand* de Frère Angier (v. 1-13) où la voie séduisante de la vanité, constate l'auteur, relègue au second-plan la moralité et la vérité. Ces plaintes choisissent le plus souvent Arthur comme cible, figure emblématique du genre romanesque et, plus largement, de la dangereuse fable.

Si la chanson de geste ne manque pas de détracteurs, elle profite, remarque Françoise Laurent au terme de l'analyse de récits hagiographiques composés en Angleterre, d'une « relative tolérance⁷⁰ ». Noyée dans la pure fiction, la production romanesque – signalée à travers la figure d'Arthur, surtout – apparaît généralement sous un jour inquiétant, alors que le corpus épique a l'avantage de présenter une matière qui lui assure une part d'authenticité. Certes, Frère Angier accuse les « chançons de Charlemaigne » (v. 9), mais il le fait après avoir décrié « les fables d'Artur de Bretagne » (v. 8), premier objet de critique. Or Arthur est absent du prologue des *Quinze Signes du Jugement dernier* où seuls Roland et Olivier – sans être associés à un genre précis – essuient les reproches. Les deux combattants ne sont ainsi dotés d'aucune valeur dans ces vers où leur nom est assimilé à une forme de littérature à éviter. Au rejet d'Arthur – qui, sans affleurer dans cette œuvre, est fort répandu – s'ajoute celui de Roland et d'Olivier, ce qui confère à trois des figures marquantes des premières manifestations de la littérature *en roman* le rôle de repoussoir.

La présence du *Chastoiement d'un pere a son fils*, des *Fables* de Marie de France et des *Quinze Signes du Jugement dernier* en tête du recueil fr. 19152 initie un mode de lecture pour les pièces suivantes, parmi lesquelles on compte de nombreux fabliaux (vingt-six selon l'inventaire du *NRCF*). On se souvient de l'insistance du *Chastoiement d'un pere a son fils* sur les vertus moralisantes du récit – parfois appelé « fableau » – dont la productivité dépend des intentions édifiantes du conteur et de la réception active de l'auditeur⁷¹. Les *Fables* possèdent quant à elles une indéniable dimension moralisante, sensible jusque dans la structure des

⁷⁰ Françoise Laurent, *op. cit.*, p. 177.

⁷¹ Voir *supra*, p. 156-157.

pièces, partagée entre la narration et la leçon, et *Les Quinze Signes du Jugement dernier* mettent Roland et Olivier à distance pour défendre le terrain de la littérature édifiante.

À la lumière de ce « prologue » général, les fabliaux semblent avoir mérité leur place sur le parchemin grâce à leur fonction qui s'éloigne du pur divertissement, encore davantage lorsque les œuvres sont copiées dans le même livre que les *Fables*. Si, *a priori*, les fabliaux adoptent un registre bien loin de celui préconisé dans *Les Quinze Signes*, il n'en demeure pas moins que, comme ce texte, ces récits brefs se caractérisent à la fois par les enseignements qu'ils dispensent et par leur indifférence aux exploits de Roland et d'Olivier. Il faut d'ailleurs mentionner que le genre de la chanson de geste – qui possède ses propres modes de transmission, il est vrai – est le plus discret dans les manuscrits préservant des fabliaux⁷². Dans une certaine mesure, la reconfiguration de l'univers narratif que proposent les fabliaux offre une réponse positive à la critique émise par le narrateur des *Quinze Signes* qui cherche à diminuer l'empreinte des héros épiques.

Les Quinze Signes du Jugement dernier (fol. 60v^o-63r^o) apparaît à nouveau dans le manuscrit de Berne, Burgerbibliothek 354 (B), volume qui date du début du XIV^e siècle⁷³ et qui porte la trace de quatre copistes. Inséré entre deux fabliaux (*Cele qui se fist foutre sur la Fosse de son Mari* [fol. 59v^o-60v^o] et *La Coille noire* [fol. 63r^o-64r^o]), le texte affiche, à l'intérieur de ce recueil, une grande proximité avec le genre. À première vue, la succession des trois titres est susceptible d'étonner, mais les trois œuvres se gardent de s'abandonner au simple divertissement, se rejoignant dès lors davantage sur le plan de la fonction que sur celui du registre où le contraste est plus évident. Placé en amont de cette séquence, *Cele qui se fist foutre sur la Fosse de son Mari* présente même un épilogue moralisant (v. 108-124) un peu plus développé que ce que donnent à lire les autres témoins (A, C, E, K et l) qui s'acquittent de la leçon en sept ou huit vers. Bien entendu, les trois pièces se ressemblent aussi en ce qu'elles relèvent d'un univers duquel Roland est absent et cette constante s'avère particulièrement importante dans le contexte du manuscrit.

⁷² À ce propos, voir Keith Busby, « The Respectable *Fabliau*... », art. cit., p. 16.

⁷³ Keith Busby (*op. cit.*, t. 1, p. 413), Luciano Rossi (« À propos de l'histoire de quelques recueils de fabliaux. I : Le Code [*sic*] de Berne », *Le Moyen Français*, n° 13, 1983, p. 63) et Jean Rychner (« Deux copistes au travail. Pour une étude textuelle globale du manuscrit 354 de la Bibliothèque de la Bourgeoisie de Berne », dans Ian Short [dir.], *Medieval French Textual Studies in Memory of T.B. W. Reid*, Londres, Anglo-Norman Text Society, 1984, p. 190) estiment tous que le manuscrit a été exécuté avant le milieu du XIV^e siècle.

USURES ET RECONFIGURATIONS DE LA FICTION

L'*autre* univers narratif mis en place dans les fabliaux ne refuse pas seulement Roland et Olivier ; Arthur et sa Table Ronde sont également rejetés, une prise de position qui s'exprime vigoureusement dans le recueil de Berne, Burgerbibliothek 354. Les fabliaux semblent acquérir une partie de la valeur leur assurant une place dans ces *codices* qui ouvrent de nouvelles voies pour l'écriture de la fiction en faisant dévier une production littéraire désuète. À cet égard, il n'est certainement pas anodin que le manuscrit accorde au fabliau *Le Foteor* (fol. 1r^o-3v^o) le privilège d'ouvrir ce livre infiltré par la matière arthurienne. En effet, *Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes (fol. 208r^o-283v^o) – transmis ici dans des conditions atypiques⁷⁴ – conclut cette collection composée notamment du *Chevalier à l'épée* (fol. 16r^o-26v^o) et de *La Demoiselle à la mule* (fol. 26v^o-36r^o), deux courts récits datant de la fin du XII^e ou du début du XIII^e siècle qui font un usage singulier des motifs arthuriens. Signe qu'ils se révèlent de bons voisins des textes ouvertement didactiques comme des textes de fiction, les fabliaux (41 selon la liste du *NRCF*) occupent une large part du parchemin.

Il est frappant de constater à quel point *Le Foteor* et *Le Conte du Graal*, copiés aux extrémités du *codex*, se font écho, créant une structure en miroir. Mettant en scène un jeune homme audacieux qui se désigne comme un « fouteres » (v. 127), le fabliau paraît peu concerné par les enjeux de la quête de Perceval. Trompant un bourgeois et son épouse, le « professionnel » du sexe dépeint dans le récit révèle aussi son aptitude à manipuler la monnaie pour parvenir à ses fins, terres laissées vierges par Chrétien de Troyes. Il semble pourtant que le fabliau soit tombé sous le radar d'un lecteur avisé qui y a vu une forme de réplique au roman du XII^e siècle. Ainsi le jeune homme du fabliau annonce son occupation de « fouteur » à la servante au terme d'un échange qui fait surgir le souvenir de celui donné à lire au début du *Conte du Graal*⁷⁵, au moment où le jeune Perceval, encore inconnu de tous, est interpellé :

⁷⁴ Voir Wagih Azzam et Olivier Collet, art. cit., p. 71-76. Les auteurs de l'article écrivent que « B représente donc bel et bien un cas exceptionnel au sein de la diffusion de notre poème » (*ibid.*, p. 73). En effet, *Le Conte du Graal* apparaît ici sans autre roman attribué à Chrétien de Troyes et sans *Continuation*.

⁷⁵ Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal* ou *Le Roman de Perceval*, édition du manuscrit 354 de Berne et traduction de Charles Méla, *op. cit.*

Quiex hom iestes vos, biax amis,
Qui ci avez tote jor sis ?
– Je suis fouteres, bele suer,
Que bone joie aiez au cuer.
– Fouteres ? – Mes tot aseür !
Le Foteor, v. 125-129.

Qui estes vos ? – Chevaliers sui.
Ainz mes chevalier ne conuit,
Fait li vallez, ne nul n'en vi,
N'onques mes parler n'en oï !
Le Conte du Graal, v. 169-172.

Les deux échanges nous apprennent la « profession » du personnage. Mais là où le jeune homme du fabliau revendique son savoir-faire, celui du roman se caractérise plutôt par une inexpérience, à la fois en matière de chevalerie et en matière de séduction. À vrai dire, chaque protagoniste apparaît comme l'envers de l'autre, l'antagonisme se manifestant jusque dans l'apparence physique : affublé d'un accoutrement au goût douteux (v. 460-468), Perceval aurait tout à envier au « fouteur », dont l'élégance est soulignée dès les premiers vers (v. 10-11).

Il est difficile de ne pas établir de parallèle entre la « profession » du « fouteur », ce grand spécialiste de l'ensemencement – comme il l'indique à qui veut l'entendre (v. 335-339) – et la parabole du semeur qui ouvre *Le Conte du Graal* et qui a fait la renommée du romancier :

Qui petit seime petit quiaut,
[Et] qui auques recoillir viaut,
En tel leu sa semance espande
Que fruit a cent doble li rande
Le Conte du Graal, v. 1-4.

Le « fouteur » apparaît comme un « double négatif à la fois de Perceval et de Chrétien⁷⁶ », remarquent Wagih Azzam et Olivier Collet dans un article consacré au manuscrit de Berne. Plus encore, en énonçant, sous une forme proverbiale, que « [q]ui va il lesche / Et qui toz jors se siet, il seche » (v. 380-381), la conclusion du fabliau⁷⁷ tend, à travers l'évocation du « lecheor »⁷⁸, à désamorcer et à « réduire » la morale du roman : « Car en terre qui rien ne

⁷⁶ Wagih Azzam et Olivier Collet, art. cit., p. 88.

⁷⁷ « Perdus avec le f° 4 du recueil de Berne, l'épilogue et le proverbe conclusif du *Foteor* ont cependant des chances d'avoir figuré dans la retranscription complète de ce fabliau », précisent Wagih Azzam et Olivier Collet (*ibid.*, p. 88, note 39). Les vers cités sont donc tirés du manuscrit *D* qui offre également le fabliau.

⁷⁸ De manière générale, le substantif signifie « qui s'adonne au plaisir des sens ». Plus particulièrement, il peut posséder le sens de « gourmand » ou de « débauché, luxurieux » (voir *ibid.*, p. 89).

vaut / Bone semence seiche et faut » (v. 5-6). Les « lecheors » n'ont, de fait, rien de recommandable. Dans *Boivins de Provins*, par exemple, le « lechierres » (v. 1) désigne un trompeur de la pire espèce.

Ces différents éléments intertextuels élaborent un programme de lecture auquel participe l'iconographie. Car *Le Foteor* et *Le Conte du Graal* sont les deux seules œuvres du recueil à être agrémentées d'une miniature⁷⁹, consolidant l'effet de miroir qui, ce faisant, investit les seuils du texte et s'offre à l'œil avec puissance. La première image représente le « fouteur » et ce qui ressemble à la servante de la bourgeoise. La disposition des personnages est révélatrice du détournement cultivé dans le fabliau : donnant à l'homme le rôle de mentor, qui vise moins l'instruction que la ruse, l'enluminure subvertit la relation maître-disciple appartenant à la tradition picturale des ouvrages didactiques⁸⁰. La seconde image exploite quant à elle la nature paradoxale de Perceval. Wagih Azzam et Olivier Collet concluent :

Ce que l'illustrateur du manuscrit de Berne a donc retenu du *Conte du Graal*, c'est la représentation anti-courtoise de son héros, reflet du rusé « fouteur » : non pas le chevalier engagé dans sa double quête, mondaine et religieuse, mais Perceval le Gallois, « Perceval le vilain », le fils sauvage de la veuve dame et le protagoniste maladroit de toutes les bévues que le récit nous rapporte jusqu'au moment de son initiation chevaleresque, puis spirituelle⁸¹.

De toute évidence, une interprétation du roman est suggérée à travers cette lettrine historiée qui évite de faire l'éloge du chevalier.

Signe qu'il s'agit d'une entreprise soigneusement orchestrée, le fabliau inaugural n'est pas le seul à dévaluer le roman de chevalerie. À l'intérieur du cadre fourni par le fabliau et par le roman, *Le Chevalier à l'épée* et *La Demoiselle à la mule*, qui ne nous sont parvenus que dans ce manuscrit, n'hésitent pas à montrer un monde arthurien en plein déclin, assurant dès lors la cohérence du recueil. On songe notamment au motif de la demoiselle qui, chevauchant une mule, vient faire une requête à la cour du roi Arthur. D'une laideur sans nom (« Onques riens si laide a devise, / Ne fu neïs dedanz anfer », v. 4550-4551), une demoiselle à la mule se présente à la cour, ce qui ouvre la deuxième partie du *Conte du Graal* et qui, conformément aux attentes, relance l'aventure. Véritable moteur du récit, elle formule deux demandes aux

⁷⁹ « Suite à l'amputation subie par ce texte, il est par ailleurs impossible de déterminer si une illustration intervenait ou non au début de la version en prose des *Sept Sages de Rome* » (*ibid.*, p. 84, note 32).

⁸⁰ La lecture proposée s'inspire de l'interprétation donnée à lire dans *ibid.*, p. 85.

⁸¹ *Ibid.*, p. 89.

chevaliers : Perceval doit repartir à la recherche du Graal tandis que les autres chevaliers sont incités à délivrer la jeune fille assiégée de Mont Esclaire (v. 4578-4644).

Signé par un certain Païen de Maisières qui, jusque dans son nom, répond terme à terme à Chrétien de Troyes, *La Demoiselle à la Mule*⁸² réécrit ce motif : la demoiselle est désormais « avenanz et bele » (v. 40) et, surtout, a perdu tout intérêt pour les merveilles du Graal ou les pucelles en détresse. L'aventure proposée aux chevaliers se limite à la recherche d'une bride, en échange de laquelle la jeune fille s'offrira tout entière, « sans chalonge et sanz contredit » (v. 89). Dans cette cour arthurienne redéfinie, les chevaliers ne sont pas déçus par cette demande ridicule et Keu et Gauvain – pourtant reconnu comme le soleil de la chevalerie – partent en quête de la bride perdue. La présence du récit parodique et de sa source, *Le Conte du Graal*, à l'intérieur du même recueil invite à la lecture intertextuelle et attire l'attention sur la désintégration d'une certaine tradition.

En ce sens, *Le Foteor* et *La Demoiselle à la Mule* – comme *Le Chevalier à l'épée*, par ailleurs⁸³ – poursuivent le même objectif de disqualifier le canon arthurien tel que l'a établi Chrétien de Troyes. Mais le fabliau inaugural se prononce en outre sur le rapport entretenu avec le réel et avec la fiction⁸⁴ :

Qui fabloier viaut si fabloit,
Mes qu'en son dit nen afebloit
Por dire chose veritable.
L'en puet si biau dire une fable
Qu'el puet autant com un voir plere.

Le Foteor, v. 1-5.

Tourner le dos à la cour arthurienne n'équivaut pas pour autant à un refus de la fiction. Il semble plutôt que l'auteur de ces vers ait choisi de combattre la fiction par la fiction. Pour se distinguer du *Conte du Graal* – œuvre ne devant rien à l'histoire dans cette compilation du XIV^e siècle qui cherche à en dévoiler la part la moins glorieuse –, le fabliau ne choisit pas le camp de la vérité, au contraire. Il s'applique à assumer la fable en admettant que le récit repose sur du faux, une idée que la copie préservée dans *B* exprime encore plus nettement que

⁸² Païen de Maisières, *La Mule sans frein ou la Demoiselle à la mule*, édition de R. C. Johnston et Douglas David R. Owen, dans *Two Old French Gauvain Romances*, Édimbourg/Londres, Scottish Academy Press, 1972.

⁸³ Sur *Le Chevalier à l'épée*, voir notamment Marcel Faure, « *Le Chevalier à l'épée* et son étrange jeu-parti », dans Jean-Claude Aubailly et al. (dir.), *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble. Hommage à Jean Dufournet : littérature, histoire et langue du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1993, t. II, p. 563-570.

⁸⁴ Voir *supra*, p. 140.

celle transmise par *D*, l'autre témoin du *Foteor*. De fait, le qualificatif « véritable » (v. 3) – terme dévalué dans le prologue – n'apparaît pas dans le manuscrit *D* qui lui préfère « desrenable » (v. 3). Précédant tout juste *Le Conte du Graal*, la version en prose du *Roman des sept sages* (fol. 184r^o-205r^o) occupe, pour sa part, plus clairement le terrain de l'édification face à la pure fiction, ouvrant ainsi déjà une « autre voie [a]u roman »⁸⁵.

Quant au curieux manuscrit de Nottingham, University Library, Middleton LM 6 (*G*)⁸⁶, il met en relief les rapports entre fiction et histoire, de même qu'entre textes longs et textes courts. S'il est aujourd'hui bien ardu de retracer les étapes de la vie de ce recueil qui est vraisemblablement le résultat de plusieurs remaniements, il s'en dégage néanmoins une réflexion métacritique sur la part de vérité accordée à la fable. Y figurent, d'une part, des romans qu'on a parfois rapprochés de l'histoire (*Le Roman de Troie* [fol. 1r^o-156r^o] et *Le Roman d'Alexandre – Fuerre de Gadres* [fol. 224r^o-243v^o]). D'autre part se déploie une veine parodique que nourrit notamment *La Vengeance Raguidel* (fol. 304r^o-335v^o). Roman du XIII^e siècle dont les multiples renversements ne sont pas sans parenté avec les fabliaux – le refus du narrateur, par exemple, de décrire une jeune fille qui chevauche à l'envers en portant ses vêtements retournés –, *La Vengeance Raguidel* critique à sa manière une forme de fiction désormais désuète pour défricher d'autres voies.

Si l'on en croit la succession des cahiers tels qu'ils se présentent aujourd'hui, un compilateur tardif a peut-être perçu des affinités entre ce roman et la série de fabliaux (fol. 336r^o-345v^o) – attribués à Gautier le Leu – qui servent de clôture au recueil dans son état actuel. Alors que *La Vengeance Raguidel* entre en contestation avec le monde arthurien, les fabliaux le rejettent pour favoriser la mise en place de leur propre univers de fiction. La valeur de vérité des fabliaux est elle-même mise en question dans *Le Bourgeois borjon* (fol. 350r^o-350v^o) qui, en dépit de ce qu'indique la foliotation, est placé en tête du recueil et promet un « fabel sans fable » (v. 8). Ce texte s'intéresse aux tensions liées à la *fable* et révèle le statut problématique du fabliau qui, indifférent à l'*historia*, ne rejette pas complètement la *fabula*, en se gardant néanmoins de l'embrasser sans compromis.

⁸⁵ On doit l'expression à Yasmina Foehr-Janssens (*op. cit.*).

⁸⁶ Ce manuscrit, qui aurait été confectionné vers le milieu du XIII^e siècle, a connu une vie mouvementée et affiche une structure complexe. Voir à ce propos les remarques détaillées de Serena Lunardi dans *eCodex*.

De manière générale, les œuvres de fiction « négatives » tendent à emporter l'adhésion dans les « recueils de fabliaux ». Le manuscrit de Paris, BnF fr. 2168 (*H*)⁸⁷, volume dont l'exécution remonte à la deuxième moitié du XIII^e siècle⁸⁸, l'illustre une fois encore avec la présence de *L'Âtre périlleux*⁸⁹ (fol. 1r^o-45r^o) dans les premiers folios. Le roman du milieu du XIII^e siècle a la particularité de déconstruire, de manière moins ludique que brutale, la figure de Gauvain, le chevalier arthurien possédant la plus grande renommée. L'œuvre se sert du chevalier qui, démesuré et violent, ne correspond plus du tout à l'idéal de jadis, pour mieux noircir la cour arthurienne. La scène de l'annonce de la mise en morceaux du faux corps du chevalier (« Et Gavains ont tout detrencié », v. 571), qui apprend ensuite sa propre (fausse) mort, témoigne avec éclat de la fragmentation que subit le monde arthurien, voué à disparaître. L'auditeur-lecteur assiste, en même temps qu'à la « déconstruction d'un personnage⁹⁰ » – et pas le moindre ! –, au démembrement d'une tradition qui a atteint ses limites.

La position inaugurale de l'œuvre prépare un bouleversement radical. Cette façon qu'a le roman de déjouer les attentes de l'auditeur-lecteur fait d'ailleurs écho au fabliau qui le suit. *Le Vilain de Farbu* (fol. 45r^o-45v^o), on l'a vu, inverse le sens de la transmission en réservant au fils le soin de dispenser des enseignements à son père. Un tel renversement peut se lire comme un plaidoyer en faveur de la « nouvelle » génération qui ne se contente pas d'hériter passivement de ses prédécesseurs, une posture qu'adopte le genre du fabliau, susceptible d'enseigner aux « anciennes » générations. Cette séquence donne le ton à ce recueil fort hétérogène où la tradition est encore mise à mal dans *Aucassin et Nicolette* (fol. 70r^o-80v^o), « chantefable » qui évite de se soumettre à la « recette » du récit courtois.

⁸⁷ Ce recueil présente une structure complexe, en particulier en ce qui concerne la fasciculation, laquelle porte des traces évidentes d'altération et de manipulation. Pour une description détaillée, voir Serena Lunardi, « Lire les fabliaux au Moyen Âge et au XVIII^e siècle : les manuscrits de Paris, BNF, fr. 2168 et Paris, Arsenal, 2770 », dans Olivier Collet, Francis Gingras et Richard Trachsler (dir.), *op. cit.*, p. 59-93.

⁸⁸ Plusieurs savants soutiennent cette hypothèse. Dans son étude sur la tradition manuscrite du *Songe d'Enfer*, Keith Busby affirme que le manuscrit daterait de la « deuxième moitié du XIII^e siècle » (« Le contexte manuscrit du *Songe d'Enfer* de Raoul de Houdenc », dans Yasmina Foehr-Janssens et Olivier Collet [dir.], *op. cit.*, p. 51). Cette même datation est indiquée par Martine Thiry-Stassin et Madeleine Tyssens dans leur étude sur la tradition de Narcisse et Dané (*Narcisse, conte ovidien du XI^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1976, p. 18), par Madelyn Timmel Mihm dans son édition du *Songe d'Enfer* (*The Songe d'Enfer of Raoul de Houdenc. An Edition Based on All the Extant Manuscripts*, Tübingen, Niemeyer, 1984, p. 36 : « second half of the 13th century ») et par Sara Centili dans son étude sur la deuxième rédaction de *L'Image du Monde* (« La seconda redazione in versi dell'*Image du monde* : una riscrittura didattica », *Cultura Neolatina*, vol. LXVI, n^o 1, 2006, p. 169).

⁸⁹ *L'Âtre périlleux*, édition de Brian Woledge, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1936.

⁹⁰ Annie Combes, « *L'Âtre périlleux* : cénotaphe d'un héros retrouvé », *Romania*, t. CXIII, 1992-1995, p. 162.

Le dépassement de la tradition est également sensible au début du manuscrit de Paris, BnF fr. 12603 (*F*), réalisé au début du XIV^e siècle. La première place, ce que confirme la seule lettrine historiée du recueil⁹¹, est occupée par *Le Chevalier aux deux épées*, qui s'en prend à certains ingrédients de la recette arthurienne. L'omniprésence de Lore de Caradigan au début du roman, qui « éclipse au départ l'homme sur le terrain de l'aventure⁹² », a de quoi étonner et le roman souligne l'étrangeté de la situation à plusieurs occasions. D'abord, le roi Arthur « mout a resgardee la bele, / Pour ce k'il ne vit damoisele / Ne damē ains porter espee » (v. 981-983), avant qu'un sénéchal insiste sur la rareté de ce qu'il est amené à voir : « Onques mais n'ot veü porter / Espee a dame n'a pucele » (v. 1074-1075). La présence de cette « damoisele a l'espee » (v. 1438) amorce un jeu avec les attentes de l'auditeur-lecteur, à nouveau déjouées lorsque l'auteur du *Chevalier aux deux épées* inverse un de ses principaux hypotextes, *Le Conte du Graal*. En effet, là où Chrétien de Troyes mettait en scène un héros qui abandonne sa mère, le romancier anonyme fait emprunter le chemin contraire à Mériadeuc qui retourne vers sa mère.

Les deux exemples illustrent bien le travail de réécriture à l'œuvre dans *Le Chevalier aux deux épées*. Cette tendance à l'inversion s'affirme de façon encore plus prononcée vers la fin du premier tiers du roman, où une convention du genre romanesque est soumise à la pratique du romancier. Le portrait féminin, dont le contenu stéréotypé n'est plus à prouver, fait partie des lieux communs du roman médiéval⁹³. Or c'est précisément à cette fixité du lieu commun que va s'attaquer l'auteur en donnant à lire un portrait ascendant plutôt que descendant (v. 4282-4293). Tandis que le portrait canonique examine d'abord la chevelure et le front avant de descendre vers la taille⁹⁴, le regard du narrateur du *Chevalier aux deux épées* se pose d'abord sur la taille avant d'atteindre le front. Cette inversion, qui n'aurait pu avoir lieu si

⁹¹ Pour une description complète de ce recueil, on consultera Richard Trachsler, « Le recueil Paris, BN fr. 12603 », art. cit.

⁹² Régine Colliot, « Ambiguïté de l'aventure dans *Le Chevalier aux deux épées* : un monde étrange », Marguerite Rossi et Paul Bancourt (dir.), *De l'étranger à l'étrange, ou, La Conjointure de la merveille : en hommage à Marguerite Rossi et Paul Bancourt*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. « Sénéfiance », 1988, p. 75.

⁹³ Voir Alice Colby, *op. cit.*, p. 23.

⁹⁴ Voir Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 80.

l'auteur n'avait pas été bien conscient de la convention, se double d'une amplification⁹⁵ – le portrait occupe plus d'une trentaine de vers ! – un procédé dominant dans le roman, qui finit par produire un effet de dilution de la matière romanesque⁹⁶.

Le renversement des attentes est d'autant plus percutant que *Le Chevalier aux deux épées* figure tout juste *avant* l'une de ses sources, *Le Chevalier au Lion* (fol. 72r^o-112r^o) de Chrétien de Troyes⁹⁷. Cette séquence suggère une forme de dépassement, nécessaire face à ces modèles déclinants. *Le Chevalier aux deux épées* et *Le Chevalier au Lion* ouvrent une séquence de textes longs qui précède une section de récits brefs qui commence sur un nouveau cahier et qui donne d'abord à lire *La Coille noire* (fol. 239r^o-239v^o). Si un lecteur postérieur du recueil n'a manifesté aucun intérêt pour les pièces brèves qui occupent la deuxième section⁹⁸, les fabliaux n'en demeurent pas moins nombreux (quatorze recensés par le *NRCF*) dans ce recueil de nature essentiellement narrative.

S'interrogeant sur la valeur du noir et du blanc, *La Coille noire* exploite les contrastes pour ridiculiser l'attitude d'une femme dédaignant la couleur des organes génitaux de son mari⁹⁹. Figurant comme une charnière entre les deux sections, le fabliau fournit une clé herméneutique et invite l'auditeur-lecteur à se montrer attentif au renversement des attentes dont la femme du récit n'a pas su tirer profit. Sollicitées dès *Le Chevalier aux deux épées* et *Le Chevalier au Lion* qui, réunis, présentent trois scènes de lecture, les compétences du lecteur se situent aussi au cœur des fabliaux, lesquels affichent une conscience aiguë de l'enjeu narratif,

⁹⁵ Une telle propension à l'amplification se répercute sur la longueur du roman : avec ses 12360 vers, le roman anonyme est en effet deux fois plus long que les romans de Chrétien de Troyes, qui en comptent en moyenne 6915 (inachevé, *Le Conte du Graal* a été volontairement exclu du calcul).

⁹⁶ Je reprends ici une partie de l'analyse que j'ai proposée dans un article paru dans la revue *Memini* (« *Incipit et mise en recueil...* », art. cit., p. 17-19).

⁹⁷ À ce propos, voir notamment Hélène Bouget, « *Gaber et renouveler la tradition des romans en vers. Pastiche de genre et pastiche de style dans *Le Chevalier aux deux épées** », dans Isabelle Arseneau (dir.), *Faute de style. En quête du pastiche médiéval, Études françaises*, vol. XLVI, n° 3, 2010, p. 27-49.

⁹⁸ Examinant les marques de possession du livre, Olivier Collet explique : « Le recueil BnF, fr. 12603 peut de la sorte être suivi dès le moment, indéterminé, où il prend place dans la librairie de Charles de Croÿ, avant de rejoindre celle de Marguerite d'Autriche. Tous comme les documents qui en gardent la trace après, l'*ex-libris* apposé dans ce volume par ce grand bibliophile du xv^e siècle ne revêt cependant qu'un caractère partiel. Les descriptions anciennes qu'on en possède ne mentionnent ainsi que "quatre livres en rime", désignation qui correspond aux textes longs qui forment l'essentiel du manuscrit et aux quatre "matières" entre lesquelles ils se répartissent : arthurienne, épique, celle représentée par le *Chevalier aux deux épées* et ésoquie. Aucune ne fait référence aux pièces brèves rattachées aux *Fables* de Marie » (« Du "manuscrit de jongleur"... », art. cit., p. 488, note 16). À ce propos, le chercheur renvoie à l'ouvrage de Marguerite Debae, *La Bibliothèque de Marguerite d'Autriche : essai de reconstitution d'après l'inventaire de 1523-1524*, Louvain/Paris, Peeters, 1995, p. 190-192.

⁹⁹ Pour une analyse plus détaillée de ce fabliau, voir *supra*, p. 264-265.

une récurrence significative dans une collection de textes de fiction qui s'alimentent aux principales matières (*L'Énéas* [fol. 111r^o-144v^o], *Le Roman de Brut* [fol. 144v^o-155r^o], *Les Enfances Ogier* [fol. 156r^o-202v^o], *Fierabras* [fol. 203r^o-238r^o]). On ne saurait trop insister sur la façon dont *Le Vilain de Bailluel*, copié deux fois dans le recueil (fol. 239v^o-240r^o ; 255r^o-255v^o), lance une réflexion sur les pouvoirs du narrateur, ici représenté par une femme qui monte de toutes pièces la mort de son mari. Pour sa part, *Le Prestre qui abevete* (fol. 240r^o-240v^o) recourt à la figure du prêtre afin de souligner la capacité du narrateur de transmuier le mensonge en vérité : « Par le cuer Dieu, ce samble fable, / Dist li vilains, ja nel creïse, / S'anchois dire nel vous oïsce » (v. 72-74).

Ne retenant ni la matière de Bretagne (*Le Chevalier aux deux épées* et *Le Chevalier au Lion*), ni celle de Rome (*Le Roman d'Énéas*), pas plus que la matière de France (*Les Enfances Ogier* et *Fierabras*) – toutes offertes dans la première section du manuscrit de Paris, BnF fr. 12603 –, les fabliaux renouvellent, en quelque sorte, le fonds narratif du XII^e siècle. Cet effort s'accompagne bien souvent d'une réévaluation des mécanismes de la fiction, mis à nu dans ces récits brefs, une dimension qui apparaît clairement à travers le choix et l'agencement des textes du recueil. Plus généralement, on constate que ceux qui gravitent autour d'Arthur, figure naturellement associée à la fiction, tendent à être malmenés dans les *codices* préservant des fabliaux : alors que *Le Foteor* jette une ombre sur *Le Conte du Graal*, *La Vengeance Raguidel*, *L'Âtre périlleux* et *Le Chevalier aux deux épées* témoignent d'un certain épuisement de la matière et du roman arthuriens. Le manuscrit de Paris, BnF fr. 1553 (*J*) enrichit encore cette liste. Dans ce recueil qui s'ouvre autant aux fabliaux qu'aux vies de saints¹⁰⁰, deux des représentants du genre romanesque suggèrent l'érosion de l'idéal arthurien : là où *Le Roman de la Violette* de Gerbert de Montreuil (fol. 286r^o-323v^o) promet de demeurer à distance de la « Reonde Table » (v. 34), *Le Roman de Fergus* (fol. 438r^o-481v^o) met en scène un chevalier aux armes rouillées, ultime trace de son usure, car les armes étincelaient chez Chrétien de

¹⁰⁰ Datant du dernier quart du XIII^e siècle, ce manuscrit a donné beaucoup de fil à retordre aux chercheurs, nombreux à s'y être intéressés. On retiendra notamment l'étude d'Olivier Collet, « Du "manuscrit de jongleur"... », art. cit., en particulier p. 492-497 et celle d'Yvan G. Lepage, art. cit. On consultera également les observations consignées par Gaëlle Morend Jaquet dans la banque de données *eCodex*.

Troyes¹⁰¹. Il convient dès lors de définir d'autres modèles de fiction en réponse à ceux qui en ont atteint les limites.

Une autre critique des personnages arthuriens se profile dans le manuscrit de Paris, BnF fr. 1593 (*E*), qui donne à lire *Le Tornoient Antéchrist* d'Huon de Méry¹⁰² (fol. 189r^o-210v^o), où les chevaliers semblent avoir fait leur temps. Cette fois, la volonté de dévaluation ne passe pas par la voie de l'antiroman ou par la mise en contexte d'une œuvre appartenant à la « tradition » mais par l'allégorie. Si les vers du prologue vantent les qualités littéraires de Chrétien de Troyes, ils insistent surtout sur sa mort, qui laisse le champ libre à Huon de Méry :

Pour ce que mors est Crestiens
De Troies, cil qui tant ot pris
De trover, ai hardement pris
De mot a mot meitre en escrit
Le tournoient Antecrit.
Le Tornoient Antéchrist, v. 22-26.

Dans cette œuvre datant du milieu du XIII^e siècle, la corruption des mœurs règne parmi les chevaliers qui tirent lentement leur révérence de la scène littéraire. Ainsi, après avoir arrosé la margelle dans un moment de déraison, Perceval cause la mort de plus de cent hommes, frappés par la foudre alors qu'ils traversaient la forêt de Brocéliande (v. 2026-2030). Cette bévue est à l'image de la façon dont les chevaliers d'Arthur sont présentés lorsqu'ils rejoignent l'armée du Christ au tournoi des vices et des vertus. Arthur, censé être le meilleur roi du monde (v. 1978), porte pourtant l'écu au dragon de gueules (v. 1980-1981). Tant l'animal choisi, emblème du Mal, que la couleur, rouge héraldique souvent connoté négativement, annoncent le déclassement des représentants de la Table Ronde. Ceux-ci laisseront l'avant-scène aux vices et aux vertus qui s'affronteront pendant une bonne partie du récit.

Le même recueil renferme *Renart le bestorné* (fol. 102r^o-103r^o), poème de Rutebeuf – dont la production est largement représentée dans cette collection – qui « bestourne » la tradition du *Roman de Renart* pour dénoncer un monde en perdition. La figure de Renart y fait l'objet d'un noircissement : désormais, l'animal est moins une bête rusée qu'une incarnation

¹⁰¹ Voir Christine Ferlampin-Acher, « Merveilleux et comique dans les romans arthuriens français (XII^e-XV^e siècles) », dans Keith Busby et Roger Dalrymple (dir.), *Arthurian Literature*, XIX (*Comedy in Arthurian Literature*), Cambridge, D. S. Brewer, 2003, p. 17-47.

¹⁰² Huon de Méry, *Le Tournoi de l'Antéchrist*, édition de Georg Wimmer et traduction de Stéphanie Orgeur, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 1995.

du Mal¹⁰³. Un tel glissement témoigne de la nécessité de réinvestir le sens de la matière renardienne, maintes fois façonnée depuis les branches du *Roman*.

La présence de fabliaux (vingt-deux selon la liste du *NRCF*) dans un tel contexte révèle leurs affinités avec des textes qui rejettent les fictions des autres. Dans le manuscrit de Paris, BnF fr. 1593, les fabliaux sont cependant moins plongés dans un univers narratif (comme ils le sont dans les manuscrits de Berne, de Nottingham, ou ceux de Paris, BnF fr. 2168 et fr. 12603) que projetés du côté de l'édification qui paraît s'ériger en remède contre les frivolités arthuriennes et renardiennes. Ce manuscrit a connu une vie fragmentée, c'est-à-dire qu'il est le résultat de plusieurs cahiers préparés par des copistes différents vers la fin du XIII^e siècle. Les cahiers auraient été réunis vers la fin du XIV^e ou au début du XV^e siècle¹⁰⁴. Il reste que l'on observe une indéniable cohérence à l'intérieur de certaines de ces petites unités.

Il est remarquable de constater que, dans un même cahier qui a été conçu indépendamment du reste du manuscrit par un copiste qui n'a travaillé à aucune autre partie du livre, se déploie une forte dénonciation des femmes. De fait, dans le recueil se succèdent trois fabliaux : *Le Chevalier a la Robe vermeille* (fol. 152r^o-153v^o), *Le povre Mercier* (fol. 153v^o-155r^o) et *Cele qui fu foutue et desfoutue* (fol. 155r^o-156r^o) – trois œuvres qui n'exposent pas de morale explicite ou qui offrent un épilogue susceptible de déjouer les attentes. On se souvient de la conclusion du *Chevalier a la Robe vermeille*, dont l'incitation à ne pas contredire les femmes peut faire sourciller :

Ci contes es homes promet
De grant folie s'entremet
Que ne croit bien ce que il voie,
Mais cil qui tient la droite voie
Doit bien faire sanz contredit
Tout ce que proudefame dit !

Le Chevalier a la Robe vermeille, v. 279-284.

¹⁰³ À ce propos, voir Aurélie Barre, « Le renard de Rutebeuf », *Cahiers de recherches médiévales*, n° 14, 2007, p. 253-266.

¹⁰⁴ Dans la banque de données *eCodex*, Serena Lunardi parle d'un manuscrit « composite et hétérogène ». Elle précise qu'il comporte des « matériaux d'origine disparate, copiés par de nombreuses mains différentes ; la copie a été produite par cahiers ». Elle signale qu'« [à] l'état actuel, on peut envisager environ treize unités codicologiques différentes et une dizaine de scribes ». Pour l'essentiel, les unités codicologiques seraient datables de la fin du XIII^e siècle, mais la transcription des œuvres qui se trouvent aux folios 100 à 103 a été réalisée par une main plus tardive dont l'intervention remonte à la fin du XIV^e siècle ou au début du XV^e. C'est probablement à la même époque qu'a été créé le recueil. À ce propos, voir les observations de Keith Busby : « *BNF, fr. 1593 is a composite manuscript of the late thirteenth century, probably assembled in its present form sometime in the fifteen* » (*op. cit.*, vol. II, p. 552).

Tant *Le Povre Mercier*, beaucoup moins préoccupé par la question du statut des femmes, il est vrai, que *Cele qui fu foutue et desfoutue* laissent l'auditeur-lecteur sans leçon finale. Cette dernière pièce dirige son attention vers la nourrice, déchaînée parce qu'elle a manqué de vigilance et que la jeune fille qu'elle devait surveiller s'est dérobée à son regard. Aucun commentaire n'est dirigée vers la pucelle, pourtant naïve au point d'avoir perdu sa virginité – avant d'offrir son corps une deuxième fois ! – en échange d'une grue. En fin de compte, l'obsession pour la grue qui ne pourra pas être mangée l'emporte sur toutes les considérations possibles (v. 135-143).

Les trois pièces sont suivies du *Blâme des femmes*¹⁰⁵ (fol. 156r^o-156v^o), texte qui met les hommes en garde contre la malice des femmes en énumérant leurs vices (« Ki en femme trop met sa cure, / Sovent serra saunz honore », v. 3-4). *Le Blâme des femmes* cohabite d'ailleurs avec des manifestations du genre dans quatre recueils¹⁰⁶. Dans le manuscrit de Paris, BnF fr. 1593, la pièce – qui compare les femmes, plus menaçantes que n'importe quelle épée (v. 11-12), à des serpents venimeux (v. 50, 70) – prend l'allure d'un complément nécessaire à ces fabliaux qui se dénouent sans leçon explicite. Préparée par un seul copiste, qui exprime un véritable souci de cohérence, la séquence confère ainsi au *Chevalier a la Robe vermeille* et à *Cele qui fu foutue et desfoutue* un sens moins équivoque, d'autant qu'elle se referme avec le *Lai d'Aristote* (fol. 157r^o-159v^o). *Le Lai d'Aristote* est un récit attribué à Henri d'Andeli dans lequel les hommes, et jusqu'au plus grand des philosophes, sont tour à tour victimes des charmes d'une merveilleuse femme des Indes. La série produit un réalignement et tire les fabliaux du côté de l'édification en élisant d'abord leur qualité de contre-exemple.

La valeur de l'instruction par le récit est d'ailleurs énoncée quelques dizaines de folios auparavant et ce, à travers un fabliau. *Le Vilain au Buffet* (fol. 121v^o-123v^o) s'ouvre avec un long prologue qui s'adresse à la fois aux conteurs – poussés vers l'édification – et aux auditeurs-lecteurs, répartis en deux catégories : ceux qui apprécient cet art aux visées supérieures et ceux dont l'esprit n'en reconnaît pas l'intérêt :

Qui biau set dire et rimoier
Bien doit sa science amoier
A faire chose ou on apraigne

¹⁰⁵ *Le Blasme des Fames*, dans *Three Medieval Views of Women*, édition et traduction en anglais de Gloria K. Fiero, Wendy Pfeffer et Mathé Allain, New Haven/Londres, Yale University Press, 1989.

¹⁰⁶ Il s'agit des manuscrits *A*, *E*, *M* et *Z*.

Et dire que l'en n'i mespraigne.
 Ne cil ne fait mie folie
 Qui d'autrui mesfait se chastie.
 Li cortois cuers et li gentiz
 Est bien a apenre ententiz,
 Mes li mauvais fel et cuvers,
 Est a mal aprendre aouvers.
 Li faus hons avers et traites
 Il est tous jours enbruns et tristes
 Quant il ot les biens recorder,
 Car il ne s'i puet acorder.
 Quant il ot aucun conteour,
 Si dit : « Ha, Dieus, quel menteour !
 Cil en tuera ja tel vint
 Dont .i. seul a estour ne vint,
 N'onques ne furent nez de mere ! »
 Mout par li est au cuer amere
 L'exemple des biens qu'il ot dire
 Qu'il art tot de duel et d'ire !
 Mais on devoit bien escouter
 Conteour quant il set conter.
Le Vilain au Buffet, v. 1-24.

Le prologue aborde également les questions de loyauté et d'honnêteté, lesquelles font spécifiquement écho à la pratique du jongleur, figure pour le moins problématique dans le corpus en ce qu'elle est régulièrement accusée de manquer de sincérité. Auteur d'un ouvrage sur le jongleur dans la littérature narrative des XII^e et XIII^e siècles, Silvère Menegaldo remarque que, dans les fabliaux – tels *Joulet* et *Charlot le Juif* –, « le jongleur apparaît comme un personnage rusé et menteur, qui trompe autrui, non plus, comme dans les chansons de geste ou les romans, pour aider son patron, mais pour son propre compte, et parfois pour le pur plaisir de tromper¹⁰⁷ ». En somme, la valeur accordée au conte dépend de son utilité et de la distance qu'il maintient à l'égard de la tromperie.

Le jongleur s'invite une fois encore dans le manuscrit de Londres, British Library Additional 10289 (Y) (manuscrit de la Bibliothèque du Mont-Saint-Michel), qui se distingue des recueils évoqués jusqu'ici puisqu'il ne renferme qu'un seul fabliau, sans doute le plus scatologique de surcroît : *Joulet* (fol. 175v^o-178v^o), attribué à Colin Malet. Copié

¹⁰⁷ Silvère Menegaldo, *Le Jongleur dans la littérature narrative des XII^e et XIII^e siècles. Du personnage au masque*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2005, p. 451.

vraisemblablement en 1280¹⁰⁸ – si l'on prête foi à l'indication fournie au recto du folio 64 –, le volume a sollicité le travail d'au moins trois scribes médiévaux : un premier s'est chargé de la copie du *Roman du Mont-Saint-Michel* de Guillaume de Saint-Pair (fol. 1r^o-64r^o) ; un deuxième a assuré la transcription de l'*Évangile de Nicodème* d'André de Coutances (fol. 64r^o-81v^o), de *La Venjance Nostre Seigneur* (fol. 82r^o-121r^o), du *Chastoiement d'un pere a son fils* (fol. 133r^o-172r^o), du *Roman des Franceis* (fol. 129v^o-132v^o), également d'André de Coutances, et du *Chastoiement des dames* de Robert de Blois (fol. 172r^o-175r^o) ; une troisième main a copié une recette d'onguent blanchissant (fol. 81v^o), le tout remplissant l'espace vacant à la suite de l'*Évangile de Nicodème*.

La lecture de *Jouquet* exacerbe l'impression d'éclectisme que produit le recueil, d'autant que le fabliau (fol. 175v^o-178v^o) a été copié avec une encre différente de celles qui apparaissent ailleurs dans le *codex*, ce qui suggère son intégration à l'ensemble après la compilation. Si, dans l'autre manuscrit (A) l'ayant transmis, *Jouquet* (fol. 116r^o-118r^o) se donne à lire dans un environnement assez attendu – suivi du fabliau *Les trois Dames qui troverent l'Anel* (fol. 118r^o-119v^o) –, sa présence dans Y laisse davantage perplexe. Or elle n'en est pas pour autant accidentelle¹⁰⁹, comme l'a montré Francis Gingras en cernant les enjeux à la fois politiques et littéraires de la constitution du recueil. Tout en témoignant d'une conscience régionale normande¹¹⁰, le choix et l'ordonnancement des œuvres organisent une réflexion sur la place et sur la fonction de la littérature vernaculaire au XIII^e siècle. Cette question s'avère particulièrement pertinente dans le contexte précis de la bibliothèque médiévale du Mont-Saint-Michel, constituée d'environ 240 manuscrits aujourd'hui conservés à la Bibliothèque d'Avranches. En effet, de ces 240 *codices*, seuls trois sont en langue vernaculaire¹¹¹.

¹⁰⁸ À ce sujet, voir Tony Hunt, « *Materia medica* in MS London B.L. Add. 10289 », *Medioevo Romanzo*, n° 13, 1988, p. 25 : « *at the end of the first text (f. 64r) the words "Anno octog." might be interpreted as an indication that the copy was made in 1280* ».

¹⁰⁹ Francis Gingras, « Réponse de Normand ... », art. cit., p. 240.

¹¹⁰ Le chercheur écrit : « Le recueil du Mont-Saint-Michel répond à l'évidence à des considérations d'ordre géographique en contribuant à la conservation du patrimoine littéraire régional par la collection d'œuvres d'auteurs avranchais et cotentinais. Mais, plus généralement, le propos de ces textes trouve encore une résonance dans l'actualité politique du dernier quart du XIII^e siècle alors que les relations entre l'ancien duché de Normandie et le royaume de France ne sont pas encore totalement apaisées » (*ibid.*, p. 233).

¹¹¹ Voir *ibid.*, p. 228.

La visée didactique très nette du *Roman du Mont-Saint-Michel* est relayée par plusieurs des pièces suivantes, qui ainsi forment un livre « donn[ant] à lire la lutte que livraient les auteurs vernaculaires contre l'usurpation par les auteurs de fiction, notamment arthurienne, du monopole de l'écriture "en roman"¹¹² ». Dans ce recueil où se font entendre les tensions entre la voix des clercs et celle des pèlerins et des jongleurs¹¹³, l'ajout de *Jouglet* en clôture enfonce le dernier clou contre ces colporteurs profanes qui n'en ont que pour la tromperie. Plus que tout autre morceau copié dans le volume, le fabliau assume un rôle de dénonciateur, dans la mesure où il se prononce explicitement contre les jongleurs en levant toute équivoque sur ce qu'ils distribuent de village en village. On se souvient de la violence avec laquelle Jouglet paie pour ses paroles manipulatrices : envahi par les excréments d'un pauvre d'esprit, il en vient à ne plus pouvoir se servir de sa vièle dont l'étui a, lui aussi, été victime des intestins incontrôlables du jeune homme (intestins devenus d'ailleurs incontrôlables par la faute du jongleur). À travers le fabliau, et encore plus à travers sa mise en recueil, s'érige une attaque contre une certaine forme de fiction. La charge qu'émet le fabliau lui permet en outre d'être perçu comme une manifestation satisfaisante de littérature *en roman*.

Le genre du fabliau se retrouve d'ailleurs en compagnie de plusieurs miracles dans le manuscrit de Chantilly, Bibliothèque du château 475 (T)¹¹⁴ – une réalité troublante pour certains lecteurs modernes convaincus que les pièces sont prisonnières de l'enfer de l'indécence et du divertissement. Les copistes et les compilateurs qui ont travaillé à ce recueil où dominent les miracles scellent un mariage assez heureux entre le sacré et le profane. Ils ont vraisemblablement surtout reconnu la capacité des fabliaux (six selon le *NRCF*) à concilier le profitable et le *delitable*, un tel équilibre leur permettant d'éviter le piège dans lequel tombent les autres formes narratives obnubilées par le divertissement¹¹⁵. En ce sens, les fabliaux et les miracles poursuivent des visées communes, bien servies par la brièveté¹¹⁶ que préconisent les deux genres.

¹¹² *Ibid.*, p. 233.

¹¹³ Voir l'analyse détaillée proposée dans *ibid.*, p. 235-238.

¹¹⁴ Il s'agit d'un manuscrit inorganique, lacunaire, composé de trois unités codicologiques (fol. 1r^o-36r^o ; 36v^o-174v^o ; 175r^o-225v^o) exécutées au cours des XIII^e et XIV^e siècles. « Les unités codicologiques 1 et 3 appartenaient à l'origine à la même unité codicologique », affirme Gabriele Giannini dans *eCodex*.

¹¹⁵ Voir Francis Gingras, « Les Miracles de Notre-Dame... », art. cit., p. 53-54.

¹¹⁶ Voir *ibid.*, p. 60-62.

Clairement tirées du côté de l'édification dans le contexte du volume, les fabliaux – qui, sauf un, présentent tous une morale¹¹⁷ – se distinguent néanmoins des miracles en entretenant un rapport singulier avec la vérité. Tandis que les miracles sont valorisés grâce à leur fonction et à leurs promesses de pure vérité¹¹⁸, les fabliaux, bien que caractérisés par une dimension moralisante, formulent des promesses de véracité beaucoup plus modestes. Une pièce comme *Le Vilain de Bailluel* (fol. 209r^o-210r^o), par exemple, paraît jouer les trouble-fêtes parmi cette liste d'œuvres proposant une voie d'accès à la vérité absolue (*Vie des Pères* [fol. 1r^o-23v^o ; 28r^o-103v^o] ; *Miracles de Notre Dame* [fol. 103v^o-130r^o ; 132r^o-133v^o ; 167r^o-174v^o ; 175r^o-190v^o ; 196v^o-205r^o]). La vérité relative du fabliau (« Se fabiaus puet veritez estre », v. 1), sorte de compromis qui ne se situe ni du côté de la vérité inébranlable ni de celui du fabuleux, semble cependant plus acceptable qu'une pure fiction qui se donnerait pour vraie. Particulièrement bien définie dans le prologue du *Vilain de Bailluel*, la voie mitoyenne empruntée dans les fabliaux n'a pas heurté les collectionneurs de miracles qui, dès lors que l'affabulation est laissée de côté, paraissent moins obsédés par la recherche d'une vérité parfaite que par celle de récits aptes à l'édification.

Le voie mitoyenne du fabliau se dessine aussi dans le manuscrit de Paris, BnF fr. 375 (a)¹¹⁹ qui, dans sa deuxième unité codicologique, donne à lire, entre autres : *Le Roman de Thèbes* (fol. 36r^o-67v^o), *Le Roman de Troie* (fol. 68r^o-119v^o), *Le Roman d'Alexandre* (fol. 164r^o-208v^o), *Floire et Blanchefleur* (fol. 247v^o-254v^o), *Cligès* (fol. 267v^o-281v^o), *Érec et Énide* (fol. 281v^o-295v^o) et *Ille et Galeron* (fol. 266r^o-309v^o). Un seul fabliau s'insère dans ce condensé de l'histoire du roman médiéval : *La vieille Truande* (fol. 295v^o-296r^o), une présence qui révèle que le genre n'est pas sans parenté avec les textes qu'on situe plus naturellement dans la sphère de la fiction. Une deuxième transcription de ce fabliau (fol. 344r^o-344v^o) apparaît cependant vers la fin du recueil qui, avec *Les Vers de la Mort* (fol. 335r^o-342v^o) et une série de miracles de Notre-Dame (fol. 344v^o-346v^o), quitte de manière plus affirmée le terrain de la fiction.

¹¹⁷ *L'Enfant qui fu remis au Soleil* (fol. 208r^o-209r^o), *Le Vilain de Bailluel* (fol. 209r^o-210r^o), *La Dame qui fist trois Tors entor le Moustier* (fol. 214v^o-216r^o), *Le Pet au Vilain* (fol. 216v^o-217r^o) et *Le Vilain au Buffet* (fol. 217r^o-219r^o) présentent tous une leçon – parfois deux ! Seule exception dans ce recueil, *Le Bouchier d'Abeville* (fol. 210r^o-214v^o) en appelle néanmoins au jugement du public.

¹¹⁸ Voir Francis Gingras, « Les Miracles de Notre-Dame... », art. cit., p. 57.

¹¹⁹ Ce manuscrit inorganique n'aurait pas été confectionné avant la fin du XIII^e siècle, si l'on en croit l'indication fournie au verso du folio 119, à la fin du *Roman de Troie*.

L'examen de l'organisation et du contenu – fort varié – de quelques recueils renfermant des fabliaux illustre la flexibilité des œuvres, qui déjouent les oppositions binaires entre édification et divertissement, de même qu'entre vérité et fiction, pour glisser aisément sur les deux axes qui définissent la typologie des genres médiévaux. Recourant à plusieurs « techniques d'assemblage¹²⁰ » (la séquence, l'enchâssement, le prologue), les collections concrétisent les possibilités offertes par les fabliaux qui ont autant, grâce à leur importante dimension narrative, la faculté de dialoguer avec la tradition littéraire – courtoise et arthurienne, essentiellement – que celle de livrer des enseignements, confirmée par les passages à teneur moralisante. Une telle ouverture est encouragée en partie par la forme sous laquelle circulent les pièces : à la différence des isopets, elles ne sont pas précédées d'un prologue général qui orienterait leur lecture ; elles ne s'insèrent pas non plus dans une structure enchâssée comme *Le Chastoiement d'un pere a son fils*. Pour bien lire les fabliaux, il s'agirait donc d'accueillir les différentes interprétations qu'ils permettent.

Du texte au recueil, les fabliaux se positionnent contre l'usurpation par la fiction. L'étude des leçons finales a montré une stabilité certaine, signe de la valeur accordée à la vocation moralisante qui prémunit les pièces contre la vanité. Le sens de l'enseignement dispensé par les fabliaux révèle toutefois que la fiction usurpatrice n'est pas la seule décriée : l'est aussi la vérité absolue, toujours hors d'atteinte dans les œuvres. Face à cette impossibilité de se cantonner du côté de la vérité, il devient dès lors nécessaire de tracer une voie mitoyenne et de battre la fiction trompeuse sur son propre terrain. La redéfinition de la fiction à laquelle procèdent les fabliaux se laisse percevoir à la fois dans un récit comme *Le Prestre teint*, où l'acte de transformation acquiert une véritable utilité (la dénonciation d'un prêtre libidineux), et dans les recueils qui s'en prennent aux fictions des autres, représentées par Roland et par Arthur. Ainsi le genre semble-t-il devoir choisir la vraisemblance, ce troisième lieu où la vérité est reléguée au statut d'apparence.

¹²⁰ Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « Jeux du hasard et de l'intention... », art. cit., p. 9.

CHAPITRE VI

L'APPARENCE DE VÉRITÉ. ENJEUX DE LA VRAISEMBLANCE DANS LES FABLIAUX

« Le domaine de la rhétorique, celui des questions judiciaires et politiques, n'est pas celui de la vérité scientifique, mais du vraisemblable¹ », écrit Olivier Reboul avant de citer les propos tenus par Aristote dans l'*Éthique à Nicomaque*² : « Il serait aussi absurde d'accepter d'un mathématicien des discours simplement persuasifs que d'exiger d'un orateur (*rhéteur*) des démonstrations invincibles » (I, 1094 b). La notion de vraisemblable, résume Danièle James-Raoul, a « fondé, et imposé, la rhétorique comme telle³ ». Ainsi les sphères judiciaire, économique, politique, pédagogique, éthique et philosophique⁴ n'appellent pas une argumentation qui oppose le vrai et le faux, privilégiant plutôt le « *plus ou moins vraisemblable*⁵ ». Dans un monde « ouvert [...] à l'action humaine⁶ », qui n'est pas celui du divin ou de la science infallible, la vraisemblance – « tout ce en quoi la confiance est *présumée*⁷ », selon Olivier Reboul – se présente aux rhéteurs comme la seule voie tenant compte de l'aspect relatif et probatoire des discours, construits loin de toute prétention à la vérité absolue.

Socle de la rhétorique, la vraisemblance s'invite plus particulièrement dans les réflexions d'ordre poétique qui interrogent les modalités de la représentation et de la narration. Pour Aristote qui, dans sa *Poétique*⁸, reconnaît une valeur aux impossibilités (*adynata*),

puisque le poète, exactement comme le peintre ou tout autre artiste figuratif, est celui qui fait une représentation (*mimesis*), il représentera toujours et nécessairement l'un de ces trois sujets : des sujets tels qu'ils ont existé ou existent réellement⁹ ; ou tels qu'on dit ou qu'on croit qu'ils existent ; ou bien tels qu'ils devraient exister (1460 b, 5-10).

La prise de position en faveur du vraisemblable, qui repose surtout sur la force de persuasion, est nettement affirmée dans ce texte d'Aristote : « Il faut préférer ce qui est impossible mais vraisemblable [*eikos*] à ce qui est possible mais pas crédible » (1460 a, 25).

¹ Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique. Théorie et pratique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Premier cycle », 2001 [1991], p. 38.

² Aristote, *Éthique à Nicomaque*, édition et traduction de Richard Bodeüs, dans Pierre Pellegrin (dir.), *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2014, p. 1975-2226.

³ Danièle James-Raoul, art. cit., p. 268.

⁴ Voir Olivier Reboul, *op. cit.*, p. 103.

⁵ *Idem.*

⁶ *Ibid.*, p. 52.

⁷ *Ibid.*, p. 104.

⁸ Aristote, *Poétique*, édition et traduction de Pierre Destrée, dans Pierre Pellegrin (dir.), *op. cit.*, p. 2759-2798.

⁹ Francis Gingras précise : « L'adverbe "réellement" est un ajout (significatif) d'un des plus récents traducteurs, Pierre Destrée. Le texte grec donne simplement : "tels qu'ils ont existé ou existent" » (« Fabuler et dire vrai... », art. cit.).

Pensant les différents types de narration, la *Rhétorique à Herennius*, comme le document poétologique légué par Cicéron (*De Inventione*), établit une classification des formes en fonction du degré d'adéquation du récit à la réalité. Entre la *fabula* (la pure fiction) et l'*historia* (la pure vérité) apparaît l'*argumentum*, récit consacré aux événements non avérés mais néanmoins plausibles (« *Argumentum est ficta res, quæ tamen fieri potuit* » [livre I, 13]). Ni vérité ni mensonge, cette dernière catégorie tend à s'accorder avec l'esprit mitoyen de la vraisemblance (*verisimilis*) qui, par ailleurs, se pose comme l'une des trois qualités, avec la clarté et la brièveté, que toute narration devrait posséder (livre I, 16)¹⁰.

Les arts poétiques médiolatins héritent de la tripartition antique en se permettant cependant quelques ajouts qui mettent en relief l'importance de la vérité et de la vraisemblance dans la typologie des formes au XIII^e siècle. Ces critères tendent dès lors à surpasser celui de l'instance d'énonciation qui, depuis Platon, occupait une place prépondérante dans les théories des genres¹¹. De fait, tant le *Documentum de arte versificandi* de Geoffroy de Vinsauf (ca 1200) que la *Parisiana Poetria* de Jean de Garlande (ca 1220-1230) associent des exemples précis aux définitions de l'*historia* et de l'*argumentum*, une façon de mieux orienter le travail des praticiens. La vérité du contenu de la tragédie et de l'épique leur vaut d'être classées parmi les manifestations de l'*historia*, par exemple, tandis que la comédie appartient aux *argumenta*. Toujours soucieux de faciliter le passage de la théorie à la pratique, les auteurs des arts poétiques s'expriment sur les techniques favorisant la vraisemblance de la narration : là où Matthieu de Vendôme privilégie la description, Geoffroy de Vinsauf retient l'amplification, une stratégie qu'Évrard l'Allemand et Jean de Garlande préconiseront à leur tour¹².

À première vue, le Moyen Âge vernaculaire constitue une sorte de « trou noir » dans l'histoire de la vraisemblance. Si *fable* et *estoire* affleurent assez tôt dans les textes de langue française – non sans avoir subi une série de glissements sémantiques par rapport aux termes latins, cependant –, *argumentum*, qui renvoie à l'idée d'une fiction située dans une sorte d'« entre-deux », demeure sans équivalent en ancien français. Plus encore, les occurrences de *vraisemblable* (*voirseemblable* ou *veirseemblable* dans ses apparitions les plus anciennes) et de

¹⁰ Cette qualité est aussi recommandée par Isocrate. À ce propos, voir Danièle James-Raoul, art. cit., p. 269.

¹¹ Voir *supra*, p. 42.

¹² À ce sujet, voir Danièle James-Raoul, art. cit., p. 270.

vraisemblance se font longtemps attendre. Les premières traces lexicales remonteraient au *Livre du Tresor* de Brunetto Latini. Rédigé pendant la deuxième moitié du XIII^e siècle, lequel correspond également à l'« âge d'or » du genre du fabliau, le *Livre du Tresor* formule quelques remarques sur l'art du discours en intégrant le qualificatif *voirsemblables* : « c'est a dire que celui ki enseigne geometrie doit aller par ses argumens, ki sont apelés demoustracion, et en rettorique doit aller par arguments et par raisons voirsemblables » (livre II, chap. 3, l. 11-13) ; « Apriés ce doit li parleour conter le fait en tel maniere k'il soit voirsamblables ; c'est a dire k'il die teus choses ke il oïant puissent croire k'il die la verité » (livre III, chap. 45, l. 1-3).

Les textes du XIV^e siècle s'avèrent légèrement plus généreux, mais le vocable est exclu du domaine littéraire et poétique pour s'inscrire principalement dans le lexique de la vie civile : « vraisemblables conjectures » (*Lettre du roi Philippe de Valois*, 1346)¹³ ; « Si li ennemis du royaume estoient si près de la ville de Reims que ce fût présomption et vraisemblance qu'ils veinssent assaillir la ville... » (*Archives administratives de la ville de Reims*, ca 1358)¹⁴. On le rencontre aussi dans les *Éthiques* de Nicolas Oresme¹⁵, traducteur d'Aristote (1370) : « comme il est vraysemblable » (prologue, 1 c, p. 99) – en incise¹⁶ – ; « car il est vraysemblable que il avendroit souvent que il convendroit soy contrister avecques l'un et deliter avecques l'autre » (livre IX, chap. 14, 195 d, p. 489).

Beaucoup moins discret au XVII^e siècle, le terme s'ancre enfin dans le terrain de la littérature qui, comme l'analyse Gérard Genette, connaît « deux grands procès de vraisemblance¹⁷ » : la querelle du *Cid* (1637) et l'affaire de *La Princesse de Clèves* (1678). Portant sur certaines actions commises par les personnages de fictions (le comportement de Chimène envers Rodrigue après la mort du Comte et l'aveu fait par madame de Clèves à son mari), les débats tendent à révéler « l'amalgame entre les notions de vraisemblance et de

¹³ Le texte apparaît dans *Recueil des monuments inédits de l'histoire du Tiers État*, édition d'Augustin Thierry, Paris, Imprimerie générale, 1770, t. IV, p. 137.

¹⁴ Le texte apparaît dans *Archives administratives de la ville de Reims. Collection de pièces inédites pouvant servir à l'histoire des institutions dans l'intérieur de la cité*, édition de Pierre Varin, Paris, Imprimerie de Crapelet, 1848, t. III, p. 125.

¹⁵ Nicole Oresme, *Le Livre des Éthiques d'Aristote. Published from the Text of MS. 2902, Bibliothèque Royale de Belgique*, édition d'Albert D. Menut, New York, G. E. Stechert & Co., 1940.

¹⁶ On peut lire : « Et est possible que, se ou temps passé, aucuns princes et leurs conseillers eüssent apparceü et advisé aucunes choses qui y sont contenues et il les eüssent mises a effect, comme il est vraysemblable, leurs dominacions, ou princepz, en eüssent plus duré et en meilleur estat ».

¹⁷ Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », dans *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1979 [1969], p. 71.

bienséance¹⁸ ». En témoigne notamment la récurrence du verbe *devoir* dans les prises de parole sur la vraisemblance : « La vérité ne fait les choses que comme elles sont, et la vraisemblance les fait comme elles *doivent*¹⁹ être. La vérité est presque toujours défectueuse, par le mélange des conditions singulières qui la composent » (XXIV, p. 41), écrit le Père Rapin, théoricien du classicisme (1675)²⁰. Cette distinction entre vérité et vraisemblance, la deuxième étant moins capricieuse que la première, se trouve aussi chez Nicolas Boileau (1674)²¹ qui, dans un vers abondamment cité, précise que « Le Vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable » (chant III, v. 47). La prolifération de discours sur la vraisemblance confirme l'ambiguïté de la notion²² dont la définition, loin d'être immuable, varie considérablement en fonction des penseurs et des époques.

Au XIX^e siècle, le vraisemblable ne quitte pas les préoccupations des auteurs et des théoriciens pour se penser cette fois en relation étroite avec l'esthétique réaliste, qui aspire à une « représentation encore plus fidèle de la "vie"²³ ». Il n'est pas anodin que, dans le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1835, édition contemporaine de la période pendant laquelle publient Stendhal et Balzac, deux grandes figures de ce l'on a appelé le réalisme, « roman » ne se dise que « par allusion [...] des récits dénués de vraisemblance », comme dans la formule « Cela tient du roman ». Une telle précision laisse entendre que le degré de vraisemblance atteint par les récits sert à évaluer les fictions narratives. Revenant sur ce courant littéraire, Roland Barthes étudie la présence du baromètre dans *Un cœur simple* de Gustave Flaubert. Dans un article notoire, le savant parle d'un « nouveau vraisemblable²⁴ », plus subtil, propre à la modernité : « il se produit un *effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité²⁵ ». De l'Antiquité au XIX^e siècle, en passant par le classicisme, le sens de la

¹⁸ *Ibid.*, p. 72.

¹⁹ Je souligne.

²⁰ René Rapin S. J., *Les Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, édition d'E. T. Dubois, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1970.

²¹ Nicolas Boileau-Despréaux, *Art poétique*, dans *Épîtres, Art Poétique, Lutrin*, texte établi et présenté par Charles-H. Boudhors, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Les textes français », 1939.

²² À ce propos, voir Aron Kibédi Varga, art. cit.

²³ Tzvetan Todorov, art. cit., p. 7.

²⁴ Roland Barthes, art. cit., p. 89.

²⁵ *Idem.*

vraisemblance a incontestablement subi plusieurs modulations qui ne rendent pas aisée son appréhension.

Il importe de s'arrêter sur ces « temps forts » de la vraisemblance et du réalisme en littérature puisqu'ils ont de toute évidence présidé à une certaine lecture des œuvres du Moyen Âge vernaculaire. Dans sa monographie sur le « courant réaliste » dans le roman courtois (1960), Anthime Fourier examine la production du XII^e siècle à l'aune du roman réaliste du XIX^e siècle, concrétisation idéale de l'art romanesque qu'il définit comme une « œuvre d'imagination qui se propose de représenter, sans l'idéaliser ni la caricaturer, la réalité de la vie²⁶ ». Souhaitant retracer les origines de la littérature réaliste telle qu'elle sera pratiquée plusieurs siècles plus tard, le critique remarque, à partir de la deuxième moitié du XII^e siècle, un courant « dont le principe actif est le sens des réalités²⁷ ». Pétri de fantaisie, le « roman-évasion », qui aurait dominé les premières décennies de la littérature en langue romane, aurait progressivement perdu de son lustre au profit du « roman-miroir »²⁸, lequel viserait « à la vraisemblance continue²⁹ », la vraisemblance étant décrite par Anthime Fourier comme la « forme littéraire de la vérité³⁰ ». Quoiqu'elle entretienne une confusion sémantique entre la réalité, le réalisme et la vraisemblance – trois notions qui ne reçoivent aucune définition claire –, la tangente empruntée par l'auteur de l'ouvrage imprènera nombre d'analyses subséquentes.

Dans l'esprit des chercheurs traquant les germes du réalisme dans la littérature médiévale, la production du XIII^e siècle paraît marquer un point tournant. En 1935, dans une monographie sur l'œuvre de Jean Renart, Rita Lejeune affirme avec conviction qu'« [i]l est évident, qu'au fur et à mesure que l'on avance dans le XIII^e siècle, le roman évolue vers une formule plus réaliste³¹ ». La thèse réaliste recueille toujours des appuis en 2001, alors que paraît un dossier sur « la fiction réaliste au XIII^e siècle » dans la *Revue des langues romanes*. Tout en formulant des jugements plus nuancés que ceux émis par Rita Lejeune³², les critiques collaborant à ce

²⁶ Anthime Fourier, *op. cit.*, t. I, p. 9.

²⁷ *Ibid.*, p. 487.

²⁸ Voir *ibid.*, p. 12.

²⁹ *Ibid.*, p. 13.

³⁰ *Ibid.*, p. 12.

³¹ Rita Lejeune, *op. cit.*, p. 344.

³² Par exemple, Roger Dragonetti écrit que, depuis le Moyen Âge, le genre romanesque « ruse avec les effets de vérité de son discours. Car refuser la fable, c'est encore une fable, mais qui joue à l'effacer » (« Les sirènes du roman médiéval », dans *Le Roman médiéval. La fiction réaliste...*, *op. cit.*, p. 14).

dossier perçoivent dans les romans rédigés pendant cette période une plus grande attention au réel. Selon Mireille Demaules, Gerbert de Montreuil, l'auteur du *Roman de la Violette*, « confronte [...] la littérature à la réalité³³ ». Publiée en 2004, une vaste étude menée par Lydie Louison, qui préfère parler de romanciers de « style gothique » plutôt que « réalistes », évoque Émile Zola pour décrire les mutations que subit l'art romanesque : « Les personnages interviennent en effet massivement dans la composition des œuvres gothiques, et à des postes-clés, ébauchant un “personnel du roman” tel que Zola le systématisera³⁴ ».

Se proposant de lire ces romans (*L'Escoufle*, *Guillaume de Dole*, *Galeran de Bretagne* et *Le Roman de la Violette*) autrement que dans une perspective téléologique qui ferait du réalisme du XIX^e siècle le point d'aboutissement d'une tradition littéraire ayant pris racine quelque part à la fin du XII^e ou au début du XIII^e siècle, Isabelle Arseneau a réfuté les analyses concluant à un simple effacement du merveilleux, processus de désintégration qui, selon Rita Lejeune, aurait conduit à « l'installation du vraisemblable, sinon du réel³⁵ » dans les œuvres. Le travail de la chercheuse fait plutôt état d'une « crise » qui touche le merveilleux³⁶ – élément consubstantiel au genre depuis ses origines – et qui révèle que « le roman qu'on a qualifié de “réaliste” apparaît, plus qu'aucun autre, tourné non pas vers la *vie* mais vers la *littérature*³⁷ ». Animés d'une force parodique, ces œuvres s'avèrent donc moins obsédées par le réel que par la tradition littéraire qu'elles ne cessent de critiquer³⁸.

Nouvelle forme de fiction qui naît et qui meurt pendant le « long » XIII^e siècle, le genre du fabliau a aussi nourri les partisans du « réalisme ». À preuve, dans ses travaux, Rita Lejeune ne se limite pas au roman et inclut les fabliaux parmi les manifestations d'un « réalisme plus poussé³⁹ ». Peu préoccupés par la dimension fictionnelle qu'annonce le nom *fablel*, les érudits succombent régulièrement à la tentation de chercher dans les fabliaux un témoignage relativement fiable de la vie quotidienne médiévale. Anatole de Montaiglon et Gaston

³³ Mireille Demaules, « L'art de la ruse dans le *Roman de la Violette* de Gerbert de Montreuil », dans *ibid.*, p. 145.

³⁴ Lydie Louison, *De Jean Renart à Jean Maillart. Les romans de style gothique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2004, p. 176.

³⁵ Rita Lejeune, *op. cit.*, p. 439.

³⁶ Isabelle Arseneau, *op. cit.*, p. 274.

³⁷ *Ibid.*, p. 20.

³⁸ Dans le quatrième chapitre, on a souligné que, dans son ouvrage, Isabelle Arseneau fait appartenir les fabliaux au courant parodique qu'elle dégage à partir de l'étude de certains romans du XIII^e siècle.

³⁹ Rita Lejeune, *op. cit.*, p. 332.

Raynaud (1872) définissent le fabliau comme un « récit qui se passe dans les données de la vie humaine moyenne⁴⁰ », Joseph Bédier (1893) y perçoit quant à lui un « réalisme terre à terre⁴¹ » et, plus récemment, Philippe Ménard (1983) affirme qu'« [il] est bien évident que d'une certaine manière le fabliau est un miroir du temps⁴² », avant de s'arrêter sur l'« accent de réalité » et le « brin de vérité »⁴³ qui caractériseraient les pièces. Autre critique sensible aux rapports que le genre entretiendrait avec le quotidien, Charles Muscatine (1986) y entend pour sa part les « *sounds of everyday life*⁴⁴ »⁴⁵.

Dans *Façons de sentir et de penser* (1979), Marie-Thérèse Lorcin, prudente, spécifie certes que, « [c]omme tous les textes littéraires, les fabliaux ne peuvent donner de l'époque où ils furent composés qu'une image déformée et partielle⁴⁶ ». Or dans un ouvrage qu'elle cosignera quelques années plus tard avec Danièle Alexandre-Bidon (2003), le genre du fabliau est examiné en regard de sa valeur documentaire, confirmant le fort attrait qu'exerce cette approche. Plus encore, les auteures n'hésitent pas à s'emparer de l'expression qu'avait forgée Roland Barthes et rattachée à Gustave Flaubert lorsqu'elles décrivent l'intérêt que présentent les fabliaux : « l'effet de réel⁴⁷ qu'auteurs ou artistes souhaitaient tirer des images est le meilleur garant de la validité des témoignages visuels, du réalisme des objets⁴⁸ ».

Se prononçant sur les « percées de réel⁴⁹ » données à lire dans les pièces, les critiques ont en outre réfléchi aux limites de la vraisemblance dans les fabliaux, pour souvent conclure à son absence, clamant que les aventures narrées tombent aisément dans l'excès. Dominique Boutet, par exemple, soutient que « l'invraisemblance est au cœur de beaucoup d'intrigues⁵⁰ ». Bien qu'il reconnaisse une infiltration de la vie quotidienne dans les textes, Norris J. Lacy ne

⁴⁰ *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles*, *op. cit.*, t. I, p. VII-VIII.

⁴¹ Joseph Bédier, *op. cit.*, p. 371.

⁴² Philippe Ménard, *Les Fabliaux...*, *op. cit.*, p. 11.

⁴³ *Ibid.*, p. 53.

⁴⁴ Charles Muscatine, *op. cit.*, p. 70.

⁴⁵ Notons également que, dans *La Vie quotidienne au temps de saint Louis* (Paris, Hachette, 1938), ouvrage à vocation historique, Edmond Faral s'appuie fréquemment sur des fabliaux.

⁴⁶ Marie-Thérèse Lorcin, *Façons de sentir et de penser : les fabliaux français*, Paris, Honoré Champion, coll. « Essais sur le Moyen Âge », 1979, p. 2.

⁴⁷ Je souligne.

⁴⁸ Danièle Alexandre-Bidon et Marie-Thérèse Lorcin, *op. cit.*, p. 98.

⁴⁹ L'expression est empruntée à Dominique Boutet, *Les Fabliaux*, *op. cit.*, p. 109.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 77. L'auteur écrit également que « [l]es fabliaux sont vraiment le royaume de l'illusion : car ce monde fondamentalement irréel a toutes les apparences de la réalité la plus matérielle – sauf, bien souvent, la vraisemblance » (*ibid.*, p. 122).

décèle chez les auteurs aucune volonté de s’astreindre à une forme de vraisemblance⁵¹, se distinguant de la position adoptée par Anatole de Montaiglon et Gaston Raynaud, pour qui « [t]out ce qui est invraisemblable [...] n’est à aucun titre un Fabliau⁵² ». Ces différents jugements sur le réalisme et sur la vraisemblance soulèvent cependant plusieurs questions d’ordre méthodologique, sachant qu’il est difficile de s’entendre sur la notion de vraisemblable – dont la définition fluctue depuis l’Antiquité – et que l’évaluation par un lecteur moderne des manifestations du réel dans un texte médiéval peut s’avérer passablement glissante et hasardeuse.

L’absence ou presque des termes *vraisemblance* ou *vraisemblable*, de même que la rareté des arts poétiques médiévaux vernaculaires semblent avoir encouragé les critiques à se tourner vers les siècles ultérieurs pour trouver une loupe sous laquelle examiner ces œuvres du XIII^e siècle. Pourtant, les fabliaux renferment des indices qui mettent sur la piste d’une forme de vraisemblance, à condition que le lecteur laisse de côté ses *a priori* hérités des théories modernes pour se concentrer sur les leçons dispensées par les textes médiévaux. On a déjà montré que les pièces rejetaient la vérité absolue à maintes reprises tout en se positionnant contre une certaine fiction, ce qui les situe dans une voie mitoyenne qui pourrait s’apparenter à celle de l’*argumentum*, mais qui serait spécifique à la littérature en langue vernaculaire.

Signe que le projet d’imaginer d’autres voies à la fiction concerne la littérature du XIII^e siècle de manière particulièrement aiguë, la nécessité de trouver un « entre-deux » s’exprime aussi dans *Galeran de Bretagne* (ca 1216-1220), roman contemporain de la période de composition des fabliaux : « Or ne scet Galeran que faire, / Ne s’ose au voir dire assentir, / N’a son maistre ne veult mentir » (v. 1704-1706). Le souhait de Galeran qui, au moment de s’adresser à son maître, rejette à la fois la pureté de la vérité et la tromperie du mensonge (« Ne vous ous dire bien le voir, / Ne par mençonge decevoir », v. 1715-1716), est fort évocateur. Son discours renonce à toute conception binaire et met à distance les deux pôles autour desquels s’était développée la littérature de langue française depuis ses origines.

Si l’on peut admettre que les fabliaux affichent une dose de prosaïsme, il apparaît plus productif de vérifier comment se déploie, tant sur le plan du lexique que sur celui de la diégèse, toute une réflexion sur la *semblance*, substantif d’une grande richesse sémantique, et

⁵¹ Voir Norris J. Lacy, art. cit., p. 111-112.

⁵² *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles*, op. cit., p. viij.

sur les rapports qu'elle tisse avec la vérité et avec le réel. Ainsi s'offrent des outils pour penser la vraisemblance au Moyen Âge à partir de son propre cadre épistémologique et non pas à la lumière d'une esthétique du XIX^e siècle. Une méthode préservant l'étymologie du terme, partagé entre la *semblance* et la vérité, permet de saisir les contours d'une définition « immanente »⁵³ de la vraisemblance, telle qu'elle se dessine dans un corpus proposant d'autres voies pour l'écriture narrative. Après les premiers monuments du XII^e siècle, cette dernière paraît, en effet, vouloir s'épanouir ailleurs que dans les vérités de l'histoire ou dans les brumes arthuriennes. On a constaté qu'un projet de redéfinition de la fiction se laissait appréhender tant à travers l'étiquette générique (*fablel*) qu'à travers la forme (l'octosyllabe à rimes plates) retenues. Désintéressés des vérités historiques ou sacrées, les fabliaux cherchent en outre à faire œuvre utile, une vocation exploitée dans les recueils, en misant sur le potentiel didactique de la fiction.

L'analyse des allusions à la vérité et à la *semblance* révèle la nature de cette fiction « alternative » que revendiquent les fabliaux où la pure vérité paraît souvent bien pâle à côté de l'apparence de vérité qu'elle met en scène. On remarque une refonte des promesses de vérité traditionnelles, une entreprise qui rend compte d'une tension indéniable entre la vérité et la fable. Cette tension invite à définir le rapport – exposé à travers l'écriture du songe, notamment – qu'entretiennent les fabliaux avec le réel, terme problématique s'il en est un. Il est significatif que la refonte à laquelle procèdent les œuvres réserve un rôle de choix au verbe *sembler*, qui s'invite régulièrement dans les commentaires métatextuels et qui participe aux tentatives des narrateurs de remettre en question leur crédibilité. L'examen des autres occurrences du verbe *sembler* et des substantifs *semblant* ou *semblance* met au jour, d'une part, le rôle de la comparaison dans les récits. Cette figure de similitude instaure un jeu d'apparences produisant de troublantes distorsions. D'autre part, les fabliaux insistent sur l'efficacité de la feinte en dépeignant des personnages incapables de résister à la tentation de faire semblant. La quête d'une définition du vraisemblable s'appliquant à la littérature médiévale en langue vernaculaire aboutit enfin à la lecture de tous ces récits dont le propos porte précisément sur la création de fictions. À plusieurs reprises, la diégèse s'amuse de

⁵³ Le qualificatif est emprunté à Hans Robert Jauss (art. cit., p. 90).

l'extrême porosité des sphères de la vérité et de la fiction et montre des personnages qui, bien qu'ils optent pour la voie de la fable, s'approchent dangereusement de la vérité.

UN « RÉALISME » SOUS TENSION

Si c'est au Moyen Âge central que se répand le mot *réalisme* pour la première fois, il faut néanmoins préciser que, comme pour le mot *vraisemblable*, les occurrences ne concernent d'abord que certains domaines qui excluent la poétique. Francis Gingras explique que *realis*, terme inconnu en latin classique et dont la première attestation remonte au IV^e siècle, entre véritablement dans l'usage au XII^e siècle d'abord avec un sens juridique, avant de gagner un sens philosophique. Pendant la même période se développe, en ancien français, un réseau lexical autour de *réel* (*relment*, *reellité*, *realiste*). Là encore, les vocables demeurent inédits dans le domaine de la poétique et on les rencontre plutôt dans ceux de l'économie et du droit – où le sens de *réel* s'oppose non pas à *fictif* ou à *imaginaire*, mais à *personnel*⁵⁴ –, auxquels s'ajoute celui de la philosophie du langage⁵⁵. Bien que le terme soit absent des textes littéraires, les mutations économiques (la dissociation entre monnaie réelle et monnaie de compte, l'introduction du zéro) et, de manière générale, la redéfinition du réel dans le discours social et philosophique que connaît le XIII^e siècle ont laissé des traces dans les œuvres produites pendant cette période⁵⁶. L'appréhension du « réalisme » des fabliaux devrait donc moins se faire en cherchant des indices du réel tel qu'on le conçoit aujourd'hui qu'en considérant la réalité comme un espace difficilement saisissable et traversé de nombreuses tensions, une précaution que les critiques n'ont pas toujours prise.

Ainsi, commentant *Le Roman de la Violette* de Gerbert de Montreuil, Lydie Louison qualifie « d'entraves au réalisme⁵⁷ » les noms de lieux imaginés par l'auteur : les forteresses de la « Marche » (v. 1336) – qui héberge Dame Marche, l'épouse d'un jongleur – ou de « Monglai » (v. 4590), de même que le château « Bien Asis » (v. 4686), rebaptisé le château des « Illes Pertes » (v. 4699) depuis les ravages causés par le géant Brudaligan, sont tous « a-localisables » et contrastent avec les villes de Cologne (v. 2504, 2553, etc.), de Dijon (v. 1556)

⁵⁴ Voir Francis Gingras, « Fabuler et dire vrai... », art. cit.

⁵⁵ Voir *idem*.

⁵⁶ Voir *idem*.

⁵⁷ Lydie Louison, *op. cit.*, p. 235.

et de Metz (v. 1282 et 5412) que l'on rencontre ailleurs dans le roman. La remarque de la chercheuse signale l'importance de la place occupée par les toponymes dans les lectures « réalistes »⁵⁸ auxquelles les œuvres du XIII^e siècle, plus ouvertes au réel, se prêteraient mieux que celles du XII^e siècle, encore prisonnières de la fantaisie.

Le début du lai des *Deus Amanz* de Marie de France vient cependant fragiliser une telle interprétation en suggérant que le mouvement n'a pas été aussi net que certains critiques ont voulu le montrer. Là où *Le Roman de la Violette* renferme une série de dénominations indéfinies, le narrateur du lai du XII^e siècle fait preuve d'un souci toponymique flagrant :

Veritez est ke en Neustrie,
Que nus apelum Normendie,
Ad un haut munt merveilles grant :
Lasus gisent li dui enfant.
Pres de cel munt a une part,
Par grant conseil e par esgart,
Une cité fist faire uns reis,
Ki esteit sire des Pistreis ;
Des Pistreis la fist il numer
E Pistre la fist apeler.
Tuz jurs ad puis duré li nuns ;
Uncore i ad vile e maisuns.
Nus savum bien de la contree
Que li Vals de Pistre est nomee.
Les Deus Amanz, v. 7-20.

Les noms de lieux saturent ces vers au risque de la redondance, alors que Pîtres et les Pîtrois s'invitent à quatre reprises (v. 14, 15, 16 et 20). Plus encore, les toponymes servent à ériger un pont entre le temps du récit et celui de l'énonciation : ainsi la relation d'équivalence entre la Neustrie (v. 7) – nom ancien – et la Normandie (v. 8) est établie, et il est précisé que le nom de Pîtres a traversé les âges, de sorte qu'il renvoie toujours à un espace localisable (v. 19-20)⁵⁹. Il est significatif qu'une telle description apparaisse à la suite d'une promesse de vérité (v. 7), la cartographie tracée soutenant dès lors la garantie offerte par le narrateur.

⁵⁸ Roger Dragonetti met en garde les « réalistes » obsédés par la recherche des toponymes : « Parmi les artifices rhétoriques qui tendent un piège aux “réalistes”, il y a celui qui consiste, de la part d'un auteur de roman, à utiliser des noms de lieux et de personnages historiques pour “faire vrai” en donnant ainsi à la fable une couleur d'archive » (*Le Mirage des sources : l'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 71).

⁵⁹ Nathalie Koble et Mireille Séguéy précisent : « Cette ville, qui existe encore en Normandie, se trouve à l'embouchure de la Seine, près d'une côte escarpée appelée la Côte des Deux-Amants, qui tient son nom d'un prieuré où vivait au XII^e siècle un couple ascétique » (*Lais bretons [XII^e-XIII^e siècles]...*, *op. cit.*, p. 389, note 2).

Renfermant des indications géographiques parfois susceptibles de trouver écho chez les auditeurs-lecteurs⁶⁰, les lais bretons n'ont pourtant pas été examinés à travers le prisme du réalisme, et ce sont surtout les « nom[s] de fantaisie⁶¹ », à l'image des terres merveilleuses et étranges que fréquentent leurs personnages, qui ont retenu l'attention⁶². Les exemples du *Roman de la Violette* et du lai des *Deus Amanz* mettent toutefois en péril la thèse voulant que la littérature du XIII^e siècle délaisse systématiquement l'imaginaire privilégié au XII^e siècle pour (enfin) se tourner vers le réel. Manifestant une forme d'indifférence face aux noms de lieux, certains fabliaux repensent pour leur part la relation entre la géographie et la vérité et, par conséquent, obligent à nuancer l'interprétation « réaliste ». Tout compte fait, l'usage des toponymes dans les fabliaux les situe moins dans une tradition vériste que dans un « entre-deux » où vérité et fiction dialoguent.

De fait, quoique les récits se déroulent dans un monde « à portée de main », implanté à distance de celui des merveilles bretonnes, le lecteur se trouve parfois bien en peine d'y relever des indices très satisfaisants de « réalisme » qui concerneraient les lieux ou le temps⁶³. Avançant que 72 des 147 fabliaux recensés sont localisés⁶⁴ – fréquemment dans le nord de la France –, Joseph Bédier soutient peut-être que certaines pièces renferment des « indications géographiques très précises⁶⁵ », mais il suffit de passer les récits au peigne fin pour relativiser cette observation⁶⁶. À partir de l'édition d'Anatole de Montaiglon et Gaston Raynaud, Gabriel Bianciotto a mené une enquête visant à mesurer l'empreinte de la ville dans les 139 textes édités. Parmi ceux-ci, 40 situent d'emblée l'action dans une ville : dans 21 cas sur 40, le lieu

⁶⁰ Dans l'introduction à leur édition des lais bretons, Nathalie Koble et Mireille Séguy résument la relation qu'entretiennent les lais avec l'espace ainsi : « C'est que le monde des lais, tout en faisant constamment signe vers le monde réel, est en même temps toujours susceptible d'être gagné par un Autre Monde qui en déforme les repères » (*ibid.*, p. 82).

⁶¹ L'expression est empruntée à Lucien Foulet, à qui l'on doit une édition de *Galeran de Bretagne*. Voir « Index des noms propres » dans *op. cit.*, p. 256 (entrée « Biausejour »).

⁶² À ce propos, voir Ernest Høpffner, « La géographie et l'histoire dans les *Lais* de Marie de France », *Romania*, t. LVI, 1930, p. 1-32.

⁶³ À ce sujet, Roger Dubuis écrit : « Un des plus sûrs moyens, des plus faciles à utiliser également, pour qui veut, dès le départ, donner une certaine crédibilité à une histoire, c'est de la situer avec précision dans l'espace et dans le temps » (*op. cit.*, p. 146).

⁶⁴ Joseph Bédier, *op. cit.*, p. 374-375.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁶⁶ Roger Dubuis formulait déjà un tel constat : « L'action, il faut bien le dire, y est très mal localisée » (*op. cit.*, p. 146).

est explicitement mentionné et « il s’agit toujours d’une agglomération importante⁶⁷ », précise le chercheur. Ce type d’information ne dépasse toutefois à peu près pas le stade de la simple référence toponymique, de sorte qu’il serait difficile d’y voir une volonté de refléter scrupuleusement la vie « réelle »⁶⁸. Les dix-neuf autres fabliaux renvoient à une ville anonyme, signe que l’on n’a pas nécessairement substitué une cartographie clairement définie aux contours parfois flous des espaces bretons.

L’ambivalence que suscitent les noms de lieux, lesquels traduisent à la fois un souci de précision et une volonté de maintenir une part d’indécision, s’exprime clairement dans *Le Povre Clerc*, qui s’ouvre en indiquant que « a Paris ot demoré / Uns clers » (v. 3-4). Alors que le nom de la ville appartenant au passé du clerc figure en toutes lettres (Paris), celui de l’endroit où prend place le récit est tu : « Cel jor en est li clers alez, / Onques ne but ne ne manja. / En une vile qu’il trova » (v. 18-20). Simplement rattachée au pays natal (v. 14) (lui aussi inconnu !) du clerc, la mention d’une « vile » anonyme s’accorde avec la nature de l’indication temporelle que fournit le passage puisque le narrateur se contente de signaler que la vie du prêtre bascule « cel jor » (v. 18) – une habitude répandue dans les fabliaux, par ailleurs⁶⁹ –, se gardant d’établir un contexte temporel plus détaillé.

On pourrait arguer que l’intérêt relatif accordé à la géographie tient en partie à la brièveté des œuvres, qui ne s’embarrasseraient pas de détails inutiles. Cette thèse s’applique fort probablement à une pièce comme *La Damoisele qui sonjoit* (74 vers), dont l’action se déroule dans la maison de la demoiselle (v. 7), espace intime qui rendrait superflue toute localisation supplémentaire. Or il arrive que les références géographiques se présentent sous la forme d’un piège et que le nom de la ville devienne, de manière un peu paradoxale, l’occasion de provoquer une faille dans la représentation du réel. La désinvolture que s’autorisent le

⁶⁷ Gabriel Bianciotto, « Le fabliau et la ville », dans Jan Goossens et Timothy Sodmann (dir.), *Third International Beast Epic, Fable and Fabliau Colloquium*, Köln, Böhlau, coll. « Niederdeutsche Studien », 1979, p. 45. L’auteur de l’article spécifie que ce sont toujours des agglomérations importantes qui sont mentionnées, « si l’on excepte peut-être Cluny et Pont-sur-Seine » (*idem*).

⁶⁸ Commentant le travail accompli par Philippe de Rémi dans *Jehan et Blonde*, Maurice Accarie formule un constat semblable. Il « connaît mieux la région parisienne » que l’auteur de *La Mort Artu*, écrite à la même époque, « [m]ais les précisions qu’il peut donner ne relèvent pas du “guide touristique”, ni *vert*, ni *rouge* ; il se contente d’une toponymie de carte routière » (« Vérité du récit ou récit de la vérité. Le problème du réalisme dans la littérature médiévale », *Razo*, n° 15, 1998, p. 17).

⁶⁹ On trouve le même type de formule dans *La Dame escoillee* (« Li quens ala *un jor* chacier », v. 55) et dans *Le Preudome qui rescolt son Compere de noier*, entre autres (« Il avint a un pescheor / Qui en la mer aloit *un jor* », v. 1-2).

narrateur du *Foteor* (« Un jor vint en une cité / – Mes j'en en ai lou non oblié : / Or soit ainsinc com a Soissons », v. 19-21) et celui des *Trois Boçus* (« Jadis avint a un chastel – / Mes le non oblié en ai, / Or soit aussi comme a Douay », v. 6-8), qui insistent tour à tour sur l'oubli qui aurait affecté leur mémoire en recourant à l'adverbe « mes », indice d'une conscience des attentes du public, a de quoi faire sourciller. Car si les deux interventions mentionnent des villes, c'est pour mieux signaler leur interchangeabilité, un tour de passe-passe que Gabriel Bianciotto qualifie de « pointe de malice⁷⁰ ». Ces commentaires tendent à confisquer aux précisions géographiques leur place parmi les garanties d'authenticité, contrairement au procédé retenu par le narrateur des *Deus Amanz* de Marie de France. Par ailleurs, le temps ne fait pas l'objet d'un traitement bien différent : l'adverbe « jadis » (v. 6) figurant dans *Les trois Boçus* renvoie à un passé indéterminé et l'auditeur-lecteur ne dispose que de très peu de repères spatiotemporels.

Le sort réservé aux marqueurs temporels et aux lieux – qui affleurent avant de s'embrouiller – dans nombre de fabliaux révèle une attitude particulière face aux stratégies visant à assurer la crédibilité des œuvres. Roger Dubuis émet un jugement assez sévère à l'endroit de cette attitude :

[L]es auteurs de fabliaux n'ont pas pu, disons-le nettement, ils n'ont pas voulu utiliser les ressources, pourtant réelles, d'une localisation précise et concrète pour apporter à leurs fabliaux les éléments de crédibilité qu'on était en droit de leur demander après leurs abondantes déclarations de principe⁷¹.

Sensible dans les manifestations du genre, le refus des ressources en place dont parle Roger Dubuis mérite d'être creusé. Alors que les lecteurs modernes ont reçu ces noms de lieux comme une prise de position en faveur du « réalisme » ou comme la preuve d'une recherche d'une plus grande vérité, l'examen attentif du corpus fait apparaître que ces noms témoignent surtout d'un déplacement par rapport à la vérité absolue. Dans les fabliaux, les références toponymiques fournissent moins un ancrage solide qu'ils n'entraînent l'ouverture d'un espace de doute et d'indécision. Plus encore, de manière générale, les garanties attendues sont malmenées plus souvent qu'à leur tour⁷². Exerçant leur influence bien au-delà des toponymes, les auteurs de fabliaux constituent une sorte de « réservoir » de procédés qui se substituent aux

⁷⁰ Gabriel Bianciotto, art. cit., p. 45.

⁷¹ Roger Dubuis, *op. cit.*, p. 148.

⁷² Cette piste a déjà été évoquée dans le quatrième chapitre où on a montré que *La Coille noire* se servait du personnage de l'épouse pour tourner au ridicule la rhétorique de la vérité.

« stratégies de véridiction⁷³ » traditionnelles⁷⁴ et qui font des œuvres un lieu où sont problématisées les questions du réalisme et de la vraisemblance.

Figurant dans *Le Foteor* (« Mes j'en ai lou non oblié », v. 20) et dans *Les trois Boçus* (« Mes le non oublié en ai », v. 7), notamment, l'oubli est un mécanisme important en ce qu'il instruit le lecteur sur le rapport avec la vérité qui s'établit dans les textes. Dans un article paru en 1988, Rosanna Brusegan se propose d'envisager le fabliau comme un « masque de vérité et de fiction ». Elle se tourne vers les travaux du sémioticien Youri Lotman pour tirer des conclusions sur la propension à l'oubli dans les textes : « On peut interpréter le motif de l'*oubli* au niveau des modèles culturels. Selon Lotman, l'oubli est un mécanisme exploité par la culture hégémonique pour exclure de la tradition faits et textes de la mémoire collective⁷⁵ ». L'oubli permet donc d'échapper à la tradition. Offrant une issue à la tyrannie de la stricte vérité, il se présente dès lors comme un vecteur de liberté créatrice. Cette mémoire percée place le récit en périphérie de la vérité : jamais hors du champ de vision et des préoccupations du narrateur, celle-ci glisse des mains de celui qui chercherait à la tenir trop fermement.

L'ignorance est un autre procédé dont usent couramment les fabliaux. En effet, le verbe « savoir » – qui est attaché à la voix narrative, comme le confirme sa conjugaison à la première personne du singulier – figure régulièrement dans des propositions négatives, un choix significatif qui confère aux narrateurs un statut particulier. Cette ignorance est en partie responsable de l'« extrême sécheresse⁷⁶ » qui caractérise les indications concernant les personnages des fabliaux. Dans *Saint Pierre et le Jongleur*, le narrateur présente le jongleur en avouant aussitôt se livrer à une description incomplète : « Ne sai comment on l'apela » (v. 7). Le début du *Sohait des Vez* donne à lire la même lacune : « Ne sai pas de chascun lo non » (v. 5). Dans *Les Braies au Cordelier*, c'est le temps qui souffre de l'ignorance de la voix narrative : « ne sai quanz » (v. 266). Cette façon d'attirer l'attention sur les informations inconnues contribue à créer une sorte de « fiction du manque ». Elle génère un doute chez l'auditeur-lecteur, confronté à un récit qui exhibe ses lacunes.

Le manque n'affecte pas que les lieux, les personnages et le temps : il touche aussi des formes de garanties dont le poids est encore mieux reconnu. La source écrite évoquée dans *Le*

⁷³ Maciej Abramowicz, art. cit., p. 6.

⁷⁴ À ce propos, on consultera l'ouvrage de Jeanette M. A. Beer, *op. cit.*

⁷⁵ Rosanna Brusegan, art. cit., p. 100.

⁷⁶ Roger Dubuis, *op. cit.*, 152.

Testament de l'Asne (« Ausi bien fut sa vie dite / Con s'il la veïssent escrite », v. 65-66), par exemple, sert surtout à semer le doute. Réunis dans un même vers, la vue et l'écrit sont précédés d'un « si » hypothétique qui jette une ombre sur la véridicité qu'ils sont censés assurer. *La vieille Truande* use de ce procédé – déjà mis en lumière dans *Le Vilain de Bailluel* (« Se fabliaus puet veritez estre », v. 1) – qui souligne à gros traits les limites du récit proposé : « Se li fabliaus ne vos en ment » (v. 20). Il est intéressant de remarquer que la négation concerne le verbe « mentir ». Nier le mensonge – de manière hypothétique, qui plus est – n'équivaut pas nécessairement à promettre la vérité. La négation instaure elle-même une forme de doute, dans la mesure où il revient à l'auditeur-lecteur d'imaginer la part positive que le narrateur se garde de fournir. On perçoit bien la singularité de cette « fiction du manque » qui caractérise la rhétorique des fabliaux lorsqu'on la compare au discours tenu par le roi Arthur dans *Érec et Énide*. Dans le roman de Chrétien de Troyes, la négation de la fable conduit inévitablement à garantir une parole « véritable » : « N'est mie fable, / Ceste parole est véritable » (v. 1221-1222).

Ailleurs dans le corpus des fabliaux, les promesses de vérité font l'objet d'une surenchère qui traduit la distance amusée avec laquelle on les emploie désormais. Dans *Le Sentier batu*, un « si » d'intensité laisse croire qu'il existerait plusieurs degrés de vérité et que la vérité du récit serait particulièrement aiguë : « Un exemple vous en dirai / Si vrai que ja n'en mentirai, / Ainsi c'on me conta pour voir » (v. 13-15). Les deux références à la vérité (« vrai » ; « voir ») et la négation du mensonge produisent un effet d'évidage sémantique : à force de répéter les mêmes paroles, on risque de ne plus être entendu. Dans *Les trois Dames de Paris*, le narrateur succombe aussi à la tentation de l'exagération en niant tout mensonge éventuel (« Conter ne vous i veul mençoigne », v. 12), tout occupé qu'il serait à se borner à la « droite verité pure » (v. 13), sorte de vérité hyperbolique. L'encadrement du substantif à l'aide de deux qualificatifs univoques crée une saturation comme si, là encore, une vérité pouvait être plus vraie que vraie.

Dans *Le Chevalier qui fist parler les Cons* comme dans *Connebert*, on tire les promesses de vérité vers le registre bas. Le narrateur du premier fabliau fait d'abord mine d'emprunter une voie « traditionnelle » : « Ce dist Guerins qui pas ne ment » (v. 12). Mais la tournure négative prive à nouveau l'auditeur-lecteur d'un élément crucial : si le mensonge est exclu, par quoi est-il remplacé ? La même interrogation surgit à la lecture de *Saint Pierre et le Jongleur* : « Ne cuidiez pas que ge vos mente » (v. 13). La deuxième intervention du narrateur du

Chevalier qui fist parler les Cons révèle plus nettement encore la tangente empruntée par le narrateur. Cette intervention apparaît précisément au moment où l'on annonce l'aptitude du chevalier, soit celle de faire parler les sexes féminins : « Et ge vos di tot asseür / Que il faisoit les cons paller » (v. 16-17). La succession d'un serment de vérité et de cette merveille nouveau genre ne peut qu'étonner. En glissant vers le bas corporel, cette merveille prend la forme d'une réécriture parodique de celles qui circulaient dans les romans arthuriens. Un tel mouvement tend en outre à dévaluer à la fois les garanties de vérité et les merveilles, toutes deux caractérisées par une vacuité que le fabliau ose dévoiler au grand jour.

Connebert (ms B) exploite spécifiquement le lien entre merveille et vérité en s'adonnant au jeu de la citation. On se souvient des vers du *Roman de Brut* annonçant la paix au royaume d'Arthur : « Furent les mervelles pruvees / Et les aventures truvees » (v. 9789-9790). Point de merveilles à la fin du fabliau qui ne recule pas devant la redondance en juxtaposant la vérité et le verbe *prover*, lequel renvoie à ce qui est avéré : « Et si est veritez provee ! / Puis i fu la coille trovee » (v. 308-309). Les « aventures » qui ont assuré les heures de gloire de la tradition arthurienne ont cédé la place à la « coille », autre façon de dévaluer la production antérieure. De toute évidence, ces vers du *Brut* ont bien résonné au XIII^e siècle puisqu'on en trouve une autre variation dans *Les Tresces* : « Sa fame cuide avoir trovee. / « Qu'est ce, fait il, pute provee » (ms B, v. 159-160). Dans ce cas, le renversement se manifeste autant par un rabaissement (les merveilles prouvées ne sont plus que « pute ») que par une inversion des rimes. Une telle infiltration dans le registre bas n'allait pas de soi car la version du manuscrit X propose, quant à elle, le substantif « fole » (v. 153) à la place de « pute ».

Ces différents exemples indiquent que, dans les fabliaux, la vérité ne sera plus attestée comme elle l'était jadis. L'effort de revoir les façons de décliner la vérité dans les œuvres est manifeste et il réserve aux narrateurs un rôle de premier plan. *Estormi* est sans doute la pièce qui illustre le mieux cette omniprésence de la voix narrative qui n'hésite pas à interrompre le fil du récit pour s'assurer d'être bien entendue. S'appuyant sur le sens du substantif *aventure*, les tout premiers vers – qui intègrent l'étiquette générique *fablel* – laissent deviner une volonté de conférer une certaine crédibilité au récit qui s'amorce : « Por ce que je vous ai mout chier, / Vous vueil un fablel commencer / D'une aventure qui avint » (v. 1-3). L'aventure annoncée n'est cependant pas imperméable aux lacunes – pleinement assumées – du narrateur, qui use

du procédé de l'oubli : « Mes je ne sai par quoi ce fu, / Quar onques conté ne me fu : / Por ce ne le doi pas savoir » (v. 9-11).

Le reste de l'œuvre se déploie sous le signe de l'ambivalence. S'il opte à l'occasion pour la valeur testimoniale du livre, source écrite (« Ainsi le tesmoingne li livres. / Et la matere le raconte », v. 28-29), ou s'il se montre capable de promettre la vérité sans détour (« Or est resons que je vous die / De Jehan, qui mist, c'est la voire, / El lieu le daarrain provoire », v. 418-420), le narrateur d'*Estormi* expose également les limites de son travail de régisseur :

Après mengier l'acompaingna
Jehans, ses oncles, a son bien,
Mes je ne sai mie combien
Il furent puisse di ensamble.
Estormi, v. 616-619.

Se dessine ainsi une tension entre les promesses de vérité attendues et les mécanismes qui tendent à mettre en doute la crédibilité du récit. Attirant l'attention sur son savoir défaillant (v. 618), le narrateur ne revendique pas une autorité inébranlable. À la lumière de ces remarques, la vérité promise d'entrée de jeu ne peut qu'acquérir une autre forme.

Le narrateur d'*Estormi* manifeste sa présence en employant parfois le verbe *sembler* : « Se ne le vous di, ce me samble, / Li fabliaus seroit corrompus » (v. 254-255). Visant ici à mettre en évidence l'activité de tri et d'organisation de la matière qui incombe au narrateur, qui propulse son rôle de régisseur à l'avant-plan, le verbe est cependant souvent rattaché à des considérations qui ont partie liée avec la vérité. Certes, il lui arrive d'être appelé par la rime et de former un couple avec *ensemble*, comme dans *Berengier au lonc Cul* : « Cil l'amena, si sont ensamble / Plus de diz ans, si com moi samble » (v. 41-42). Il faut néanmoins admettre que le verbe se taille aussi une place parmi les stratégies de réorientation des promesses de vérité. Conjugué au présent, à la troisième personne du singulier, *sembler* place les énoncés dans la sphère de la subjectivité puisque la majorité des occurrences privilégient la forme personnelle (« ce me semble ») à la forme impersonnelle (« ce semble »). Verbe de perception, il se situe en outre du côté de l'apparence : « Et sachiez que mais ne les tremble : / Escorchiez en fu, ce me semble » (*Charlot le Juif*, v. 29-30) ; « L'anel troverent, ce me semble ; / Si valoit trop bien, com moi semble, / Quarante livres tout pour voir » (*Les trois Dames qui troverent l'Anel* [ms C, v. 15-17]). Dans tous ces cas, le degré d'adéquation à la réalité n'est jamais confirmé et le narrateur n'a rien de plus à proposer que des considérations qui pourraient bien

être remises en question. De fait, l'auditoire n'a accès qu'au récit tel qu'il se présente au narrateur, de sorte que le doute est encouragé.

Ces procédés ne sont certes pas exclusifs au genre du fabliau. On les observe également dans les romans dits « réalistes » où le narrateur ne se laisse pas oublier. Leur présence dans des œuvres du XIII^e siècle traduit un sentiment d'usure généralisé à l'égard des façons qu'avait la littérature du XII^e siècle de promettre la vérité. Au début de *Galeran de Bretagne*, par exemple, le nom de Marsile, l'épouse du soldat Maten, est accompagné du commentaire « ce me semble » : « En son baptesme fut nommee / Marsile par nom, ce me semble » (v. 70-71). Le doute est encore sensible dans la description de la badine que tient Frêne : « Escourgieez tient en sa main / Noueez et dures de ners / Ne sçay ou de buef ou de cerfs » (v. 4110-4112). Une telle lacune dévoile le jeu auquel s'adonne le narrateur qui, tout en manifestant un goût pour le prosaïsme, se permet un certain relâchement qui crée un contraste avec les inventaires de marchandises très détaillés comme celui qu'on lit vers la fin du roman où cerfs, sangliers, poissons, volailles, pain, fromage, avoine et draps forment une liste occupant une quinzaine de vers (v. 6782-6795).

Le narrateur de *Guillaume de Dole* a aussi ses moments d'amnésie ou d'ignorance passagère et s'amuse à laisser planer le doute. Évoquant les chansons et les fabliaux interprétés par Jouglet, le jongleur, le narrateur semble avoir perdu le compte : « ne sai .iii. ou .iv. » (v. 1765). Énumérant les compagnons qui se massent autour de Guillaume, il reconnaît sa faille : « je ne sai qui fu deerrains » (v. 1789). Il arrive que cette imprécision cède la place à une garantie de vérité particulièrement appuyée, comme lorsqu'a lieu un combat spectaculaire, lequel exige sans doute une plus grande confiance de la part de l'auditeur-lecteur : « Or sachez de fi et de voir » (*Guillaume de Dole*, v. 2652). Dans *Le Roman de la Violette*, qui use de techniques semblables à celles privilégiées dans les fabliaux ou dans les autres romans « réalistes », la source écrite subit l'influence du narrateur, qui se garde d'y accorder toute sa crédulité : « S'espee, se l'escris ne ment, / Avoit crois d'or et puing d'argent » (v. 1790-1791).

Bien qu'on les relève dans un autre corpus, il demeure que, dans les fabliaux, qui se posent comme un véritable laboratoire explorant d'autres façons d'écrire la fiction, ces procédés forment un ensemble cohérent de stratégies et ils participent d'une poétique de la vraisemblance, laquelle vise d'abord à repenser les moyens « traditionnels » de promettre la vérité. Affichant une tendance au sabotage, le narrateur est souvent irrévérencieux, désinvolte

et impuissant. Instaurant une tension entre la vérité – condamnée à se dérober – et la fable, il encourage la porosité des catégories du vrai et du faux, qui ne cessent de se contaminer pour proposer une vérité particulière qui doit davantage aux apparences qu'à ce qui est avéré.

Le fabliau exploite cette porosité de manière singulière, notamment en s'aventurant du côté du songe, un lieu où se déploie une « fausse réalité » à laquelle il est néanmoins facile de croire. Il est d'abord frappant de constater que nombreux sont les récits qui font la part belle au songe. Dans le contexte de la langue littéraire du Moyen Âge, ce terme possède d'ailleurs un sens bien précis. On a déjà montré que la rime entre *songe* et *mensonge* était répandue et que *fable* s'ajoutait parfois à ces deux vocables pour former une triade renvoyant à la tromperie⁷⁷. C'est, par exemple, ce que laisse entendre Calogrenant au moment d'entreprendre son récit : « Car ne vuel pas parler de songe, / Ne de fable, ne de mançonge » (*Le Chevalier au Lion*, v. 171-172).

Dans *Guillaume de Dole*, les mensonges – qui paraissent avoir du mal à convaincre leur public – racontés par les chasseurs désireux de vanter leurs merveilleux exploits s'apparentent au songe :

Que que l'empereres demande
A ses veneors des noveles,
Cez dames et cez damoiseles
S'en revont as tentes deduire,
Et cil qui ne voelent ciaux nuire
Qui recontoient lor mençonges.
Vos deïssiez que ce fust songes
Des merveilles qu'il lor contoient.
Guillaume de Dole, v. 451-458.

Le songe renvoie une image plus ambiguë dans *Galeran de Bretagne*. Le narrateur s'applique d'abord à distinguer le vrai et le faux avant d'introduire le songe, qui semble imposer sa propre catégorie, distincte de celles délimitées de la vérité et du mensonge :

Par le palais content nouvelles ;
Ce dit cil voir et cil mençonge,
Et cil li va monstrant son songe,
Cilz conte laiz, cil y vielle,
Cil harpe, cil y challemelle.
S'atendent l'eure de grant messe.
Galeran de Bretagne, v. 6898-6903.

⁷⁷ Voir *supra*, p. 47-48.

Quoiqu'ils riment, *songe* et *mensonge* ne partageraient pas le même espace, à l'instar des divertissements musicaux, qui occupent une sphère à part des récits véridiques et des mensonges. Le délassément que procurent toutes ces pratiques semble surtout permettre de passer le temps avant l'écoute de la messe, véritable moment d'édification.

Les fabliaux accentuent l'ambiguïté entourant le *songe* et travaillent à redéfinir la famille sémantique du vocable en produisant ce qui, aux yeux du lecteur habitué à l'association entre le *songe* et le *mensonge*, s'apparente à une forme d'oxymore. Cette figure, explique Olivier Reboul, « consiste à joindre deux termes incompatibles en faisant comme s'ils ne l'étaient pas⁷⁸ ». Dans nombre de textes, *songe* et *mensonge* occupent le même camp et s'opposent à la vérité. Or les fabliaux remettent en question l'incompatibilité régulièrement suggérée du *songe* et de la vérité en se permettant un rapprochement étonnant. Ainsi, dans *Les Braies au Cordelier*, l'équation attendue entre *songe* et *mensonge* brille par son absence et c'est plutôt le *voir* qui parvient à se tailler une place à côté du verbe *songer*, signe de la valeur que possède l'apparence de vérité créée par le *songe* :

Por filz ou fille concevoir,
Quar j'avoie songié por voir
Que cele nuit concevroie
Enfant, quant en mon lit avroie
Les Braies au Cordelier, v. 252-255.

La formule à teneur oxymorique « songié por voir » tend à redéfinir le sens du *songe*, qui n'est plus automatiquement associé au *mensonge* et qui, ce faisant, permet d'accéder à une forme supérieure de vérité, pour autant qu'on s'ouvre à la sphère du paraître et qu'on ne se limite plus à l'être.

Dans *Aloul*, la puissance du *songe*, cette fable qui peut passer pour vraie, est mise en évidence, alors que sont décrites les répercussions (pour le moins spectaculaires !) du *songe* sur les perceptions :

Por un songe qu'il ot songié.
S'en est encor toz esbahis,
Quar en sonjant li est avis
C'uns prestre en la chambre est entrez
Aloul, v. 230-233.

⁷⁸ Olivier Reboul, *op. cit.*, p. 131.

L'homme est ébahi par la force de son songe, foudroyant au point de l'avoir fait adhérer à ce qui n'existe pas réellement. Plus encore, dans *Aloul*, la frontière entre rêve et réalité est particulièrement mince, signe de la part de vérité qu'acquièrent les apparences. En effet, tout juste après avoir rêvé que sa femme et le prêtre partageaient le même lit, Aloul est cocufié et le prêtre se délecte de la jeune femme devant l'époux légitime, consterné (v. 258-275). La suite opacifie le sens du songe, qui retrouve son acception la plus commune : « Or sevent bien et voient tuit / Que par songe est ou par arvoire : / Ne tient pas la chose a voire » (v. 310-312). Cette double posture, qui concrétise le songe avant de le juxtaposer au mensonge (« arvoire »), crée une confusion qu'*Aloul* refuse de dissiper.

Visant à rendre compte des perceptions de l'homme, le choix des mots « li est avis » (v. 232) n'est pas anodin puisque cette même séquence est abondamment utilisée par les narrateurs qui avouent une fois encore proposer une vérité subjective parfois affectée par les apparences. Par exemple, après avoir rapporté les paroles d'un prêtre, le narrateur du *Bouchier d'Abeville* se prononce :

Le prestre pense qu'il dit voir,
 Qui molt golouse autrui avoir :
 Mieux aime un mort que quatre vis,
 Ensi com *moi* en est avis.⁷⁹

Le Bouchier d'Abeville, v. 135-138.

La subjectivité de la voix narrative est à nouveau perceptible dans *Les trois Boçus*, où l'on peut lire : « Si lor fist li sires doner / Aus trois boçus, *ce m'est avis*,⁸⁰ / Chascuns vint sous de parisis » (v. 80-82).

La redéfinition du sens du songe à laquelle s'applique le genre du fabliau est encore plus éloquente dans *Le Sohait des Vez*. Si, dans *Les Braies au Cordelier* et dans *Aloul*, la curieuse association entre songe et vérité est attribuable à un personnage, elle est, dans *Le Sohait des Vez*, directement orchestrée par le narrateur, qui se sert de son autorité – avec laquelle il entretient un rapport ambigu, on l'a montré – pour valider le procédé et pour accentuer la proximité entre les deux dimensions. Ainsi point une attestation de vérité pendant le récit du rêve d'une femme qui s'offre une visite dans une immense foire d'organes génitaux masculins tous plus attrayants les uns que les autres : « Se lo voir dire vos en voil » (v. 107). Cette

⁷⁹ Je souligne.

⁸⁰ Je souligne.

attestation succède à une renégociation de l'équivalence entre *songe* et *mensonge*. Dans le texte, « mençonge » et « songe » riment, mais le premier terme est nié, une autre façon de déjouer les attentes et de s'amuser de l'usure de l'équation établie entre les deux substantifs : « El dormir, vos di sanz mençonge / Que la dame sonja un songe » (v. 71-72). Ce jeu rimique réoriente une autre fois le songe, possiblement raconté sans mensonge, un potentiel qui le dote d'une forme de vérité et qui signale du même coup la force des apparences⁸¹.

Dans *Le Sohait des Vez*, le contact entre la fiction du rêve et la réalité est brutal : croyant taper dans la main du vendeur après avoir conclu un marché pour obtenir le vit le plus intéressant, la femme frappe la joue de son mari (v. 136-143). Au réveil, l'épouse raconte son rêve à son mari. La réaction du mari est lourde de sens : désirant connaître la valeur de son propre sexe, il subit une blessure d'orgueil quand il apprend de la bouche de sa femme qu'il pourrait se mesurer aux exemplaires les moins prisés au marché (v. 192-201). Selon lui, l'existence de son propre organe – désigné à l'aide du démonstratif de proximité « cestui » –, dont sa femme peut largement profiter, suffirait à déclasser ceux qu'elle a admirés pendant son rêve : « – Suer, fait il, de ce n'ai je soin : / Mais pran cestui et lai toz çaus, / Tant que tu puisses faire miaus ! » (v. 202-204). En conclusion, le fabliau se garde bien de trancher et de déclarer un gagnant entre le songe et la réalité. Quoique la femme accepte de se prêter au jeu (« Et ele si fist, ce me sanble », v. 205), le narrateur se contente d'indiquer que « La nuit furent mout bien ensanble ! » (v. 206). Il subsiste donc un doute à savoir si, comme l'époux le soutenait, la réalité est plus satisfaisante que le songe, car la femme n'a jamais l'occasion de se prononcer sur la question à l'issue des ébats.

Dans les fabliaux, le songe et le réel des protagonistes occupent souvent des espaces contigus, comme le montre *La Damoisele qui sonjoit*, œuvre dans laquelle rêve et réalité sont synchronisés. Pendant qu'elle rêve qu'elle partage l'intimité de celui qu'elle aime, une jeune fille reçoit la visite non désirée d'un intrus qui, au final, « trois foiz l'a foutue en dormant » (v. 17). Le sixième vers insiste d'ailleurs sur la jonction du rêve et de la réalité « Ensin com ele ce sonjoit » (v. 6). La suite donne raison à ce vers parce que, réveillée, la demoiselle ordonne à l'intrus de s'exécuter à nouveau (v. 33-38), de sorte que rêve et réalité tendent à ne faire qu'un.

⁸¹ On se souvient des vers de Raoul de Houdenc dans *Le Songe d'Enfer*, où le songe est rapproché de l'absence de mensonge : « Raouls de Houdaing, sanz mençonge : / Qui cest fablel fist de son songe » (v. 677-678).

Les fabliaux travaillent à rapprocher la vérité et la fable et ils ne craignent certainement pas de brouiller les catégories. Les œuvres donnent moins à lire un « réalisme » qu'un réel qui se dérobe, comme le montrent les incises des narrateurs impuissants à rendre compte complètement de la réalité qu'ils dépeignent. Les narrateurs mettent à leur disposition une série de procédés qui participent de la perturbation du rapport entre fable et vérité : l'oubli, la surenchère de la vérité, la négation, le déplacement des garanties de vérité et la mise en doute, que provoque notamment l'emploi du verbe *sembler*, qui déplace la vérité dans le domaine de la perception. Il en résulte une infiltration de la vérité par la fable et de la fable par la vérité. Les vers des *Tresces* sont fort éloquents à cet égard : « Or orrez ja fiere mervoille, / Comant fame set decevoir / Et mançonge dire por voir ! » (ms X, v. 77-79). D'une part, la rime entre « decevoir » et « voir » produit un autre oxymore et confirme le plaisir qu'éprouvent les narrateurs à rapprocher deux termes généralement connus pour leur caractère antithétique. D'autre part, ce commentaire suggère que le mensonge peut aisément prendre les couleurs de la vérité et il s'agit sans doute de l'un des grands traits de la vraisemblance telle qu'elle se décline dans les fabliaux. On ne saurait, en effet, trop insister sur la place occupée par les apparences dans les textes. En ce sens, le songe – qui n'est plus dévalué comme jadis – est le lieu par excellence où se construisent des vérités « d'apparence » qui, comme dans *Aloul*, sont parfois vouées à se concrétiser. Renonçant à la vérité pure, les fabliaux s'amusez plutôt à mettre en scène un *semblant* de vérité.

LE *SEMBLANT*, DE LA FIGURE À LA FICTION

Le substantif *semblant* est porteur de plusieurs sens. Dans son acception la plus neutre, le vocable renvoie simplement à l'apparence ou à la mine. Il peut, plus précisément, faire référence au comportement, comme dans le lai de *Fresne* de Marie de France⁸² : « Franche esteit e de bone escole, / E en semblant e en parole » (v. 239-240). Tandis que *bel semblant* signifie un regard favorable ou un bel accueil, *faus semblant* est doté du sens de dissimulation.

⁸² Marie de France, *Fresne*, dans *Lais bretons (XII^e-XIII^e siècles)...*, op. cit., p. 266-307.

Ainsi il arrive que *semblant* soit associé plus explicitement aux apparences trompeuses, un lien qu'exploite Rutebeuf dans *Les Ordres de Paris*⁸³ :

Par maint semblant, par mainte guise
Font cil qui n'ont ouvraingne aprise
Par qu'il puissent avoir chevance.
Li un vestent coutelle grise
Et li autre vont sans chemine,
Si font savoir lor penitance.
*Li autre par fauce samblance*⁸⁴
Sont signor de Paris en France,
Si ont ja la cité pourprise.
Diex gart Paris de mescheance,
Si la gart de fauce creance,
Qu'ele n'a garde d'estre prise !
Les Ordres de Paris, v. 13-24.

À défaut de repérer des occurrences du terme *vraisemblable* ou *vraisemblance* dans les textes du XIII^e siècle, on rencontre dans l'œuvre de Rutebeuf une pétition contre la « fausse semblance ». Deux constats peuvent être formulés à partir de ces vers : les apparences s'invitent dans les réflexions des auteurs de cette époque et leur caractère potentiellement trompeur suscite la méfiance.

Dans *Frere Denise*, fabliau attribué au même auteur, la question du paraître est posée sans détour et le prologue offre une longue réflexion à ce sujet. La nature de cette réflexion est annoncée dès le premier vers, qui indique que « li abiz ne fet pas l'ermite » (v. 1). Ce vers est à lier au proverbe énoncé au vers 15 : « tout n'est pas ors c'on voit luire ». Les deux expressions mettent nature et parure l'une devant l'autre. Il est fort révélateur que l'auteur du prologue ait retenu la figure de la comparaison – introduite par le verbe « sembler » (v. 10) – pour se prononcer sur les apparences :

Mais mainte gens font bele moustre
Et mervilleuz semblant qu'il vaillent ;
Il semblent les aubres qui faillent,
Qui furent trop bel au florir :
Bien dovroient teil gent morir
Vilainnement et a grant honte !
Frere Denise, v. 8-13.

⁸³ Rutebeuf, *Les Ordres de Paris*, dans *op. cit.*, t. I, p. 226-237.

⁸⁴ Je souligne.

Comparés aux arbres – particulièrement beaux pendant leur floraison, toujours éphémère –, ceux qui font preuve de « merveilleuz semblant » (v. 9) risquent de s'avérer bien décevants et ils mériteraient de connaître un mauvais sort. Dans ce morceau inaugural, le propos – les apparences trompeuses – et la forme – la comparaison – se rejoignent pour dépeindre un univers où la parure s'érige en façon d'être qui finit par troubler la nature.

Les conséquences de la domination des apparences sont énoncées un peu plus loin, alors que la châtelaine censée héberger Denise et Simon s'interroge quant à l'identité sexuelle de Frère Denise, jeune fille travestie en homme pour gagner sa place dans l'ordre franciscain :

A regardeir frere Denize :
Sa chiere et son semblant avise ;
Aparseüe s'est la dame
Que frere Denise estoit fame :
Savoir wet se c'est voirs ou fable
Frere Denise, v. 187-191.

Le vers 191 synthétise à merveille le principal problème que soulève une culture de l'apparence : impossible de savoir si on détient la vérité ou si on nage plutôt en pleine fable. Dans un tel contexte, on ne peut que s'en remettre à sa propre perception, comme le fait l'hôte (« aparseüe »). Si, à travers les mots de la châtelaine, le fabliau écorche l'ordre franciscain, rattachés à la fausseté en raison du travestissement qu'ils ont fait subir à Denise (v. 244-268), il reste que son dénouement se garde bien de punir explicitement la distorsion de la nature et de l'apparence qui a eu cours. Renonçant à son vœu de chasteté, Denise accepte l'argent de Simon et épouse un ancien prétendant, une façon d'effacer ses agissements passés sans trop se compromettre. Tout compte fait, la volonté de Denise de se conformer aux impératifs des Franciscains au prix de son identité de même que les manipulations de Simon en ce sens sont assez peu réprimandées. Le prologue se positionne donc beaucoup plus agressivement que le récit par rapport au jeu des apparences, laissant une impression d'ambiguïté à l'image des différents sens que peut emprunter le *semblant*, de l'apparence trompeuse et négative au détournement (parfois amusé) de la nature.

Comme *Frere Denise*, *La Saineresse* exploite le potentiel narratif du personnage travesti. Clamant qu'aucune femme n'arriverait à le tromper (v. 2-3), un bourgeois subit les conséquences de sa vantardise quand sa femme se met en tête de le faire « mençoncier »

(v. 7). Un jour, un aventurier déguisé en guérisseuse se présente chez le couple. Le narrateur interrompt la course du récit pour décrire l'allure singulière du « pautonnier » (v. 13) :

Mout cointe et noble, et sambloit plus
Fame que homme la moitié,
Vestu d'une chainsse deliié,
D'une guimpe bien safrenee ;
Et vint menant mout grant posnee
La Saineresse, v. 14-18.

La description cultive avec amusement l'ambivalence entre l'aspect et la véritable nature. Celle-ci s'ouvre d'ailleurs avec deux adjectifs épiciens qui permettent de contourner la distinction des genres (« cointe » et « noble », v. 14). L'accord au masculin du participe « vestu » (v. 16) vient trancher en faveur du genre masculin, mais l'apparence, signalée à l'auditeur-lecteur à l'aide du verbe *sembler*, pèse lourd dans la balance : en effet, l'homme arborerait des traits qui le feraient appartenir au genre féminin. Le réel est dès lors déclassé au profit de l'apparence, dont la puissance est une fois de plus soulignée.

La suite confirme la primauté du paraître car l'épouse profite largement de l'ambiguïté créée par le déguisement. La confrontation de la nature et des apparences se donne encore à voir lorsque le narrateur rapporte un échange entre le bourgeois et le visiteur, lequel quitte la maison du couple après s'être livré à des ébats enflammés avec la femme (v. 42-49) qui avait prétexté un urgent besoin d'être saignée (v. 37-39) :

« Sire, a Dieu ! » dist il au borgois.
« Dieus vous saut, dist il, bele amie !
Dame, se Dieus vous beneie,
Paiez cele fame mout bien :
Ne retenez de son droit rien
De ce que vous sert en manaie.
La Saineresse, v. 52-57.

S'opposent la voix narrative, qui désigne le visiteur par un pronom masculin (v. 52), et celle du mari, incapable de déceler le subterfuge, qui se ridiculise en appelant l'homme « bele amie » (v. 53) – un clin d'œil au vocabulaire de la tradition courtoise – et « fame » (v. 55). L'insistance sur l'efficacité de la transformation du « pautonnier » rappelle le commentaire du narrateur (v. 14-15), qui reconnaissait à quel point les résultats du travestissement étaient spectaculaires. À ce sujet, Rosanna Brusegan fait remarquer que « [l]es actes d'habillage, de déshabillage, d'échange de vêtements, métaphorisent certes les opérations de travestissement

et de détravestissement temporaire de la réalité ; mais ils constituent aussi des emblèmes de la représentation⁸⁵ ».

C'est notamment à travers la comparaison que les fabliaux développent un rapport singulier au *semblant*, qui est rarement franchement dévalorisé. Tentant de décrire l'allure du prêtre qui s'était introduit dans le lit d'un couple de vilains, le narrateur d'*Aloul* révèle à nouveau les limites de son savoir et de ses habiletés :

S'avoit ses braies avalees
Et les coilles granz et enflees,
Qui pendoient contre val jus
O est li cus entor velus :
Si semblait ne sai quel figure
Aloul, v. 343-347.

Répandue dans les fabliaux, la négation du verbe *savoir* s'accompagne d'une occurrence du verbe *sembler* qui, cette fois, apparaît pour signaler un rapport de similitude. Mais dans ce passage, la volonté de trouver un équivalent à ce qui est dépeint échoue et le narrateur se contente de présenter une comparaison tronquée.

L'insistance sur une comparaison incomplète, privée de comparant, laisse deviner que cette figure, présente dans le prologue de *Frere Denise*, est attendue dans les fabliaux. S'installe alors une complicité avec l'auditeur-lecteur à qui l'on refuse le rapport de ressemblance auquel il est habitué. On a déjà remarqué que les figures de style se posaient comme l'un des moyens d'assurer, pour reprendre les mots d'Erich Auerbach, le passage de la « langue commune » au « haut langage »⁸⁶, en permettant à la langue vulgaire d'accéder à la dignité littéraire. Créant notamment un réseau de désignations alternatives aux organes sexuels, la métaphore se taille une place de choix parmi les figures auxquelles recourent les fabliaux. On se souvient de *La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre* (version II), où Davit nomme son propre « vit » (v. 169) « polain » (v. 173). La prépondérance du verbe *sembler* n'est certainement pas étrangère aux nombreuses comparaisons qui fleurissent dans les œuvres, une prolifération qui tend à confirmer, en plus d'un désir de façonner une langue littéraire, une fascination pour les apparences.

⁸⁵ Rosanna Brusegan, art. cit., p. 104.

⁸⁶ Voir Erich Auerbach, *Le Haut Langage...*, op. cit.

Dans *Le Vallet aus douze Fames*, le verbe *sembler* se donne à lire deux fois en l'espace de quelques vers, alors que le narrateur cherche à exprimer le piètre état dans lequel se trouve un jeune homme épuisé par le caractère insatiable d'une jeune femme :

Ains que passast le demi ans,
Fu il si las, si recreans,
Si ot si megres les meiseles
Que ce semble deus viez asteles,
S'est plus jaune que pié d'escoufle ;
Son cors ne vaut une viez moufle,
Si a les euz si enfossez
Et si parfont el chief plantez
*Que se samble qu'il eit languï.*⁸⁷

Le Vallet aus douze Fames, v. 45-53.

Un tel effort consacré à bâtir des relations de similitude est parlant : il ne s'agit pas de se contenter des choses telles qu'elles se présentent, mais, d'une certaine manière, de leur fournir un équivalent et, ainsi, de proposer une sorte de « réalité alternative ». Sur le plan des apparences, l'homme est si maigre que ses joues pourraient passer pour des morceaux de bois usés (v. 48) et son allure générale semble annoncer la maladie ou, à tout le moins, un dépérissement (v. 53).

Bien qu'elles ne soient pas introduites par le verbe *sembler*, d'autres comparaisons figurent dans ces vers fort chargés. L'enchaînement de comparaisons montre un désir de multiplier les facettes d'un même personnage qui, ce faisant, est placé face à un miroir qui lui renvoie une image plus ou moins différente, selon les cas, de celle que la nature lui a donnée. À cet égard, la comparaison – dont elle est une expression condensée – opère comme une métaphore, en ce qu'elle se fonde sur une « ressemblance de rapports entre termes hétérogènes⁸⁸ », suivant la définition d'Olivier Reboul. Pour que la relation métaphorique soit efficace, les deux éléments ne doivent pas être homogènes et relever d'une même réalité. L'équivalence que suggère le verbe *sembler* n'est donc pas toujours parfaite, au contraire. En ce sens, le comparant tend à se poser comme une version passablement tordue du comparé.

La tentation de la comparaison atteint également *Les quatre Sohais saint Martin*, dans lequel une femme souhaite voir son mari être couvert de vits (v. 94-98). La concrétisation d'un tel souhait, s'exclame la dame, conférerait à l'époux l'apparence d'un vilain cornu : « Toz jor

⁸⁷ Je souligne.

⁸⁸ Olivier Reboul, *op. cit.*, p. 130.

soient li vit tandu : / Si sanbleroiz vilain cornu ! » (v. 101-102). Il est intéressant de noter que la femme se prête au jeu des apparences alors que son souhait n'a pas encore été exaucé. En effet, avant de voir son mari couvert de vits, elle s'amuse à l'imaginer en vilain cornu, fournissant ainsi un double effort de transposition. Recourant au verbe conjugué au conditionnel « sanbleroiz » – qui signale à quel point la réalité est distante –, elle use de la comparaison pour donner vie à son fantasme, une attitude qui suggère à nouveau l'attrait qu'exercent les apparences à la fois sur le narrateur et sur les personnages, animés de l'envie irrépressible de multiplier les images que peut renvoyer un même objet.

L'expression « vilain cornu » retenue par la femme n'est pas dénuée d'intérêt. *Des XXIII manieres de vilains*⁸⁹, une pièce anonyme datant du XIII^e siècle, fournit une description du personnage : « Li vilains Cornus si est cil ki a bon mueble et bon tenement, et met tout a deniers et en achate blé et vin, k'il cuide que tous biens soit faillis ; et il en vient tant k'i n'a pas du denier obole, ains s'enfuit par désespérance » (p. 10). Le vilain cornu évalue mal la valeur des biens qu'il possède : davantage intéressé par la monnaie que par les choses matérielles, il est piégé par son désir irrépressible de transformer le réel. Dans le contexte narratif des *Quatre Sohais saint Martin*, où un saint offre à l'homme la possibilité de formuler quatre souhaits, l'expression « vilain cornu » acquiert un sens particulier⁹⁰ et montre que le refus du monde sensible n'est pas sans risque. Si les souhaits se réalisent, il demeure que, à la fin, rien n'a changé.

Couvert de vits après la concrétisation du souhait de sa femme, l'homme se venge en lui imposant un sort semblable. Tous deux affublés de nombreux organes génitaux, ils se servent du troisième vœu pour annuler l'effet des deux premiers. Or constatant que tous les organes génitaux ont disparu, ils n'ont d'autre choix que de consacrer leur quatrième souhait à la réparation de leur anatomie, de sorte que la série de transformations permises par les vœux n'aura mené qu'à un retour à l'état initial. Romaine Wolf-Bonvin interprète ce retour à la case départ comme un épuisement de la merveille, affirmant que les trois derniers souhaits « ne recèleront plus rien de prodigieux⁹¹ ». La réaction des protagonistes confirme cette

⁸⁹ *Des XXIII manieres de vilains*, édition et traduction d'Achille Jubinal, suivie d'un commentaire d'Éloi Johanneau, Paris, Chez Sylvestre, 1834.

⁹⁰ Pour sa part, Romaine Wolf-Bonvin décrit le « vilain cornu » comme une « sorte d'objet total parce qu'il remplit l'intégralité des désirs féminins dans leur diversité » (art. cit., p. 475).

⁹¹ *Ibid.*, p. 474.

désintégration du merveilleux, de moins en moins impressionnant aux yeux de ceux qui y assistent. De fait, la stupéfaction qui suit la réalisation du premier souhait (« Assez m' amasse miauz tué / Que sor moi fuissent tant de vit. / Onques mais nus hom tant ne vit ! », v. 130-132) ne durera pas et les merveilles subséquentes, condamnées à tourner en rond, ne se mériteront qu'une réponse tiède.

Dans *Le Fevre de Creil* se creuse un décalage entre les véritables intentions d'une femme et l'image qu'elle cultive soigneusement. Pour vérifier la sensibilité de sa femme à l'engin particulièrement impressionnant de son valet (v. 14-27), un forgeron de Creil s'abandonne au plaisir de la surenchère :

Dame, fet il, se Dieus m'aït,
Je ne vi onques si grant membre,
Que je sache ne que moi membre,
Comme a Gautiers, nostre serjanz.
Quar se ce fust uns granz jaianz,
Si en a il assez par droit :
Merveille est quant il est aroit,
Je le vous di tout sanz falose !
Le Fevre de Creil, v. 62-69.

Relatant la réaction de la femme, le narrateur recourt au verbe *sembler* : « – Quar parlez a moi d'autre chose ! / Fet cele, cui samble qu'el hee / Ce dont ele est si embrasee » (v. 70-72). La colère associée au verbe *sembler* contraste avec le désir lié au verbe *être*, un écart qui confirme à nouveau que les apparences portent parfois une vérité supérieure au réel. Le mari n'est pas en reste, présenté comme celui qui « fait semblant », une façon active de participer à la ronde des apparences qui caractérise les fabliaux : « Or fesoit samblant de l'errer, / Si s'est souz la forge repus » (v. 112-113). On verra plus loin que les personnages circulant dans ces récits brefs font volontiers semblant et que ce comportement est presque aussi commun que la manipulation de la parole dans les fabliaux qui mettent en scène des créatures qui rivalisent de ruse.

Signe du poids qui lui est accordé, la *semblance* se hisse parfois au rang de moteur de l'action en tant que source inépuisable de quiproquos. *Le Prestre comporté* se consacre à montrer les déplacements que subit le cadavre d'un prêtre, étranglé par un mari cocu (v. 85-86). Tout au long de la « longue nuit » (v. 1155), le cadavre adopte une apparence protéiforme : croyant s'en prendre à un cavalier en train de lui voler sa monture, un vilain constate qu'il

s'agit en réalité du corps du prêtre (v. 493-517). Pour échapper à cette fâcheuse situation, il décide de le placer dans un sac – sépulture de substitution ! – destiné à recevoir un morceau de porc (v. 561-574). Des larrons tombent dans le piège, salivant à l'idée de se délecter du lard (v. 575-582). Plus tard, le cadavre est perçu comme un chien par l'évêque, trompé par le prier (v. 1025-1048). Les aventures dans lesquelles le corps du prêtre a été entraîné prennent fin lorsqu'on fait la lumière (v. 1067). Le passage de l'obscurité à la clarté donne lieu à une ultime série de questions concernant l'identité du cadavre : « Che dient li un, che leur samble. / Li autre dient que resamble / Le prestre de cors et de vis » (v. 1075-1077). Après avoir été déformée, l'apparence du prêtre est restituée et, dès lors, le récit prend fin. On constate que le récit se plaît davantage à dévoiler les différentes formes qu'a empruntées le cadavre (pendant plus de 1000 vers !) pendant la nuit qu'à ménager un véritable dénouement. Force est de constater que la conclusion tombe un peu à plat : au final, cette nuit mouvementée n'aura eu aucune conséquence sur ceux qui y ont participé (v. 1058-1107). La présence de l'expression « pour lanterne vandre viesie » (v. 653), qui fera l'objet d'une analyse un peu plus loin, témoigne avec éloquence de l'obsession des apparences.

Dans un article visant à saisir la part d'ombre des fabliaux, qui seraient traversés d'un « désordre plus profond⁹² » ignoré par Bédier dans sa définition de « contes à rire », Jacques Ribard s'interroge sur le sens de la nuit dans les textes :

il y aurait beaucoup à dire sur cette présence maléfique de la nuit dans nos fabliaux qui sont, tous ou presque, des nocturnes. Peut-on croire vraiment que ce ne soit qu'artifice de romancier pour favoriser les méprises ? La nuit est un élément cosmique trop essentiel, trop lié à la symbolique de l'ombre, pour qu'on puisse ainsi le réduire à un simple procédé romanesque⁹³.

Pour soutenir ses dires, Jacques Ribard convoque les travaux d'Henri Rey-Flaud, qui voyait dans la sombre taverne du *Jeu de saint Nicolas* un « monde de ténèbres, [un] monde de la nuit, [un] lieu clos⁹⁴ » à interpréter comme une « sorte d'Enfer fermé sur lui-même⁹⁵ ».

S'il est possible de s'accorder avec le chercheur pour reconnaître que le rire n'épuise pas la vocation du fabliau, il semble néanmoins que l'« artifice de romancier » évoqué génère davantage que de simples « méprises ». De fait, la nuit permet aux œuvres d'aborder de front

⁹² Jacques Ribard, art. cit., p. 142. L'auteur parle même de « tragique à l'état pur » (*ibid.*, p. 140).

⁹³ *Ibid.*, p. 139.

⁹⁴ Henri Rey-Flaud, *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « SUP. Littératures modernes », 1980, p. 97. Cité dans Jacques Ribard, art. cit., p. 139, note 14.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 117.

les questions de la vérité et de la fiction. Fragilisant l'acuité visuelle, l'obscurité met en place un monde où rien n'est assuré et où tout repose sur les apparences, variables selon la perception de chacun. Il va sans dire que le réel se laisse appréhender beaucoup plus difficilement lorsqu'il est impossible de compter pleinement sur le sens de la vue. La nuit installe donc une distance entre le réel et celui qui en fait l'expérience.

Le contexte nocturne participe d'un art de faire croire, résultat visé par la vraisemblance. La relation entre obscurité et crédulité est d'ailleurs explicitement établie dans *Estula*, alors que le narrateur, soucieux d'établir un pacte avec l'auditeur-lecteur, ressent le besoin de préciser que si les protagonistes croient qu'un chien parle, c'est parce que la nuit est tombée : « [I]l faisoit molt oscur et noir » (v. 47). Plus encore, à travers cette justification par le narrateur de la conduite des personnages se lit peut-être un écho aux lecteurs d'isopets, où les animaux ont la faculté de parler, obligeant le public à suspendre sa foi au réel pour adhérer au monde fictif des récits qui lui sont proposés. Autrement dit, pour bien entendre ce que les animaux des fables ont à dire, il ne faudrait pas s'attendre à les voir. Ce qui pourrait prendre l'allure d'une merveille ailleurs n'est, ici, qu'un voile d'obscurité qui a bien peu à dissimuler car aucune bête parlante n'existe réellement⁹⁶.

La trame narrative du fabliau de *L'Esquiritiel* repose spécifiquement sur la maîtrise de cet art de faire croire. Une mère impose un interdit de langage à sa jeune fille de quatorze ans qui ne doit pas nommer la chose « que cil home portent pendant » (v. 27). Cette interdiction fait naître chez la pucelle un grand désir pour le mot qu'elle finit par entendre de la bouche de sa mère : « Bele fille, ce est lo vit » (v. 39). Quoique la jeune fille ne tarde pas à faire étalage de sa connaissance du mot, qu'elle répète à quinze reprises (v. 43-55), elle révèle également sa méconnaissance de la chose. Privé d'un savoir anatomique, son savoir lexical s'avère bien peu utile et Robin, un jeune homme ayant surpris la conversation entre la mère et sa fille, ne manque pas d'en profiter (v. 65-70).

Ainsi Robin s'amuse de l'apparence de son sexe et oriente le regard que porte la pucelle sur celui-ci. Faisant mine de tenir un écureuil alors qu'il manie son sexe sous son vêtement

⁹⁶ Dans un article paru en 2015, Richard Trachsler constate que « la merveille est bien présente dans les fabliaux, mais sous une forme qu'on pourrait appeler niée, c'est-à-dire qu'elle est mise en scène, mais dans un contexte qui en exclut en même temps l'existence » (« En petit d'ore Deus labore » [*Estula*, v. 137]. Miracles, fabliaux et la main de Dieu », dans Francis Gingras [dir.], *op. cit.*, p. 479). Ainsi le chien qui parle est une « fausse merveille » (*ibid.*, p. 482).

(v. 72-79), le jeune homme produit une véritable métaphore en rapprochant deux éléments hétérogènes, soit l'organe sexuel et la petite bête. La jeune fille n'émet aucune réserve et formule le souhait de caresser la bête. Robin ne se fait pas attendre et l'ingénue s'exécute : « La pucele la main li tant ; / Et cil la prent demaintenant, / Si li a mis le vit el poing » (v. 89-91). À ce stade du récit, le narrateur nomme « vit » et « coille » (v. 100) ce que la jeune fille perçoit comme un écureuil et les œufs qu'il aurait pondus (v. 103). Or la suite ne se limite pas à montrer le jeune homme concrétiser ses envies. À partir du vers 136, le narrateur laisse toute la place aux apparences et il ne désigne plus le « vit » que comme un « escuiruel » : « Sa chemise et son peliçon : / Son escuiroel li mist o con » (v. 135-136) ; « Mal prist au cuer a l'escuiruel, / Si commence a plorer de l'uel / Et a vonchier et a crachier » (v. 163-165) ; « Cele atendoit que l'escuiruel / Venist encor el con son vuel » (v. 177-178). Se conduisant comme Robin et se permettant même de filer la métaphore en affirmant que l'écureuil crache (v. 165), le narrateur tend à laisser les apparences l'emporter sur le réel, le « véritable » nom du sexe de Robin disparaissant progressivement du texte.

Bien que ce ne soient pas tous les personnages de fabliaux qui subissent des transformations aussi radicales que le travestissement, nombreux sont ceux qui « font semblant ». On trouve là un autre usage de la *semblance* où il s'agit de simuler une action pour parvenir à ses fins. Tout en montrant la puissance du songe, comme on l'a dit, *Aloul* met en scène des personnages qui se plaisent à faire « comme si » en feignant certains comportements. Après avoir découvert l'infidélité de sa femme, Aloul choisit de feindre l'ignorance pour se donner l'occasion de la prendre sur le fait : « Alous en sa meson repere ; / Ne veut sa fame semblant fere / Que de rien l'ait aperceüe » (v. 177-179). Souhaitant toujours surprendre son épouse, il fait ensuite semblant de dormir : « A tant li a torné le dos / Et fet samblant que dormir doie » (v. 446-447). Hersent, une vieille servante, n'est pas en reste et elle se révèle également capable de laisser une impression trompeuse : « Hersens, qui auques savoit d'art, / Samblant fet qu'ele soit iree » (v. 384-385). Il n'est pas anodin que ces vers associent la capacité à faire semblant à l'« art », plaçant une telle attitude du côté de la ruse.

Le rapport entre ruse et *semblant* s'affiche encore plus nettement dans *La Bourgoise d'Orliens*. Les deux techniques les plus largement employées par les personnages rusés dans les fabliaux⁹⁷ sont réunies à l'intérieur d'un même vers :

Tant vint li cler et tant ala
Que li bourgeois s'en apensa,
Et par semblant et par parole,
Que cil la trera a s'escole,
S'il a tant en poeit venir
Qu'i la peüst seule tenir.
La Bourgoise d'Orliens, v. 25-30.

La présence du coordonnant « et » (v. 27) suggère que la manipulation des apparences doit être maîtrisée au même titre que celle de la parole, un commentaire lourd de sens quand on constate la prolifération de beaux parleurs dans les fabliaux. Comme l'usage intelligent de la langue, le jeu avec les apparences est un vecteur de fiction, capable de modifier les espaces qu'occupent la fable et la vérité.

Signe de l'obsession pour les apparences et de leurs répercussions sur ceux qui les fabriquent et qui les reçoivent, la tendance à faire semblant est perceptible dans plusieurs œuvres du corpus et elle se pose régulièrement comme un moteur narratif. Le narrateur de *Gonbaut*, par exemple, s'étend longuement sur la mise en scène de la femme qui simule la colère. En plusieurs vers, il relate avec précision les faits et gestes minutieusement calculés par cette dernière avant de signaler qu'elle fait semblant (v. 133) :

Ensi s'escrie, ensi se lasse,
Mais au cuer ne l'en estoit gaire,
Car mout li faisoit mieus a plaie
Uns siens voisins que ele amoit :
Sans larmes faire mout crioit
Et faisoit grant duel par samblant.
Gonbaut, v. 128-133.

Faire semblant revient en quelque sorte à refuser de se soumettre à la stricte réalité pour lui conférer une autre apparence. La répétition du motif dans les fabliaux confirme à quel point il est facile de modeler le réel à sa guise. La quête de la vérité absolue se révèle impossible et on ne peut s'accrocher qu'à ce qui *semble* vrai.

⁹⁷ Voir *ibid.*, p. 103.

Évitant de qualifier la *semblance* ou le *samblant* de faux, les fabliaux font état d'une inquiétude à l'égard des apparences plus subtile que celle que manifeste Rutebeuf dans *Les Ordres de Paris*, où la « fausse semblance » reçoit un vif éclairage. Dans les fabliaux, la maîtrise des apparences peut même être productive, comme le signalent des vers de *La Dame escoillee*. Au moment où le comte réfléchit à l'attitude à adopter avec son épouse, le *samblant* est perçu comme une façon de s'attirer la sincérité de l'autre : « Mout s'en vait li cuens porpensant / Par quel art et par quel samblant / Sa feme soit vers lui veraie » (v. 293-295).

Le goût pour les figures de similitude dont témoignent les œuvres indique un rapport singulier au réel, particulièrement insaisissable et sans cesse appelé à être détourné. Il est intéressant de noter comment le narrateur de *L'Esquiritiel* cautionne ce détournement et adhère à la fiction du jeune Robin, un moyen de montrer à quel point les apparences, dont la puissance est fréquemment soulignée dans les textes, peuvent sembler vraies. Une telle efficacité suggère que la fiction, en s'adonnant précisément à la manipulation des apparences, est susceptible d'acquérir une certaine valeur de vérité.

FABRICATION DE LA VRAISEMBLANCE

Si les procédés examinés jusqu'ici (les promesses de vérité repensées et les différents usages de la *semblance*) ne se limitent pas au corpus des fabliaux, leur présence massive dans des récits dont le propos porte souvent sur la création de fictions fait du genre un terrain tout désigné pour la recherche d'une forme de vraisemblable propre à la littérature médiévale en langue vernaculaire. Ainsi plusieurs fabliaux donnent à voir la construction de la vraisemblance par des personnages qui, prenant des allures de narrateurs, refusent de s'astreindre à la vérité pure pour pratiquer allègrement le mélange du vrai et du faux. Le plus souvent, ce dévoilement des mécanismes du récit vraisemblable conduit à un éloge de la fiction, laquelle montre tout à la fois la fragilité de la réalité et sa productivité en tant que machine à faire croire.

Les Perdris met en scène une femme qui fait croire facilement, donnant une coloration particulière à la promesse de vérité exposée dans le prologue : « Por ce que fabliaus dire suel, / En lieu de fable dire vueil / Une aventure qui est vraie » (v. 1-3). Succédant à ces vers

inauguraux, qui rejettent la fable pour lui préférer la vérité de l'aventure, la protagoniste du récit construit quatre récits mensongers qui, pour la majorité, auront tôt fait d'emporter l'adhésion de leur destinataire. Après avoir mangé deux perdrix trop appétissantes (v. 14-21), la femme doit camoufler son péché de gourmandise à son époux, Gombaut, et au prêtre avec qui elle devait partager les victuailles. La première excuse imaginée par l'épouse ne connaît toutefois pas les résultats escomptés : lorsqu'il croit qu'un chat s'est emparé des perdrix, Gombaut réagit violemment (v. 60-62), obligeant la manipulatrice à se raviser et à laisser croire que les vivres ne se sont pas volatilisés et qu'ils n'attendent qu'à être dégustés (v. 63-65).

Malgré cette première petite déviation, la suite du plan fonctionne comme une machine bien huilée. Enjoignant à son mari d'affûter son couteau pour se délecter du repas qu'elle a préparé (v. 72-75), l'épouse profite de l'image équivoque qui s'offre au regard du prêtre quand celui-ci se présente chez le couple. En effet, elle oriente la perception du chapelain et elle le persuade que Gombaut aigüise son couteau afin de lui trancher les couilles (« Les coilles s'il vous puet tenir », v. 89). Sans tarder, le prêtre s'enfuit et la dame explique ce départ brutal en affirmant que le fugitif a volé les perdrix (v. 109-111). D'un récit à l'autre, l'épouse du vilain obtient un succès remarquable auprès de son interlocuteur. Réagissant à la possibilité de son émascation, le prêtre répond : « Je cuit bien que tu as voir dit » (v. 101). Gombaut s'avère tout aussi crédule : « Cil respont : “Bien püés dire voir, / Or le lessons a itant estre !” » (v. 146-147). Les multiples reconfigurations de la réalité auxquelles la femme procède lui valent donc d'être placée du côté de la vérité par le prêtre (v. 101) comme par son mari (v. 146), ce qui, dans l'épilogue, fait dire au narrateur que : « Fame est fete por decevoir, / Mençonge fet devenir voir / Et voir fet devenir mençonge » (v. 151-153).

Il serait difficile de trouver illustration plus éclatante de la porosité des sphères de la vérité et du mensonge, qui semblent aisément manipulables. Le chiasme des vers 152 et 153 accentue l'impression d'interchangeabilité de la fiction et de la vérité, qui ne sont pas séparées par une frontière étanche. Il est d'ailleurs significatif que le refus de la fable exprimé dans le prologue (v. 2) le cède, dans l'épilogue et dans l'*explicit*, à une prolifération de l'étiquette générique *fabliau* : « Par exemple cis fabliaus dist » (v. 150) ; « Qui fist cest fablel et ces dis » (v. 155) ; « Ci faut li fabliaus des pertris » (v. 156). La répétition de ce terme qui, au moins

étymologiquement, a partie liée avec la *fabula*, révèle l'existence de fictions qui profitent du meilleur des deux mondes que sont la vérité et le mensonge en façonnant les apparences.

Une fiction à la mécanique défaillante affleure dans *Le Chevalier qui fist sa Fame confesse*. Le texte s'intéresse à un homme qui entreprend de modifier son apparence pour obtenir la vérité quant à la conduite de sa femme. Malade, cette dernière avait demandé à se confesser (v. 25-33). L'époux se glisse donc dans la peau d'un faux confesseur⁹⁸ et se présente à elle « en leu de moine » (v. 47), un projet qui exige qu'il change d'habit (« chanja trestout son abit », v. 80). L'obscurité aidant (v. 79 ; 89), le moine d'occasion réussit à obtenir les confessions de sa femme qui, ne se doutant pas du subterfuge (« De son seignor ne connut mie », v. 115), révèle sa nature lubrique et son penchant pour l'adultère et pour l'inceste (v. 125-132 ; 163-208). S'il ne quitte pas immédiatement son rôle, le faux confesseur, animé d'un désir de vengeance, retrouve éventuellement sa véritable nature.

Essuyant les reproches de son mari, la dame comprend rapidement qu'elle a été piégée (v. 248-252). Pour répliquer, elle réfère au proverbe selon lequel l'habit ne fait pas le moine : « Tu preïs abis d'ermitier / Por moi prover a desloial » (v. 260-261). Glosé dans le prologue de *Frere Denise*, ce proverbe avait déjà été effleuré au moment de décrire le changement d'habit de l'homme (v. 80) qui, en somme, expose les limites du jeu des apparences dont les ficelles devraient demeurer invisibles. Car si l'allure monacale a permis à l'homme de soutirer des confidences à sa femme, le dévoilement de la ruse a tout gâché. En avouant que ce qui *semblait vrai* était pure fiction, il a perdu toute chance de parvenir à ses fins et d'obtenir réparation, se retrouvant soumis à sa femme.

Furieuse, cette dernière riposte à cette tromperie en élaborant un mensonge plus efficace que la mise en scène de son mari, en le prenant à son propre jeu. Dévaluant une stratégie qui ne miserait que sur le sens de la vue – dont la fiabilité ne cesse d'être mise en doute dans les fabliaux –, elle prétend avoir reconnu la voix de son faux confesseur (« Bien vous reconui au parler », v. 277), ce qui l'aurait incitée à inventer une liste des péchés commis (v. 254-281). À la différence de son mari, qui a fait dérailler son récit en admettant son glissement vers la fable, la femme s'en tient toujours à la fiction inavouée. La solidité de son mensonge tend

⁹⁸ À propos de ce motif, voir Jean-Claude Aubailly, « Du narré au joué. Le motif du faux confesseur », dans *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge offerts à Pierre Jonin*, Aix-en-Provence/Paris, *Senefiance*, n° 7, 1979, p. 49-61.

même à lui conférer le rôle de narratrice, selon ce que laisse entendre la conclusion. On constate en effet que les verbes attachés à la dame (*dire* et *conter*) sont ceux qu'emploie généralement le narrateur pour décrire son propre travail⁹⁹ : « Tant li a *dit* et tant *conté*¹⁰⁰ / Que li osta tout son espoit, / Et bien cuida que deïst voir » (v. 282-284). Dans *La Male Honte*, *conter* et *dire* sont même juxtaposés à une signature d'auteur : « Hues de Cambrai conte et dis » (v. 1). Si l'on s'en remet à l'association que réalisent les derniers vers du *Chevalier qui fist sa Fame confesse*, le narrateur et l'épouse rivaliseraient d'habileté dans l'art de faire croire.

À l'instar du dernier fabliau, *Brifaut* fait triompher la fiction, mais en s'en prenant cette fois aux promesses de vérité, tournées en dérision de manière spectaculaire. Ce court récit de quatre-vingt-six vers s'ouvre dans un marché visité par le personnage éponyme, désireux de vendre dix aunes de belle toile (v. 15-19). Or un larron coud subtilement le tissu à vendre aux vêtements de Brifaut qui, pendant un moment de cohue, trébuche et perd son bien (v. 20-33). Espérant retrouver sa toile, il revoit le larron qui s'était tenu à distance le temps de s'approprier le tissu. Après avoir entendu sa victime raconter sa mésaventure, le voleur lui répond qu'il aurait dû suivre son exemple et coudre la toile à ses vêtements (v. 48-50). Il exhibe ainsi le bien de Brifaut, dupe au point d'être incapable de reconnaître sa propre toile et adhérant aveuglément aux belles paroles de l'escroc : « De sa toille fist son commant, / Car cil doit bien la chose perdre / Qui folement la let aerdre » (v. 52-54).

La fiction mensongère du larron se distingue nettement de la sincérité et la vérité auxquelles s'astreint Brifaut. Rentrant chez lui les mains vides, sa femme, contrariée de ne rien récolter au terme de cette journée au marché, le somme de s'expliquer (v. 56-61). Quand il lui dit, sans détour, qu'il a perdu la toile (v. 68), l'épouse crie au mensonge et lui souhaite même la mort (v. 69-75). Pour prouver sa bonne foi, Brifaut formule un curieux serment : « – Suer, si me puist morz acorer / Et si me doint Dieus male honte, / Se ce n'est voirs que je vos conte ! » (v. 76-78). Là où le larron gagne dix aunes de toile grâce à son mensonge, Brifaut est perdant d'avoir voulu s'en tenir à la vérité puisque, immédiatement après avoir prononcé son serment, il meurt (v. 79). Se lit dans ce dénouement un clin d'œil aux promesses

⁹⁹ Voir par exemple les vers de *La vieille Truande* (« Por çou vos voel dire et conter », v. 5) et des *Trois Boçus* (« Por voir vous puis dire et conter », v. 42).

¹⁰⁰ Je souligne.

de vérité absolue qui seraient moins efficaces que le mensonge ! La fable, en ce sens, jouirait d'une valeur à laquelle la vérité ne pourrait pas aspirer.

Le Pescheor de Pont seur Saine creuse plus spécifiquement la question de la perception et organise une confrontation entre le sens de la vue et celui du toucher. Pendant une discussion conjugale, un pêcheur reproche à son épouse de ne l'aimer que pour les plaisirs de la chair qu'il lui procure. La blâmant de faire semblant (v. 34) et de dire « par guile » (v. 35) lorsqu'elle l'assure de ses sentiments profonds, il refuse de croire sa femme, bien que celle-ci prétende – en mentant « volentiers » (v. 63) – que l'organe sexuel de son mari ne lui inspire que du dégoût (v. 62-68). L'occasion de tirer la situation au clair se présente à lui un jour de pêche. À défaut de trouver des poissons, il tombe sur le cadavre d'un prêtre (v. 80-81), le « vit tendu » (v. 90). Cette étonnante prise entraîne un glissement annonçant les manipulations du réel qui prendront place plus loin dans le récit. De fait, l'homme s'empare de l'organe génital du prêtre et lui réserve un traitement semblable à celui qu'aurait reçu un poisson, une comparaison explicitement formulée (« com », v. 104) dans le texte :

Li a a un coutel trenchié,
Puis l'a bien lavé et torchié,
Et si l'a mis en son giron.
A tant com il ot de poisson

Le Pescheor de Pont seur Saine, v. 101-104.

Le pêcheur réserve un usage singulier à cet organe, soit celui de servir de support visuel à la fiction qu'il construira pour son épouse.

Subissant d'abord des manipulations d'ordinaire réservées aux poissons, l'organe devient un outil permettant à l'homme de connaître la véritable nature de sa femme. En effet, le pêcheur fait croire à son épouse que son vit a dû être tranché à la suite d'une attaque perpétrée par trois chevaliers désirant le priver d'un de ses membres (v. 109-125). Tenant davantage à son ouïe (v. 117-118) et à sa vue (v. 119-120), il a préféré sacrifier son membre viril, prétextant que sa femme en avait dédain (v. 123-125). Pour soutenir ses dires, il montre l'organe du prêtre à son épouse qui, s'appuyant sur sa vue (« Et ele l'a bien regardé », v. 127), n'hésite pas à prendre le vit du prêtre pour celui de son mari. Sa réaction ne laisse aucune place au doute : dévastée, elle avoue avoir envie d'un jeune homme « remuant » (v. 137) et elle se prépare à quitter la maison.

L'homme dispense ensuite une leçon sur les apparences. Si la vue de la femme l'a trompée, son toucher lui fera retrouver le chemin de la vérité. On remarque d'ailleurs que plusieurs verbes liés au toucher saturent les vers 170 à 175 :

Puis *senti* le vit bochoier
Qu'entre les jambes li pantoise ;
Ele le *paumoie* et *soupoise*,
Si le *senti* et dur et chaut :
De joie tot le cuel li saut.
« Qu'est ce, fet ele, que je *sent* ?¹⁰¹
Le Pescheor de Pont seur Saine, v. 170-175.

Au seul verbe rattaché à la perception visuelle (v. 127) – la plus facile à manipuler dans un monde où priment les apparences – répondent cinq verbes montrant la puissance du toucher, sens beaucoup plus fiable. Bernée par sa vue, c'est grâce à son toucher que la femme apprend avec bonheur que les organes génitaux de son mari sont intacts (v. 180-196). Elle aurait ainsi dû se méfier des apparences, lesquelles se révèlent bien utiles pour faire éclater la vérité. L'homme en a fait la preuve en faisant appel à une réalité alternative et en redessinant le lien entre le mot et la chose.

Après avoir laissé son épouse toucher sa verge, le pêcheur ne quitte pas pour autant le terrain de la fiction. Il tait la véritable histoire et il choisit de raconter à sa femme que le retour de son organe est attribuable à un miracle : « Ja l'a Dieu fet par sa vertu » (v. 180). Un tel choix lexical traduit une certaine distance à l'égard du registre miraculeux, placé dans un contexte qui ne doit rien à celui des miracles de la Vierge ! Tout compte fait, deux vecteurs de vérité sont rejetés pour laisser toute la place aux apparences. D'une part, le témoin oculaire privilégié par les sources historiques¹⁰², par exemple, n'a aucune valeur dans ce récit où la vue est particulièrement trompeuse. D'autre part, le miracle, forme réconfortante¹⁰³ de surnaturel reposant sur l'intervention de Dieu, est fortement remis en question dans ce dénouement qui convoque la « vertu » pour expliquer une méprise autour d'un organe génital.

À sa manière, *Le Prestre qui abevete*, fabliau attribué à un certain Garin, s'attaque également à la figure du témoin oculaire, cette fois incarnée tour à tour par un amant

¹⁰¹ Je souligne.

¹⁰² Voir les lignes consacrées à cette question dans le premier chapitre. On se souvient que Jordan Fantosme, notamment, affirmait être demeuré imperméable à la fable grâce à sa qualité de témoin oculaire (*supra*, p. 56, note 96).

¹⁰³ À ce sujet, voir Isabelle Arseneau, *op. cit.*, p. 38.

manipulateur et par un époux cocu aisément pris au piège des apparences. Un jour un prêtre se rend à la maison de son amante, épouse d'un vilain. La porte fermée, il épie le couple, attablé : « Pres de l'uis et si esgarda ; / Par un pertruis garde, et si voit / Que li vilains menguë et boit » (v. 24-26). À la vue du couple qui partage un simple repas, le prêtre interroge le vilain et décide de mettre en doute la vérité du discours tenu par ce dernier :

Li vilains respondi briefment :
« Par ma foi, sire, nous mengons !
Venés ens, si vous en dourons.
– Mengiés ? Faites ? Vous i mentés :
Il m'est avis que vous foutés !
Le Prestre qui abevete, v. 34-38.

Ce faisant, le prêtre, qui emploie une formule (« il m'est avis ») pour laquelle les narrateurs optent souvent¹⁰⁴, tire la vérité du côté de la fable, preuve supplémentaire de la facilité avec laquelle l'une peut glisser vers l'autre.

Celui qui n'a aucun mal à saisir la nature de la scène se permet même d'accuser le vilain de le faire passer pour un aveugle (v. 43). Afin de trancher, le prêtre propose à l'époux de prendre sa place : « Lors porrés bien apercevoir / Se j'ai voir dit u j'ai menti » (v. 46-47). Il donne alors vie à la fiction qu'il avait produite avec sa parole : sans tarder, il batifole avec sa maîtresse (v. 52-61) sous le regard du mari (« Et li vilains abeuwetoit / A l'huis et vit tout en aper », v. 62-63). Si le vilain ne manque pas de tout voir très clairement, le prêtre s'empresse d'ébranler ses certitudes. Il le fait d'abord en retenant les termes – liés à la subjectivité – auxquels il avait lui-même recouru (v. 48) pour décrire la « fausse » scène : « Que vous en est avis ? » (v. 69). L'importance accordée à la subjectivité se remarque à nouveau quand le prêtre revient sur sa position de voyeur : « Autrestel sambloit ore a moi ! » (v. 77). Le choix du verbe *sembler* est habile : il ébranle la crédibilité associée à la perception visuelle, comme si ce qui était vu pouvait faire l'objet d'interprétations multiples.

En introduisant l'équivocité, le manipulateur dévalorise l'expérience réelle, laquelle est finalement déclassée par la fiction. Assurant qu'il est assis à table, occupé à manger (v. 70-71), le prêtre, pourtant en train d'assouvir ses pulsions auprès de son amante, construit une

¹⁰⁴ Outre les exemples déjà cités (*supra*, p. 341-342), on relève cette formule dans *Les Braies au Cordelier* (« Et il ne s'en fist pas proier, / *Ce m'est avis*, trop longuement, / Ainz li a dit mout doucement », v. 229-231), *Guillaume au Faucon* (« La florete qui naist el pré, / Rose de mai ne flor de lis, / N'est tant belle, *ce m'est avis*, / Com la beauté la dame estoit », v. 56-59) et *Joulet* (« Cel jor fu feste saint Cristofle, / *Ce m'est avis*, a un di luns », v. 390-391), entre autres. Je souligne.

deuxième fiction. Quoiqu'il flaire la fable (« ce samble fable », v. 72), l'époux décide de s'en remettre aux paroles du prêtre et de refuser ce que la vue lui offre. Tout compte fait, il déplace ce qui lui « samble fable » dans la catégorie de ce qui « semble vrai » et il adhère à la fiction que lui a servie le prêtre. La crédulité du vilain montre que le lien entre le mot et la chose est passablement distendu : dans ce fabliau, les mots participent d'une reconfiguration du réel au détriment de la vue, ce que l'épilogue vient d'ailleurs dénoncer. Ainsi le discours l'emporte sur ce qui existe réellement. Le prêtre se révèle un maître dans l'art de la vraisemblance, dans la mesure où il est capable de donner à la pure fiction l'apparence de vérité¹⁰⁵. L'époux trompé, lui, se montre ignorant du pacte qui lie le créateur de fictions à son public.

Signé par Jacques de Baisieux, *Le Vescie a Prestre* est un autre fabliau qui exploite le décalage entre le mot et le réel, engagés dans une relation problématique. Les premiers vers placent le récit à l'abri de la fable : « En lieu de fable vos dirai / Un voirs, ensi k'oï dire ai » (v. 1-2). Sentant approcher la mort (v. 15-17), un prêtre, un des hommes les plus riches de la région d'Anvers (v. 4-9), dresse un testament en vue de léguer les biens qu'il a scrupuleusement amassés au cours de sa vie. Le narrateur souligne lourdement la méticulosité avec laquelle le prêtre s'est livré à son projet testamentaire :

Jowel, cossin, pot ne escame,
 Cuete, tuelle, neiz une nape,
 Brebis, moutons, buef, ne sa chape
 Ne li remaint que tot ne donne ;
 Et nome chasconne persone
 A cui ilh wet c'on doinst ses chozes.
Le Vescie a Prestre, v. 26-31.

Fort détaillée, la liste renferme un vocable particulièrement important pour la suite : « jowel » (v. 26), « objet de matière précieuse », comme le signale le *Dictionnaire du français médiéval* de Takeshi Matsumura. Particulièrement prisé, le « jowel », indique encore le *Dictionnaire*, peut « servir à la parure et [il est] donné parfois en cadeau »¹⁰⁶. Il ne fait donc aucun doute qu'il s'agit d'un objet de grande valeur.

C'est précisément cette valeur, censée faire l'unanimité, que le prêtre s'amusera à détourner. Un jour il reçoit la visite de deux frères prêcheurs. Constatant que leur hôte est bien

¹⁰⁵ On retrouve une séquence narrative similaire dans *Le Vilain de Bailluel*.

¹⁰⁶ Dans le *Französisches Etymologisches Wörterbuch (Dictionnaire étymologique et historique du galloroman)* de Walther von Wartburg, « joiel » est défini comme un « objet de matière précieuse qui sert à la parure ».

mal en point, les visiteurs regrettent de ne pas être accueillis comme d'habitude (v. 44-50). La mort prochaine du prêtre les incite cependant à demander un legs important pour leur couvent (v. 61-68). L'homme condamné avoue que le couvent ne figure pas parmi les légataires de son testament qu'il refuse de révoquer (v. 79-82). Face à l'insistance des deux frères, le prêtre décide de les punir en leur promettant « un jowel ke mult amer suel / Et aime encore » (v. 137-138). La méprise fonctionne aussitôt : bien qu'ils ne connaissent toujours pas la nature exacte du « jowel » qui leur a été promis, les deux frères se réjouissent en pensant à la valeur que connote ce mot. Persuadés qu'ils recevront la donation exigée, ils rentrent au couvent et fêtent toute la nuit (v. 158-196).

Or les événements du lendemain leur réservent une grande surprise. Devant le maire et les échevins (v. 239-240), le prêtre révèle aux deux frères ce qui se cachait derrière le « jowel » annoncé la veille :

– Et que nos n'i amenés tenche,
Dient al prestre li cinc frere,
Dite quel choze c'est, biaz pere !
– Volentiers voir, c'est me vesie :
Se la voiies, bien netoie
Mieus que de corduan varra
Et plus longement vos durra,
Se poreis ens metre vo poivre.
Le Vescie a Prestre, v. 283-290.

Contrairement à ce que laissait entendre le mot, la « chose » (v. 285) n'a rien d'étincelant et elle s'avère, ici, un organe destiné à assouvir les besoins les plus primaires¹⁰⁷. Le prêtre ose même indiquer aux frères que, une fois nettoyée, cette vessie pourra servir de poivrière, autre usage pour le moins terre-à-terre.

Dans cette œuvre de la deuxième moitié du XIII^e siècle, l'empreinte des apparences est très sensible et la conduite du prêtre rappelle que le lien entre le mot – créateur des plus grandes attentes – et la chose – bien décevante – est constamment susceptible d'être manipulé, de sorte que le réel tend à se faire supplanter par la fiction. Analysant ce fabliau, Francis Gingras fait d'ailleurs remarquer que, au moment de la composition du récit, circule l'expression proverbiale selon laquelle certains pourraient « pour lanterne vandre viesie » (aujourd'hui connue sous la forme « prendre des vessies pour des lanternes »), une expression

¹⁰⁷ Voir Francis Gingras, « Fabuler et dire vrai... », art. cit.

donnée à lire dans *Le Prestre comporté* (v. 653), autre manifestation du genre du fabliau¹⁰⁸. Ainsi employé, le substantif *vessie* occupe une place particulière dans la réflexion sur la possibilité de tromper par les apparences et de donner à la fable un semblant de vérité, une possibilité qu'explorent nombre de fabliaux.

Cele qui se fist foutre sur la Fosse de son Mari franchit un pas supplémentaire en faisant advenir la fable, rien de moins. Le prologue annonce une réflexion métadiscursive sur la valeur de vérité de la fiction : « Tandis com volantez me vient / De fabliaus dire et il me tient, / Dirai en leu de fable un voir » (v. 1-3). Tout en tournant le dos à la fable pour privilégier la vérité, cette pièce revendique l'étiquette générique de *fabliaus*, montrant une certaine présence sur le terrain de la fiction. Cette tension entre la fable et la vérité prend forme de manière singulière dans ce récit racontant l'histoire d'une jeune veuve qui refuse de quitter le cimetière afin de vivre pleinement le deuil de son mari (v. 14-39).

Elle demeure seule jusqu'à ce qu'un chevalier et son écuyer l'aperçoivent et qu'ils se posent comme les témoins de la douleur qui l'accable (v. 43-46). Tandis que le premier éprouve de la pitié pour la veuve (v. 50), le second soutient plutôt qu'il parviendra à s'attirer les faveurs de la femme prétendument inconsolable :

Je gajeré se vos volez,
Mais que de ci ne vos movez,
Que ja a mout petit de plait,
Si dolante comme se fait,
La foutrai, se vos vos traiez
En tel leu que vos la voiez.
– Qu'as tu dit, esconmeniez ?
Je cuit que pas crestiens n'iés,
O tu as o cors lo deiable,
Qui contrevee as si grant fable !
– Est ce fable ? Je gageroie,
Se ver vos gager m'an osoie.

Cele qui se fist foutre sur la Fosse de son Mari, v. 53-64.

Répétant le verbe *gager* à trois reprises (v. 53 ; 63 ; 64) et s'exprimant au futur (« la foutrai », v. 57), l'écuyer se préoccupe d'une réalité qui n'existe pas (encore). Cette gageure s'apparente au pari que pourrait tenir le créateur de fictions, désireux de faire croire à ce qui est absent de la réalité.

¹⁰⁸ La présence du verbe *vendre* dans l'expression laisse deviner l'empreinte du contexte économique dans les textes. Voir *idem*.

Concluant d'abord à une « fable » (v. 62) – repoussoir dans le prologue –, le chevalier qui entend le pari de l'écuyer assiste à un important renversement : ce qui ne semblait rien de plus que des paroles en l'air ou un mensonge sans conséquence prend corps et finit par atteindre la vérité. De fait, l'écuyer s'approche de la dame et lui offre un récit : lui aussi veuf, il souffre d'une grande douleur puisqu'il a causé la mort de son épouse (v. 86). À la veuve qui souhaite en savoir davantage il répond que c'est « en fotant » (v. 88) qu'il a poussé sa femme vers la mort. Afin de passer de vie à trépas à son tour, la jeune veuve manifeste immédiatement le désir de subir le même traitement que la prétendue épouse de l'écuyer :

Jantis hom, vien ça, si delivre
Lo siegle de moi, si me tue !
Or t'an esforce et esvertue,
Et si me fai encores pis
Que tu ta fame ne feïs,
Que tu diz qu'oceïs a foutre.
A tant se laisse cheoir otre,
Ensi com s'ele fust pasmee.
Et cil a sa robe levee,
Si li enbat el con lo vit

Cele qui se fist Foutre sur la Fosse de son Mari, v. 90-99.

Le mensonge de l'écuyer permet de faire advenir la fable qu'il avait donnée à entendre au chevalier. Si l'écuyer se moque du scepticisme du chevalier en gagnant son pari, le récit auquel la veuve avait accordé sa confiance sans hésiter provoque la déception de son auditrice, frustrée de ne pas connaître le dénouement promis. Toujours vivante après les ébats, la femme accuse la piètre performance sexuelle de l'écuyer : « De quoi me viaus tuer, de coi, / Fait la dame, qui si me foz ? » (v. 102-103). Orchestrant une concrétisation partielle de la fable, qui s'attire un public à la fois médusé (le chevalier) et désenchanté (la veuve), le fabliau réitère sa présence dans un troisième lieu qui refuse précisément l'opposition binaire entre vérité et mensonge.

Ainsi les fabricants de vraisemblance, bien conscients de la porosité de la vérité et du mensonge, travailleraient à faire advenir ou à concrétiser la fable, de manière illusoire, comme dans *Le Prestre qui abevete*, ou tout à fait réelle, comme dans *Cele qui se fist foutre sur la Fosse de son Mari*. La fiction serait donc moins loin du *voir* ou de l'*aventure* qu'il n'y paraît. Cette proximité est à nouveau cultivée dans *Le Povre Clerc*, mais on y lit en plus une illustration de la productivité de la fiction. Cette pièce narre l'histoire d'un clerc très pauvre,

contraint d'abandonner ses études à Paris. De retour dans son pays natal (v. 14), il se rend chez un vilain pour demander l'hospitalité. Le clerc se bute toutefois au refus de la maîtresse de maison. Tout en essayant de la faire changer d'avis, l'homme suppose, à la vue de deux barils de vin (v. 41), d'un plat de viande de porc (v. 46) et d'un gâteau (v. 45), qu'un copieux repas se prépare.

Ses efforts pour obtenir l'hospitalité restent vains auprès de la maîtresse. Le clerc reprend son chemin avant d'apercevoir un prêtre s'approcher de la maison et y entrer sans sonner (v. 56-62). Peu de temps après, le clerc croise un passant qui lui demande où il se dirige (v. 67). Sans attendre, il apprend que son interlocuteur est le maître de la maison dont il vient de se faire refuser l'accès (v. 80-82). Le vilain explique qu'il arrive tout juste du moulin où il s'est procuré de la farine pour faire du pain (v. 83-85). Les deux hommes se déplacent ensuite vers la maison, un retour qui sème la panique chez la femme et le prêtre, qui n'a d'autre choix que de se cacher dans la crèche pour tenir secrète la relation adultère (v. 91-98). Chez lui, le vilain ordonne à son épouse de préparer un repas (v. 106-107), ce à quoi elle répond que, malheureusement, elle ne dispose de rien d'autre que de la farine qu'il vient lui-même d'apporter (v. 112-114). Puisque son mari insiste, elle demande à la servante de préparer du pain.

Dans l'attente que le repas soit servi, le vilain demande au clerc d'alléger le passage du temps :

Mainte chose avez ja oïe :
Car nos dites une escriture
O de chançon o d'avanture
Et tant de tans comme l'an cuist
Ce que mangier devons enuit.

Le Povre Clerc, v. 128-132.

Reposant sur l'idée selon laquelle les histoires sont connues pour délasser le public qui les reçoit, la demande du bourgeois, qui témoigne par ailleurs d'une certaine sensibilité au support matériel (« écriture », v. 129), suscite chez le clerc une réflexion sur la *fable* et sur le *fablel* :

« Sire, fait il, ne sait commant
Fables deïsse, que ne sai ;
Mais une peor que eüe ai
En mon errer vos diré bien,
Car de fablel ne sai je rien :
La peor, je la vos dirai.
– Et je quite vos clamerai,

Fait li sires, por la peor,
Car je sai bien que fableor
N'estes vos mie par nature.
Mais or nos dites l'avanture ! »
Le Povre clerc, v. 134-144.

Faisant mine d'ignorer la voie du *fabel*, le clerc laisse croire qu'il ne s'intéressera qu'à l'expérience vécue (« la peor », v. 139), qu'il souhaite, de manière significative, « dire » (v. 139) et non « conter »¹⁰⁹. Le vilain, pour sa part, répond aux précautions prises par son visiteur en opposant le « fableor » (v. 142) à l'« avanture » (v. 144), soit ce qui est advenu.

Le lecteur a vite raison de douter de l'humilité sur laquelle insiste le clerc qui serait néophyte en matière de fabrication de récits. Car ce dernier réplique au mensonge de la femme en élaborant un récit fondé sur de multiples comparaisons – figures qui élèvent la simple « peor » au rang de littérature – et qui fait éclater la vérité (le repas en préparation et la présence du prêtre) que la maîtresse de maison avait tenté de camoufler. Chacun des éléments de la fiction permet en fait de voir la réalité telle qu'elle existe dans la maison. La bête attaquée par un grand loup est comparée à la viande apprêtée par la servante un peu plus tôt (« Bien en fu la char ausi grasse / *Comme* cele que la beasse / Trait or n'a gaires de son pot », v. 157-159), le sang vermeil qui avait coulé après cette attaque rappelle la couleur du vin livré pendant la journée (« Bien autresi vermaus estoit / *Comme* li vins que li garçons / Aporta en ceste maison », v. 180-182) et la pierre qu'avait lancée le clerc pour chasser le loup était moins grosse que le gâteau qui avait été préparé (v. 203-207). Chaque fois, la femme doit admettre que le clerc dit vrai.

Une quatrième comparaison enfonce le dernier clou et provoque l'ire du vilain qui, jusqu'ici, était simplement heureux de savoir que se préparait un repas moins frugal que prévu. Quand le clerc affirme que le loup le fixait comme le prêtre qui le regarde depuis la crèche (« Et il m'aquialt a esgarder / Tot autresin *comme* li prestes, / Qui m'esgarde des les fenestres », v. 226-228), l'époux trompé comprend l'infidélité de sa femme, exposée grâce à la fiction, qui exhibe ici toute son utilité. Donnant à voir le vrai plutôt que ce qui *semble* vrai, le

¹⁰⁹ Rosanna Brusegan propose une lecture légèrement divergente de ce passage : « C'est ainsi que, sollicité par le bourgeois de lui "raconter une escriture / o de chançon o d'avanture", le "povre Clerc" avoue qu'il "ne sait de fable" (v. 129-130) ; en revanche, il peut *dire* sa peur, c'est-à-dire faire une relation *orale* de ce qu'il a vu (v. 134-139). Le conte-apologue du clerc va ensuite dénoncer la présence du prêtre dans la maison du vilain, récit oral qu'inspirent le sentiment et la perception de la réalité – ce qui est perdu dans l'écriture » (art. cit., p. 100).

récit du clerc bouleverse la nature de la fiction, un bouleversement qui peut expliquer la prudence avec laquelle l'homme avait décrit son activité. Or on peut noter que, en dépit de la parade rhétorique qui se déploie dans la diégèse, le texte se présente comme un fabliau en retenant le verbe *dire*, comme l'avait fait le clerc, et en lui adjoignant celui de *raconter*, une séquence qui apparaît à la fois dans le prologue et dans l'épilogue : « Cist fabliaux vos dit et raconte » (v. 2) ; « Cist fabliaus nos dit et raconte » (v. 242). La présence d'un paronyme de la fable dans les espaces liminaires d'un récit qui prétend s'en éloigner laisse croire qu'il suffit de chasser la fiction pour qu'elle ait l'occasion de prouver l'ampleur de sa domination et de ses pouvoirs.

Ironiquement, c'est en interprétant les fabliaux comme de petits documents réalistes ou historiques que l'on risque le plus de s'éloigner de la vraisemblance telle qu'elle se conçoit dans ce corpus d'œuvres principalement composées au XIII^e siècle, lequel voit s'ouvrir d'autres façons d'écrire la fiction. Cette dernière fleurit comme jamais dans les fabliaux qui mettent en scène des personnages attachés à faire croire¹¹⁰. Chez ceux qui possèdent ce pouvoir, l'apparence de vérité semble souvent plus convaincante que la vérité. Dans les manifestations du genre, la vraisemblance se pense moins comme une façon de représenter scrupuleusement le réel – un projet voué à l'échec, si l'on prête foi aux interventions des narrateurs – qu'elle ne révèle une conscience aiguë des problèmes que soulève le réel, particulièrement mouvant, comme le signalent notamment les nombreuses discordances entre la chose et le mot.

S'imposant comme un séduisant substitut à la vérité pure, la fiction affirme la vaste étendue de son domaine dans les fabliaux, qui l'annoncent jusque dans l'étiquette générique qu'ils revendiquent. Associée à la fable sans y succomber complètement, la désignation de *fablel* ou de *fabliaus* tend à occuper une place similaire à celle de l'*argumentum* dans la typologie médiolatine des genres littéraires. Fréquentant tour à tour les terrains de la fable et de la vérité, les fabliaux n'oblitérent pas leur statut fictionnel, mais ils tiennent également à souligner la part de vérité qu'ils renferment.

¹¹⁰ Dans *Le Mirage des sources*, Roger Dragonetti cite Quintilien : « L'orateur [...] ne parle jamais mieux que lorsqu'il donne l'impression du vrai » (*op. cit.*, p. 28).

CONCLUSION

S'il est une histoire à laquelle le fabliau peut contribuer, c'est peut-être davantage celle des formes de fiction que celle des mœurs et de la vie quotidienne de la France médiévale. Au terme d'une étude qui, partant de l'étymologie du nom *fabel*, a voulu mettre au jour la dimension fictionnelle du fabliau se dessine une échelle qui ordonne différents degrés de vérité et de fiction. Particulièrement nuancée, cette échelle complexifie l'opposition tranchée entre *fable* et *estoire* pour se tourner plutôt vers la vraisemblance, catégorie plus subtile en ce qu'elle confère à la fiction une valeur de vérité. Dans une langue qui attribue le plus souvent un sens négatif à *fable*, retenir le terme *fabel* pour désigner un genre donne l'impression d'une position revendicatrice en faveur de ces fictions qui exhibent leur véritable nature, à la fois à travers leur désignation générique et à travers l'octosyllabe à rimes plates qu'elles utilisent.

Le XIII^e siècle marque un point de bascule dans l'histoire des formes narratives, appelées à se redéfinir. Les fabliaux ne sont pas les seuls à ressentir l'usure des modèles arthuriens et courtois. Une vague de romans parodiques (1190-1230) – qualifiés de « réalistes » par nombre de chercheurs – à peu près contemporaine du début de la période de composition des fabliaux témoigne d'un effort de reconfiguration du genre romanesque. Analysant ces romans, Isabelle Arseneau les situe d'ailleurs dans une deuxième « génération littéraire », une appellation qui atteste les mutations qui se sont produites depuis la génération de Chrétien de Troyes¹. Si les défenseurs du « réalisme » des romans et des fabliaux ont vu relativement juste en signalant une certaine rupture dans l'art littéraire au tournant du XII^e siècle, cette refonte doit toutefois moins à une plus grande attention accordée au « réel » et à l'expérience de la vie concrète qu'à un désir de trouver de nouvelles voies à l'écriture de fiction. À l'aube de l'essor de la prose, les fabliaux font le pari de s'exprimer en vers et retiennent un médium nettement associé au domaine de la *fabula* pour revitaliser la fiction.

Composés pendant le « long » XIII^e siècle, ces récits brefs semblent s'affranchir de la dynamique de justification et de légitimation qui prévaut dans plusieurs textes du XII^e siècle, où la nécessité de révéler les qualités littéraires de la langue vernaculaire face au prestige du latin est plus pressante, pour faire triompher la fiction. Dans les romans de Chrétien de Troyes, la *fable* est constamment repoussée et il n'est pas question de la tirer vers une sphère plus positive : « Dient qu'il aiment, mes il mantent ; / Et cil fable et mançoŷge an font » (*Le*

¹ Isabelle Arseneau, *op. cit.*, p. 254.

Chevalier au Lion, v. 26-27). À l'inverse, le recours à l'*estoire* comme source est privilégié à titre de moyen de légitimation : « Lonc l'estoire, chose veraie » (*Érec et Énide*, v. 5730). Certes, déjà chez Chrétien de Troyes, il arrive que ces promesses de vérité, qui surplombent les plus grandes merveilles, fassent sourciller, signalant ainsi leur caractère essentiellement rhétorique. L'*estoire* est toutefois d'une rareté spectaculaire dans les fabliaux qui, par conséquent, révèlent une forme de détachement à l'égard des stratégies de justification de la fiction en place, allant jusqu'à se saisir d'une étiquette générique qui invite la *fable*.

La vérité de la matière est retenue tant par les auteurs de chansons de geste que par les historiographes et les hagiographes qui, sans résister à la fiction – un attrait qui demeure le plus souvent inavoué –, refusent tous de fraterniser avec Arthur et ses chevaliers. Alors que les deux premiers optent pour des sujets appartenant à un passé connu et défini, les troisièmes s'en remettent à l'authenticité garantie par les Écritures. Plus encore, l'utilité des œuvres est fréquemment soulignée : la vanité du divertissement étant à proscrire (*Vie des Pères, Vie de saint Grégoire le Grand*), il s'agit d'accorder une fonction à ces textes qui, dès lors, peuvent viser la glorification d'un saint, l'édification ou la mise en mémoire du passé, lequel emprunte la voie du *revival* grâce à la littérature (*La Chanson de Roland, les Faits des Romains*).

D'un point de vue linguistique, *Les trois Dames qui troverent un Vit* fournit un exemple fort convaincant de la réorientation de la quête de légitimation. Mettant en exergue le choix de la rime pauvre (« consonante » [ms *E*, v. 5]), qui n'entend rien aux prouesses stylistiques appelées par la « colour » ou par la rime « leonime » (v. 4), le narrateur du fabliau n'aspire pas à manier la langue pour se plier aux exigences rhétoriques telles qu'elles s'énoncent dans la langue latine. Car dans les arts poétiques médiolatins (tel la *Poetria nova* de Geoffroy de Vinsauf), par exemple, le vers est présenté comme une preuve du savoir-faire de l'auteur. Par ce choix conscient d'une langue dépouillée, qui laisse la haute voltige aux autres versificateurs, les prescriptions latines tendent à être mises de côté pour faire place à la tradition en langue vernaculaire en train de se constituer, une tradition qui sait tirer profit de sa simplicité et qui, en ce sens, ne semble pas envier le prestige de la culture latine. Cette dernière paraît de plus en plus éloignée des préoccupations des auteurs qui choisissent la langue française, si l'on prête foi au récit du *Prestre qui dist la Passion* où un prêtre, en pleine messe du Vendredi saint, fait l'étalage de sa connaissance lacunaire de la langue latine comme

de la Passion selon saint Jean. Son comportement erratique se pose comme la trace de l'effritement d'un savoir qui n'est même plus maîtrisé par ceux qui devraient le transmettre.

Renonçant au poids que représente la culture latine, les auteurs de fabliaux laissent transparaître l'idée qu'ils possèdent un matériau digne d'être façonné à leur guise, au point que le *fablel*, aussi proche de la *fable* soit-il, peut servir à désigner un genre. Stratégie de justification observée dans les chansons de gestes, les vies de saints et les textes historiques, le choix de la matière est également négocié de manière particulière dans les fabliaux. Pour conclure au « réalisme » ou à la teneur « historique » des fabliaux, les critiques, d'Anatole de Montaiglon et Gaston Raynaud (1872) à Danièle Alexandre-Bidon et Marie-Thérèse Lorcin (2003), ont surtout fait reposer leur raisonnement sur l'irruption des préoccupations quotidiennes dans les œuvres. Ces dernières sont préférées à l'univers arthurien et breton, indice bien connu d'entrée en fiction.

Or se désintéresser de la cour arthurienne ou de la tradition courtoise n'équivaut pas systématiquement à la production d'un document historique. Par ailleurs, quelques chevaliers – sans Arthur – circulent encore dans les fabliaux, en ne parvenant cependant plus à émouvoir par leurs exploits : quand ils ne sont pas des gloutons paresseux (*Berengier au lonc Cul*), ils quittent la place qu'ils occupaient à l'avant-scène, victimes d'une mémoire oublieuse (*Le Chevalier a la Robe vermeille*). Les traces de merveilleux subissent un sort semblable : les fées du *Chevalier qui fist parler les Cons* sont bien flétries en comparaison de celles qui avaient tenté de séduire Lanval sous la plume de Marie de France. Affleurant ponctuellement, le vocabulaire courtois est presque inmanquablement détourné (*La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre*, *Frere Denise*) et l'infiltration des lieux de l'intimité, chasse gardée dans les textes courtois, n'est plus complètement impensable (*Le Vilain de Bailluel*, *Gombert et les deus Cleres*). Plutôt que d'annoncer une arrivée en terres historiques, la réécriture de ces traditions présentées comme désuètes – dont on conserve des traces significatives, néanmoins – annonce un nouveau positionnement sur l'échelle de la fiction. La légitimation des œuvres ne dépend donc pas d'un refus de la fiction, mais de l'ouverture à une autre forme de fiction, un changement notamment signalé par le traitement réservé aux matières arthurienne et courtoise, qui ont bel et bien perdu leur éclat d'autrefois.

Quitte à porter quelque peu atteinte à la cohérence du corpus, il serait vain d'attendre des œuvres qu'elles ne formulent qu'une conception de la fiction. En revanche, un nombre

imposant de fabliaux témoignent d'un effort pour discerner les types de fiction et se ressemblent en ce qu'ils s'abstiennent d'effacer complètement la *fable* qui, à travers le *fabel*, profite d'une réhabilitation. Les nuances qu'appelle la reconstitution d'une échelle des degrés de vérité et de fiction tels qu'ils apparaissent dans les textes sont d'abord signalées par les commentaires des narrateurs sur les créateurs de fables qu'ils mettent en scène. Les femmes, par exemple, se distinguent par leur capacité à glisser aisément du mensonge à la vérité, une façon d'indiquer la stérilité d'une opposition binaire entre vérité et mensonge, puisque la première sphère est constamment susceptible de prendre la place de la deuxième et *vice versa* : « Fame est fete por decevoir ; / Mençonge fet devenir voir / Et voir fet devenir mençonge » (*Les Perdris*, v. 151-153)².

Malgré leur proximité étymologique, le *fabel* parvient à s'écarter de la *fable* et de sa dimension trompeuse grâce à ses affinités avec l'*aventure* – qui renvoie à ce qui est advenu – et avec une forme de vérité. Ainsi *fable* et *fabliau* sont régulièrement rapprochés dans les prologues pour mettre en relief le plus grand degré de vérité du deuxième terme : « Por ce que fabliaus dire sueil, / En lieu de fable dire vueil / Une aventure qui est vraie » (*Les Perdris*, v. 1-3). Dans *Cele qui se fist foutre sur la Fosse de son Mari*, la fable est rejetée au profit du fabliau et du voir : « Tandis com volantez me vient / De fabliaus dire et il me tient, / Dirai en leu de fable un voir » (v. 1-3). Le *fabel* et la vérité sont explicitement liés dans *Les Putains et les Lecheors*, qui promet un « fabel veritable et cort » (ms G, v. 1). Le narrateur des *Trois Boçus* insiste sur l'ambivalence créée par la rime qu'il façonne et le mensonge qu'il entend éviter : « Ja de mot ne vous mentirai, / Mes tout en rime vous dirai / D'une aventure le fabel » (v. 3-5). Le *fabel* et la rime ne seraient donc pas des laissez-passer pour le pur mensonge.

D'autres se montrent beaucoup moins réticents à parler ouvertement de la *fable* qui, au contact du *fabel*, est digne de connaître un meilleur sort que celui que lui réserve une bonne partie de la production en langue vernaculaire. Jean Bodel et l'auteur de *La vieille Truande* écrivent au rebours de Raoul de Houdenc qui, dans *Le Bourgeois borjon*, promet un « fabel sans fable » (v. 8). Alors que le premier affirme que « qui de fabel fet grant fable » (*Les deus Chevaus*, v. 20), le second dévoile la « recette » du fabliau en énonçant que « des fables fait on les fabliaus » (*La vieille Truande*, v. 1). Ne redoutant pas de voir leur réputation entachée,

² On rencontre un commentaire similaire dans *Les Tresces* : « Or orrez ja fiere mervoille, / Comant fame set decevoir / Et mançonge dire por voir ! » (version I, v. 77-79).

certains expriment même leur penchant pour la *fable*, une affinité qui implique une dévaluation du *voir* :

Qui fabloier viaut si fabloit,
Mes qu'en son dit nen afebloit
Por dire chose veritable.
L'en puet si biau dire une fable
Qu'el puet autant com un voir plere.
Le Foteor, ms B, v. 1-5.

Dans les fabliaux, la revendication de l'appartenance à la catégorie de la fiction conduit presque naturellement à un discours sur la vérité. Les manifestations du genre tendent à refuser de se réfugier dans les vérités réconfortantes de l'*estoire* ou des écrits bibliques (*Le Vilain qui conquist Paradis par Plait*).

Un tel refus se traduit notamment par des déclarations du type « Se me fabliaus dit voir » (*Les Putains et les Lecheors* [ms B, v. 80]) ou « Se fabliaus puet veritez estre » (*Le Vilain de Bailluel*, v. 1), constructions hypothétiques qui cultivent une part de doute et qui laissent le lecteur dans une zone grise. *La vieille Truande* privilégie une syntaxe semblable en laissant cette fois planer l'ombre du mensonge : « Se li fabliaus ne vos en ment » (v. 20). Ces remarques s'inscrivent dans un projet plus large de discréditer la rhétorique de la vérité qui avait cours dans les textes de la génération précédente. Là où *La Coille noire*, dans un récit aux allures de débat juridique, révèle la vacuité des promesses de vérité – qui se retournent contre celle qui y recourt –, *Le Chevalier a la Robe vermeille* parle de « vray mensonge » (ms o, v. 311) et *Les Braies au Cordelier* se sert de *songe*, connu pour sa relation synonymique avec *mensonge*, pour intégrer la vérité (« songié por voir », v. 253). Présentée comme un espace des plus précaires, la vérité n'est plus la forteresse que l'on a voulu dépeindre jadis. Le *fablel* semble avoir trouvé une voie d'entrée à ces frontières qui ne pouvaient être franchies que par de rares élus se consacrant à l'écriture de l'histoire ou à celle des vérités spirituelles. Au début de *Trubert*, texte attribué à Douin de Lavesne, la rime et le fabliau ne sont pas incompatibles avec le *tesmoignage* – terme juridique au poids important – et ce qui est advenu : « Douins, qui ce fabliau rima, / Tesmoigne que il avint ja » (v. 5-6). Cette déclaration irrévérencieuse laisse croire que, face à l'impossibilité d'atteindre la pure vérité, la fiction devient une planche de salut.

Curieusement, cette forme, qu'on a pu qualifier de « vague », se révèle particulièrement précise. En effet, sa courte période de production la rattache à un contexte social, économique, philosophique et littéraire bien spécifiques, et c'est peut-être ce qui explique sa « disparition » pendant le XIV^e siècle. Les premiers dictionnaires confirment que, au moins au XVII^e siècle, le fabliau est bel et bien entré chez l'antiquaire. Antoine Furetière (1690) définit le fabliau comme un « [v]ieux mot qui s'est dit autrefois des compositions et contes faits à plaisir que faisoient les anciens Poëtes Provençaux, appelez *Trouveres*, et que les Chantres ou Menestriers alloient chanter dans les maisons des Princes et Grands Seigneurs ». Dans son *Dictionnaire etymologique* (1694)³, Gilles Ménage évoque un « [v]ieux mot, qui signifie poëme ». Souvenir lointain d'une forme qui ne s'est pas manifestée depuis plus de trois siècles, le fabliau appartient à ces objets dont le caractère « ancien » constitue le principal attrait.

On ne peut en vouloir à ces lexicographes et à ces grammairiens s'attachant à dresser l'inventaire des formes reposant dans leur tombeau depuis la fin du Moyen Âge. Les années de vie de ce genre correspondent cependant à une période déterminante qu'il importe de circonscrire. Ainsi une analyse plus exhaustive de l'empreinte laissée par les discours sociaux arriverait sans doute à faire jaillir l'importance du vocabulaire économique (*Boivin de Provins*) dans ces œuvres produites pendant la période de la révolution commerciale du XIII^e siècle (1160-1330)⁴ et qui en prennent le pouls en renflouant le réservoir de personnages, qui accueille des changeurs (*Les deus Changeors*), entre autres. Mettant en scène la complexité de l'évaluation de la valeur des biens – parfois confondus avec des mots ou avec des concepts (*La Bourse pleine de Sens*) –, les récits posent la question de la représentation du réel, incessamment pris dans une logique d'échanges et de transactions souvent génératrices de quiproquos. Ces derniers ont également partie liée avec la querelle entre réalistes et nominalistes, et les récits qui se plaisent à brouiller la relation entre le mot et la chose (*Le Vescie a Prestre*) font indéniablement écho aux débats universitaires de l'époque.

Cette petite production, un peu « figée » dans le temps, n'a pas eu le souffle aussi long que le roman, lequel multipliera les conquêtes. Elle dépeint néanmoins un monde très mobile, comme l'a montré l'analyse du renversement qui affecte le courtois et le vilain (*Le Vilain au*

³ *Le Dictionnaire etymologique* constitue la réédition des *Origines de la langue françoise* de 1650.

⁴ Voir Francis Gingras, « Fabuler et dire vrai... », art. cit.

Buffet) ou celle de l'inversion de la convention associée à la gauche et à la droite (*Les Braies le Priestre*), deux exemples parmi les nombreux décalages donnés à lire dans les récits. De manière générale, les fabliaux se déroulent à cadence élevée et l'octosyllabe à rimes plates atteint une vitesse supérieure à celle à laquelle le roman nous avait habitués. Ainsi les protagonistes d'*Estula* et du *Prestre teint* n'ont pas une seconde à perdre, un empressement qui renvoie aux exigences de brièveté du fabliau que formulent explicitement les narrateurs (« Bon taisir vaut, trop parler nuit ! » [*Trubert*, v. 2729]). Dans les œuvres, les actions se déroulent rapidement et elles sont concentrées dans un arc chronologique resserré qui contraste avec l'étendue grâce à laquelle le roman a établi sa réputation, la longueur étant un critère d'organisation dominant dans les recueils, on l'a vu (manuscrits de Paris, BnF fr. 12603 [F] et fr. 19152 [D]).

Sans être demeuré complètement imperméable aux discours sociaux, ce travail de poétique a surtout cherché à situer les fabliaux dans leur contexte littéraire. Le corpus s'inscrit dans une période charnière où la narration en octosyllabes à rimes plates atteint un point critique, usée par certaines déclinaisons du modèle romanesque qui ont épuisé les matières arthurienne et courtoise. À cet égard, dans les fabliaux, la narration longue est souvent perçue comme un piège qui entraîne presque inévitablement la dilution (*Le Chevalier qui fist parler les Cons*, *Trubert*). S'impose alors le déplacement des traditions qui ont fait la renommée de la littérature pratiquée par la génération antérieure, un dynamisme qui permet aux œuvres d'occuper un nouvel espace et de revitaliser la fiction. Forte de son lien avec la *fabula* et avec la *fable*, qui font l'objet d'un réinvestissement sémantique, la fiction des fabliaux se garde bien de contracter une dette envers l'*estoire* ou les Saintes Écritures, elles aussi déplacées pour laisser la place à un entre-deux qui contourne les oppositions binaires.

Sur le plan de la fonction, les fabliaux mettent en évidence leur productivité, ne serait-ce qu'en employant des formules du type « Par cest fablel vous vueil prover » (*Auberee* [ms A, v. 599]) ou « Cist fabliaus retret de cest cas » (*Le Provost a l'Aumuche* [ms A, v. 128]), qui invitent à un travail de glose. L'analyse de la tradition manuscrite incite à remettre en question les affirmations des commentateurs réticents à valoriser les leçons finales des fabliaux (Joseph Bédier, Jürgen Beyer, Thomas D. Cooke, Charles Muscatine), pourtant remarquablement stables d'une copie à l'autre. La lecture des moralités et des récits qui leur sont rattachés indiquent cependant un enseignement particulier où, une fois encore, le décalage est cultivé

plus souvent qu'à son tour. Initié au plaisir du contre-exemple, l'auditeur-lecteur voit ses attentes constamment déjouées.

Le fabliau correspond donc à une forme singulière et l'importante métatextualité des œuvres, où le terme *fablel* ne cesse de faire l'objet de commentaires de la part des narrateurs, tend à le confirmer. La longueur, la forme, la vocation et le positionnement sur l'échelle de la fiction sont tous des aspects abordés dans ces remarques qui, une fois réunies, prennent l'allure d'un art poétique. Le *fablel* semble presque systématiquement exiger une prise de position chez ceux qui le pratiquent et qui, en ce sens, fournissent un effort indéniable de théorisation. Dans la langue littéraire du XIII^e siècle, *fablel* s'inscrit dans un réseau sémantique spécifique duquel les auteurs sont tout à fait conscients. D'ailleurs, force est de constater que les fabliaux témoignent d'une grande sensibilité linguistique. En plus de valoriser la « langue commune » (*Les trois Dames qui troverent un Vit*), les récits s'élaborent régulièrement autour d'enjeux linguistiques (*La Male Honte*, *Le Sentier batu*, *La Dame qui Aveine demandoit pour Morel sa Provende avoir*). La prétendue « obscénité » des fabliaux, qui a entouré le genre d'un parfum de scandale pendant une partie de son histoire, trouve une explication dans cette dynamique linguistique. Les textes exhibent un lexique de plus en plus étendu, capable d'explorer les zones les plus intimes (*La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre*). Les registres moins élevés ne sont pas tant perçus comme des menaces à la réputation de la langue vernaculaire que comme une façon d'en enrichir le vocabulaire. Avouons que, dans des œuvres qui en ont autant à dire sur la langue, il aurait été étonnant que le sémantisme de la désignation générique revendiquée dans un total d'environ quatre-vingts pièces (annexes II et III) n'ait généré aucune réflexion.

Malgré ces constats formulés à partir des traces métatextuelles disséminées dans les textes, la tendance contagieuse des critiques à nier la fiabilité et la cohérence des dénominations génériques employées au Moyen Âge devait être freinée. Il est à souhaiter que l'examen des étiquettes données à lire dans les fabliaux permette de dissiper quelques doutes quant à l'existence d'une conscience générique médiévale. Car on aurait tort d'ignorer la présence d'un système alors que certains textes prennent la peine de dessiner une grille de classification (*Response de l'un des deus ribauz*). Plus encore, l'analyse détaillée des fabliaux a fait apparaître un système solidement établi et dont la cohérence transparaît à plusieurs reprises. Si la liste de termes qui côtoient *fablel* peut sembler longue, il faut surtout reconnaître

que ces termes sont distingués et qu'ils participent à un système tenant compte du degré de spécificité de chacun. De fait, le *fablel* trouve des alliés du côté du *conte*, de l'*aventure* et de l'*essample*, un substantif qui confère une valeur aux enseignements dispensés par certains textes. À l'inverse, *lai*, *merveille* et *estoire* – les deux derniers occupant les extrêmes d'une échelle de la vérité et de la fiction – ne se taillent à peu près jamais une place dans le réseau qui se déploie autour de *fablel*, se contentant généralement de fournir une matière à détournement. Il est dès lors commun de voir un agencement entre *fablel* et *conte*, vocable plus général qui s'accorde avec la dimension narrative du fabliau et qui, ainsi, évite toute association avec la *chanson*. Enfin, l'illustration la plus percutante de la cohésion de ce système réside probablement dans la coprésence de *fable* et de *fablel* (annexe IV). En dépit de leurs racines étymologiques communes et de leur cohabitation dans certains recueils, les deux appellations – au sens générique – ne figurent que très rarement dans un même fabliau. Le plus souvent, le *fablel* trace son propre espace sémantique, en marge de la *fable* et de la tradition ésope ou du mensonge auxquels elle renvoie.

Certes, les formes narratives brèves sont très nombreuses pendant le Moyen Âge et elles connaîtront ensuite une sorte de processus d'« épuration ». Or cette variété et cette diversité ne signifient pas pour autant que les pratiques ne sont absolument pas définies au moment où s'écrivent les différents genres. Le réflexe de conclure à une imprécision du lexique générique – particulièrement celui qui est rattaché aux formes brèves – trahit une conception moderne de la narration brève, alors que la nouvelle détient, *grosso modo*, le monopole de cet art littéraire. Le genre du fabliau a d'ailleurs fait l'objet de travaux visant à le lier aux « recueils » les plus célèbres auxquels on attribue l'invention et l'épanouissement du genre de la nouvelle. Là où Katherine Adams Brown⁵ propose une étude partagée entre les fabliaux et le *Decameron* de Boccace (ca 1350), John Hines⁶ et Thomas D. Cooke⁷ s'intéressent aux relations entre les textes du Moyen Âge central et les *Canterbury Tales* de Chaucer (ca 1387-1400). Roger Dubuis⁸ réfléchit, pour sa part, aux différentes formes médiévales en faisant des

⁵ Voir Katherine Adams Brown, *op. cit.*

⁶ Voir John Hines, *op. cit.*, p. 160.

⁷ Voir Thomas D. Cooke, *op. cit.*, p. 170-192. L'auteur conclut que Chaucer fait tomber les barrières du genre du fabliau et de la fiction : « *Chaucer does things here that break down the barriers of not only the fabliau as a genre but also of fiction itself* » (*ibid.*, p. 192).

⁸ Voir Roger Dubuis, *op. cit.*

Cent nouvelles nouvelles (ca 1462) un point de concrétisation des possibilités de la narration brève.

Cette tendance de la critique étonne peu, dans la mesure où l'identification de la naissance de la nouvelle a été une véritable obsession. Les différents spécialistes se sont acharnés à faire de leur période d'étude le siècle de l'invention de la nouvelle. Auteur d'ouvrages sur Agrippa d'Aubigné⁹ et sur La Bruyère¹⁰, Paul Morillot (1894) évoque une naissance au XVII^e siècle avec Scarron¹¹ tandis que Edmond Jaloux (1931) situe l'apparition du genre plus tardivement : « Il semble bien que ce soit Nodier [1780-1844] qui soit l'inventeur de la nouvelle française¹² ». Albert Thibaudet (1936) voit la nouvelle comme un genre encore plus neuf que ses prédécesseurs : « De cette nature d'artiste voyageur [...] est né un genre littéraire qui n'existait pas avant Mérimée [XIX^e siècle], qu'il a poussé à sa perfection, et pour lequel il ne saurait être couplé [...] qu'avec Maupassant : la nouvelle¹³ ». Dans un ouvrage paru en 1974, René Godenne remonte le fil du temps et situe plutôt la naissance de la nouvelle au XV^e siècle (« Entre 1456 et 1467 apparaît le premier recueil de nouvelles françaises : *Les Cent nouvelles nouvelles*, ouvrage anonyme conçu à l'imitation des ensembles de *novelle* italiennes¹⁴ »), une position qui s'approche de la réponse devenue classique. Selon de nombreux commentateurs, la nouvelle française serait, en effet, issue de la *novella* italienne, popularisée par le *Decameron* de Boccace au XIV^e siècle. L'acception littéraire du terme *nouvelle* en français apparaîtrait avec la traduction que donne Laurent de Premierfait du *Decameron* en 1414. Signe que la querelle des origines est des plus vigoureuses, la critique italienne considère plutôt la langue française comme la mère du terme *nouvelle*. Selon Enrico Malato, *novella* reprend probablement le français *nouvelle*, souvent utilisé comme qualificatif (« chanson nouvelle », par exemple) et présuppose le provençal *novas*¹⁵.

Face à ces « naissances » et à ces « renaissances » de la nouvelle, il est louable que quelques chercheurs aient voulu alimenter la réflexion en attirant l'attention sur un genre

⁹ Paul Morillot, *Discours sur la vie et les œuvres d'Agrippa d'Aubigné*, Paris, Hachette, 1884.

¹⁰ Paul Morillot, *La Bruyère*, Paris, Hachette, coll. « Grands écrivains français », 1904.

¹¹ Paul Morillot, *Le Roman en France depuis 1610 jusqu'à nos jours. Lectures et esquisses*, Paris, G. Masson, 1894, p. 56.

¹² Edmond Jaloux, *Perspectives et personnages*, Paris, Plon, 1931, p. 81.

¹³ Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Stock, 1936, p. 211.

¹⁴ René Godenne, *La Nouvelle française*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « SUP », 1974, p. 17.

¹⁵ Enrico Malato, « La nascita della novella italiana : un'alternativa borghese alla tradizione cortese », dans *La novella italiana*, Roma, Salerno Editrice, 1989, t. I, p. 30.

pratiqué au Moyen Âge comme le fabliau. Il est cependant plus regrettable que cette inclusion relève parfois du fantasme téléologique, lequel réduirait le fabliau à un ancêtre lointain de la nouvelle, privé de la spécificité dont il jouit dans le contexte littéraire qui l’a vu naître. En se concentrant avant tout sur le lexique employé, une méthode qui laisse de côté les prétendus traits distinctifs du genre de la nouvelle – tels que les a élaborés la critique moderne – pour s’intéresser à la façon dont les formes sont nommées pendant le Moyen Âge, le lai semble d’ailleurs plus apte que le fabliau à nourrir une définition de la nouvelle puisque le terme *novele* – plus discret dans les fabliaux – surgit à de nombreuses reprises.

En effet, l’analyse sémantique du mot *novele* et de ses dérivés dans les *Lais* de Marie de France permet de dégager trois acceptions principales. Le plus souvent, dans sa forme substantivée, *novele* renvoie à une information portée pour la première fois à la connaissance de quelqu’un. *Milun*¹⁶ en renferme un exemple : « Par sun message li manda / Que, si li plest, el l’amera. / Milun fu liez de la novele » (v. 27-29). *Novelier(e)* signifie plutôt inconstant ou changeant et il peut être retenu comme une étiquette accolée aux amoureux infidèles et volages :

Suz ciel n’a dame s’ele est sage,
 Curteise e franche de curage,
 Pur quei d’amer se tienge chiere,
 Qu’el ne seit mie noveliere,
 S’el n’eüst fors sul sun mantel,
 Qu’uns riches princes de chastel
 Ne se deüst pur li pener
 Et lealment e bien amer.
 Cil ki d’amur sunt novelier
 Et ki s’aturnent de trichier,
 Il sunt gabé e deceü
Equitan, v. 155-165.

Enfin, *novel(e)* est régulièrement chargé de qualifier ce qui est frais ou neuf, comme le sang qui vient de jaillir : « La porte aval fu desfermee ; / La dame est en la vile entree / Tuz jurs après le sanc novel » (*Yonec*¹⁷, v. 371-373). Ce bref aperçu lie la nouvelle à une parole qui circule et qui appelle une mise en forme inédite. Une enquête sur les origines de la nouvelle gagnerait donc à tenir compte des différents sens accordés au terme tel qu’il affleure dans les

¹⁶ Marie de France, *Milun*, dans *Lais bretons (XII^e-XIII^e siècles)...*, *op. cit.*, p. 470-511.

¹⁷ Marie de France, *Yonec*, dans *ibid.*, p. 408-455.

œuvres et non pas à partir d'une conception de la nouvelle qui n'aurait pris racine qu'à partir du XIV^e siècle avec Boccace.

Il demeure que le lai et le fabliau ne sont pas que des tentatives plus ou moins convaincantes de développer la nouvelle telle qu'elle se nommera comme genre littéraire et telle qu'elle s'écrira enfin quelques siècles plus tard. Les auteurs de fabliaux ne s'exercent pas maladroitement à la nouvelle en attendant la véritable naissance du genre. En se contentant de ranger sous la dénomination « récit bref » le lai, le dit, la fable ou le fabliau – une opération qui calque le paysage littéraire moderne, qui ne dispose à peu près que de la catégorie de la nouvelle pour accueillir ses narrations brèves – sous prétexte que les frontières génériques sont trop floues au Moyen Âge, on court le risque de priver chaque genre de sa spécificité, une spécificité que révèlent pourtant à la fois les étiquettes génériques et les commentaires métatextuels. Si les questions d'hybridité générique jouissent actuellement d'une attention soutenue dans le domaine des études littéraires¹⁸, il ne faudrait pas oublier que la transgression des frontières génériques implique toujours une assimilation préalable des règles de composition propres à chaque genre. Ainsi la « contamination générique » dont parle Rupert T. Pickens à propos des lais, des fables et des fabliaux¹⁹ ne se produit pas, comme il le laisse entendre, dans un contexte d'indécision, mais dans un paysage littéraire où certains traits précis sont associés à chacune des formes.

L'objet de cette recherche n'était pas d'établir une « nouvelle » liste de fabliaux et de succéder aux éditeurs du *NRCF*, mais de concilier les pensées médiévale et moderne pour arriver à cerner quelques caractéristiques minimales du fabliau. Attestée par la présence de *conte* et par l'absence de *chanson*, la dimension narrative se taille une place en tête de liste,

¹⁸ La bibliographie des titres consacrés aux questions d'hybridité générique très étendue. Pour se satisfaire d'un aperçu, on consultera Robert Dion, Frances Fortier et Elisabeth Haghebaert (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise », 2001 ; Tiphaine Samoyault, « L'hybride et l'hétérogène », dans *L'Art et l'hybride*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors-cadre », 2001, p. 175-186 ; Dominique Budor et Walter Geerts, « Les enjeux d'un concept », dans Dominique Budor et Walter Geerts (dir.), *Le Texte hybride*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 7-26 ; Monique Léonard, « L'hybridation générique dans le domaine du dit narratif : le cas du *Lai de l'Oiselet* », dans Hélène Baby (dir.), *Fiction narrative et hybridité générique dans la littérature française*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 35-48 ; Hélène Casanova-Robin (dir.), *Ovide, figures de l'hybride. Illustrations littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les âges*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance », 2009 ; Dominique Maingueneau, « Hétérogénéité », dans *Les Termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2009, p. 71-73.

¹⁹ Voir Rupert T. Pickens, art. cit., p. 174.

accompagnée de l'octosyllabe à rimes plates, remarquablement constant dans les textes qui se nomment *fablel* et qui, ainsi, recourent à un vecteur de fiction. Plus généralement, la rime fait l'objet de plusieurs commentaires métatextuels, comme la brièveté. La longueur et la forme tendent à diviser la production littéraire en deux grands ensembles dont la distinction soignée apparaît nettement à la consultation des manuscrits. En dépit d'une grande hétérogénéité, les recueils de Londres, British Harley, 2253 (*M*) et d'Oxford, Bodleian Library, Digby 86 (*Z*) s'organisent en fonction d'un critère formel qui préserve aux textes en vers et aux textes en prose des espaces circonscrits.

Les leçons finales sont trop nombreuses dans les fabliaux pour que le rire parvienne à épuiser à lui seul la vocation des œuvres, qui usent aussi d'un vocabulaire davantage tourné vers l'enseignement. À ces règles de composition souvent relevées par les chercheurs devrait s'ajouter une remarque sur la situation d'« entre-deux » du fabliau sur le plan de la fiction. Loin de la *merveille* ou de l'*estoire*, comme l'a confirmé l'analyse lexicologique, les textes proposent une sorte d'*argumentum*, catégorie « oubliée » dans les textes en langue vernaculaire, qui n'en ont que pour l'*estoire* et pour la *fable*. La voie de l'*argumentum* ouverte par les fabliaux est cependant propre au contexte de la littérature en langue vernaculaire, soucieuse, au XIII^e siècle, de nuancer un système qui ne mettait en regard que la *fable* et l'*estoire*. Ce goût pour la fiction mitoyenne – exprimé de manière très limpide par Jean Bodel dans *Le Couvoiteus et l'Envieus* (« la tierce meüre », v. 9) – mérite certainement de se tailler une place parmi les traits définitoires du genre, qui affiche une préoccupation constante pour la question de la fiction. Le fabliau est de surcroît un outil privilégié pour l'étude de la vraisemblance. Mais là encore, un examen de la vraisemblance des fabliaux à la lumière d'une pensée formulée au XIX^e ou au XX^e siècle conduit rapidement à l'impasse. Il fallait donc ouvrir l'œil et donner une chance aux textes d'énoncer leur propre conception de la vraisemblance.

Lire les fabliaux à partir de leur propre cadre épistémologique et dégager certains traits minimaux réunissant les manifestations du corpus participent d'un effort de réhabilitation dont le genre profite depuis déjà quelques décennies. L'intérêt que gagnent les recueils manuscrits sert certainement les œuvres. L'analyse de ces recueils laisse l'impression d'un corpus qui n'a pas été marginalisé pendant ses premières années de vie, au contraire. Parfois en tête de recueil (*Le Foteor* dans le manuscrit de Berne, Burgerbibliothek 354 [*B*]), servant à la dénonciation de mauvaises fictions (*Jouglet* dans le manuscrit de Londres, British Library

Additional 10289 [Y]), associés à des romans parodiques qui réorientent l'art romanesque (dans les manuscrits de Paris, BnF fr. 2168 [H] et de Nottingham, University Library, Middleton LM 6 [G]), véritable moteur de déconstruction de la courtoisie (dans les manuscrits de Paris, BnF fr. 837 [A], et de Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Hamilton 257 [C]), copiés en compagnie de miracles (dans le manuscrit de Chantilly, Bibliothèque du château 475 [T]) ou de textes didactiques (dans le manuscrit de Paris, BnF fr. 2173 [K]), le traitement réservé aux fabliaux confirme la place non négligeable qu'ils occupent au sein du paysage littéraire.

Dans les recueils s'incarnent matériellement plusieurs traits révélés par l'analyse textuelle, signe que les règles de composition des œuvres ont été perçues par les compilateurs au moment de faire entrer les fabliaux dans les livres. Ainsi la reconfiguration de la fiction à laquelle les fabliaux entendent procéder trouve un prolongement dans les *codices*. On oublie parfois que *Les Quinze Signes du Jugement dernier*, par exemple, affirment dans le prologue leur dédain de Roland et d'Olivier qui, après avoir parfois été épargnés par les détracteurs d'Arthur, sont ici identifiés à la frange de la littérature à maintenir à distance. Cet appel à la réorientation de la matière fait des fabliaux un complément acceptable pour *Les Quinze Signes du Jugement dernier*, de sorte qu'ils cohabitent dans cinq manuscrits (A, B, D, H et I).

L'étude des *codices* alimente également la question de l'interprétation, le fabliau étant régulièrement accusé de présenter un statut problématique. Les chercheurs ont longtemps débattu à savoir si les fabliaux voulaient faire rire ou édifier, alors que les textes eux-mêmes (*La Dame qui se venja du Chevalier*) avouent vouloir concilier les deux dimensions. Il est déplorable que l'interprétation du fabliau soit une question qui exige une réponse tranchée, comme si l'on reconnaissait moins aux œuvres médiévales la possibilité d'être « ouvertes », au sens où l'entendait Umberto Eco²⁰. Bien qu'ils relèvent d'un art bien défini, les fabliaux ont ceci de particulier qu'ils peuvent se glisser dans différents contextes, comme le révèle la variété de leur « voisinage » sur le parchemin, la pratique de la mise en recueil permettant dès lors au potentiel de ces « œuvres ouvertes » de prendre forme. À l'instar des copistes et des compilateurs médiévaux – fins lecteurs capables de concrétiser les diverses voies

²⁰ L'auteur écrit : « toute œuvre d'art, alors même qu'elle est forme achevée et "close" dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est "ouverte" au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée » (*L'Œuvre ouverte*, traduction française de Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1965 [1962], p. 17).

interprétatives ouvertes dans les textes –, qui ne reculent pas devant la multiplication des possibilités interprétatives, il faudrait sans doute que le lecteur moderne soit plus attentif à l'ouverture que cultivent les textes et à cet entre-deux qui les caractérise, à la fois sur l'échelle de la fiction et sur l'axe concernant la fonction.

Ces textes possèdent une valeur littéraire indéniable, et cette recherche espère en avoir fait la démonstration en insistant notamment sur l'importance accordée à la question de la fiction, véritable gage de littérarité (Gérard Genette, *Fiction et diction*, 1991). La multiplication des fictions dans les diégèses a d'ailleurs de quoi stupéfier le lecteur et elle s'ajoute aux indices de fiction que constituent le nom *fablel* et l'octosyllabe à rimes plates. Qu'un prêtre soit capable de faire croire à un vilain qu'il est train de manger alors qu'il se délecte de son épouse (*Le Prestre qui abevete*) ou qu'un écuyer fasse advenir la « fable » (*Cele qui se fist foutre sur la Fosse de son Mari*, v. 62) grâce à leur usage de la parole n'a rien d'anodin dans ces œuvres qui travaillent à définir la vraisemblance comme ce qui a l'apparence de vérité, la *semblance* étant ainsi ce qui oriente la fiction vers une part de vérité. Car dans les fabliaux, ce qui *semble* vrai importe moins que ce qui l'est réellement, rendant l'expérience sensible le plus souvent caduque. Dès lors, les narrateurs ne sont que ceux qui *semblent* détenir la vérité, les songes s'invitent dans la réalité (*Aloul*) ou la déclassent (*Le Songe des Vits*) et l'apparence est manipulée aussi souvent que l'occasion se présente (*Frere Denise*, *La Saineresse*).

La vraisemblance telle que les fabliaux la conçoivent réside moins dans un désir de transcrire et d'appréhender le réel que dans une démarche qui vise à réfléchir à la crédibilité de la fiction, une réflexion attendue dans ces œuvres qui assument la fiction de plusieurs manières. Pour Northrop Frye (1976), le « *credible context*²¹ » est l'une des traces attestant l'accès du roman à la modernité littéraire, alors que le genre, dans sa marche vers le *novel*, se détache du modèle extrêmement rigide du *romance* pour s'assouplir et pour se conformer davantage à ce que le critique appelle « *the ordinary experience*²² ». Ces mots font résonner ceux des spécialistes des fabliaux, qui ont décelé un goût pour le récit des préoccupations de la vie quotidienne. Or, étrangement, les textes semblent mettre en doute cette affirmation de

²¹ Northrop Frye, *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*, Cambridge, Harvard University Press, coll. « The Charles Eliot Norton Lectures », 1976, p. 36.

²² *Ibid.*, p. 39.

Northrop Frye en s'interrogeant explicitement sur cette exigence de crédibilité et en dévaluant souvent l'expérience ordinaire dont la valeur est annulée dès que se déploient des fictions aux allures de vérité – une vérité qui n'entend rien à celles de l'*estoire* ou des textes bibliques, faut-il le rappeler. En admettant leur penchant pour la fiction, ces récits composés pendant le XIII^e siècle réfléchissent aux limites de la crédibilité, une préoccupation qu'on percevait déjà dans le roman *Cligès* de Chrétien de Troyes. Mettant en scène la foi qu'on peut prêter aux choses qu'on n'a pourtant pas vues, les fabliaux tendent à faire mentir l'adage disant qu'« il faut le voir pour le croire », signe d'une fiction qui se réclame de ses droits et qui prend la mesure de l'étendue de ses pouvoirs.

INDEX

INDEX DES AUTEURS

- ADENET LE ROI : 73
ALEXANDRE DE PARIS : (62)¹, 89
Évrard L'ALLEMAND : (39), 322
AMBROISE : (52)
ANDRÉ DE COUTANCES : 314
Louis ARAGON : 66
ARISTOTE : 36, 44, 321, 323
AVIANUS : (134)
- Honoré de BALZAC : 4, 324
BAUDOIN DE CONDÉ : 283
BENOÎT DE SAINTE-MAURE : 35, 52, 55-59,
(61), 67, 79, 85, 89, 91, 93, 95, 96
BOCCACE : 381, 382, 384
Jean BODEL : 17, 18, 20, 72, 74, 89, 90, 117,
118, (123), 131, 139-141, 150, 172, (176), 376,
385
Nicolas BOILEAU : 324
- CALCIDIUS : (37), 87
CÉSAR : (77)
CHARDRI : 50
CHAUCER : 381
CHRÉTIEN DE TROYES : 38, 46, 47, 49, 54, 61,
63, 65, 67, 73, 80, 82, 89, 92-99, 130, (139),
140, 150, 151, 165, 192, 200, 280, 282, 286,
301, 302, 304, 307-310, 336, 373, 374, 388
CHRISTINE DE PISAN : 169, 170
CICÉRON : 39-41, 43, 74, (168), 322
CLERC DE VAUDOY : 201
COUDRETTE : 187, 189
COURTEBARBE : 148
- Eustache DESCHAMPS : (174)
DOUIN DE LAVESNE : 143, 377
- Jordan FANTOSME : (52), (56), (361)
Richard FISHACRE : 188
Gustave FLAUBERT : 324, 327
FRÈRE ANGIER : 50, 71, 299
- Geoffroi GAIMAR : 47, 52, 56
- GALBERT DE BRUGES : 19
GARIN : 204, 208, 361
GAUTIER D'ARRAS : 44, (62), 89
GAUTIER DE COINCI : 89, (117), 127, (269)
GAUTIER LE LEU : (113), 149, 150, 164, 166,
171, 172, 184, 192, 193, 305
GEOFFROI DE MONMOUTH : 35, 58
GEOFFROY DE VINSAUF : 39, 42, 44, 51, 168,
(175), 322, 374
GERBERT DE MONTREUIL : 79, 81, 309, 325,
330
GERVAIS DE MELKLEY : (39)
GERVAISE : (49)
GOSSOUIN DE METZ : 296
GUI DE CAMBRAI : 89
GUILLAUME IX D'AQUITAINE : 197
GUILLAUME DE BERNEVILLE : 70
GUILLAUME DE LORRIS : (139), 224
GUILLAUME DE MACHAUT : 7, 169
GUILLAUME LE NORMAND : 131, 149, 166,
190, 191
GUILLAUME DE SAINT-PAIR : 314
- HÉLINAND DE FROIDMONT : 128
HENRI D'ANDELI : (113), 118, 130, (141), 169,
312
HENRI D'ARCI : 50
HERBERT : 69, 93, 97, 98, 130
HOMÈRE : 56
HORACE : 39, 168
HUON DE CAMBRAI : 171, 358
HUON DE MÉRY : 310
- ISIDORE DE SÉVILLE : 41, 43, 59, 74, 134
- JACQUES DE BAISIEUX : 171, 363
JEAN DE CONDÉ : 283
JEAN DE GARLANDE : (39), 41-44, 51, 134, 322
JEAN DE HAUTE-SEILLE : 69
- Jean de LA FONTAINE : 7, 225
Brunetto LATINI : 168, 172-174, (185), 323
LAURENT DE PREMIERFAIT : 382
Guillaume LEDOYEN : (185)
LUCAIN : (77), 168, 287

¹ Les parenthèses signalent que le nom n'apparaît que dans une note de bas de page et non dans le corps du texte.

Colin MALET : 252, 313
MARIE DE FRANCE : 17, 27, 54, (61), 104, 107,
(113), 119, 136, 137, (155), 205, 206, 209, 210,
(213), 218, 225, 267, 268, 272, (280), 282, 296,
298, 299, 331, 334, 344, 375, 383
MARTIAL : (225)
MATTHIEU DE VENDÔME : (39), 322
Prosper MÉRIMÉE : 382
MILON D'AMIENS : 164
Philippe MOUSKET : 79

Charles NODIER : 382

Nicolas ORESME : 323
OVIDE : 168, 197, 287, 291

PAÏEN DE MAISIÈRES : 304
PÈRE RAPIN : 324
PERRIN D'AGINCOURT : 216
PERROT DE NESLE : (89), (90)
PERSE : (168)
PHÈDRE : 225
PHILIPPE DE RÉMI : 174, 175, 187, 189, (333)
Hues PIAUCELE : 148
PIERRE DE BEAUVAIS : 186
PIERRE DE PECKHAM : 71, 72
PIERRE DE SAINT-CLOUD : 89
Denis PIRAMUS : 49
PLATON : 37, 87, 100, 322

QUINTILIEN : (369)

RAOUL DE HOUDENC : 129, 133, 141, 143, 158,
202, (343), 376
Jean RENART : 19, 115, 325
RENAUT (auteur de la *Vie de saint Jehan
Bouche d'Or*) : 50
ROBERT DE BLOIS : 98, 100, 314
ROBERT DE CLARI : 79
ROBERT LE CLERC : 89
RUTEBEUF : (139), 170, 228, (229), 230, 232,
246, (250), 267, 268, 283, 288, 310, 344, 345,
355

Marquis de SADE : 8
SAINT AUGUSTIN : (37)
SALLUSTE : 77, (168)
SCARRON : 382
STACE : (61), 168
STENDHAL : 324
SUÉTONE : (77)

Guillaume TARDIF : (135)
TÉRENCE : 168
THIBAUT DE CHAMPAGNE : (215)
THOMAS : 45

Laurent VALLA : (135)
VIRGILE : (61), 168, 287

Robert WACE : 35, (49), 52, (53), 55, 58-60,
89, 91-94, 96, 166, 199, 200
WATRIQUET DE COUVIN : 283

INDEX DES ŒUVRES

- XXIII manieres de vilains (Des)* : 350
- Aigle et la corneille (L')* (fable de Marie de France) : (155)
- Aiol* : 75, 244
- Aloul* : 10, 112, 116, (118), 341, 342, 344, 348, 354, 387
- Amadas et Ydoine* : 89
- Ami et Amile* : (195)
- Apocalypsis* : 89, 90
- Apologues* (Guillaume Tardif) : (135)
- Ars poetica* (Gervais de Melkley) : (39)
- Ars poetica* (Horace) : 39
- Ars versificatoria* : (39)
- Art de dictier* : (174)
- Asne qui salua le Sangler (L') (Isopet I)* : 137
- Âtre périlleux (L')* : 306, 309
- Auberee* : 113, (118), (119), 155, 170, 171, (236), 237, 238, 379
- Aucassin et Nicolette* : 119, 163, 190, 306
- Audigier* : 201, (250)
- Avarice (De l')* : (98)
- Aymeri de Narbonne* : 74, 75
- Barat et Haimet* : 124, 138, 177
- Bataille de Caresme et de Charnage* : 129
- Bataille Loquifer (La)* : (250)
- Bataille des Vins (La)* : (141)
- Bel Inconnu (Le)* : (250)
- Berengier au lonc Cul* : 119, 147, 191, 213, (235), (275), 338, 375
- Bestiaire* (Gervaise) : (49)
- Bestiaire* (Pierre de Beauvais) : 186
- Bisclavret* : 54
- Blâme des Femmes* : 236, 312
- Blancandin* : 89, 92, 114, 273, 297
- Boivin de Provins* : 10, 20, (109), (111), 148, 212, 234, (259), 303, 378
- Bouchier d'Abeville (Le)* : (115), (117), 231, (316), 342
- Bourgoise d'Orliens (La)* : 354
- Bourjois borjon (Le)* : 132-134, 141, 158, 202, 305, 376
- Bourse pleine de Sens (La)* : 108, 233, 245, 378
- Braies au Cordelier (Les)* : 113, 121, 335, 341, 342, (362), 377
- Braies le Priestre (Les)* : 262, 263, 274, 275, 379
- Brifaut* : 359
- Brunain, la Vache au Prestre* : (118), 138, 156, 256, 257, 274
- Canonique des rois* : (98)
- Canterbury Tales* : 381
- Cele qui fu foutue et desfoutue* : (109), 112, 148, 311, 312
- Cele qui se fist foutre sur la Fosse de son Mari* : 9, 141, 142, 177, 214, 232, 241, 242, 283, (296), 297, 300, 364-366, 376, 387
- Celui qui bota la Pierre* : (124), 138, 235, 296, 297
- Cent nouvelles nouvelles* : 382
- Chanson d'amour* : (98)
- Chanson d'Antioche (La)* : 172
- Chanson de Guillaume (La)* : 73, 74
- Chanson de Roland (La)* : 73, 75-77, 82, 87, 88, 100, 196, 257, 292, 374
- Chanson des Saisnes (La)* : 17, 72-74, 117, 131, (139)
- Charlot le Juif* : 228, 230, 313, 338
- Chastie-Musart* : 236
- Chastoiement des dames (Le)* : (98), 314
- Chastoiement d'un pere a son fils (Le)* : 107, 156-158, 272, 274, 298, 299, 314, 317
- Châtelaine de Vergy (La)* : 89, 290, 291
- Chauve Souriz et des Oisiaus (De la) (Isopet de Chartres)* : 239
- Chevalerie Judas Maccabé* : (195)
- Chevalier au barisel (Le)* : 285
- Chevalier de la Charrette (Le)* : 63, 93, (139)
- Chevalier a la Corbeille (Le)* : 10, (115), 216, 231, 232
- Chevalier à l'épée (Le)* : (250), 301, 303, 304
- Chevalier aux deux épées (Le)* : 114, 282, 307-309
- Chevalier au Lion (Le) (Yvain)* : 47, (48), 49, 73, (83), 93, 95, 114, 282, 308, 309, 340, 374
- Chevalier qui fist parler les Cons (Le)* : 9, 10, (116), 141, 153, 177, 178, 184, 204, 204-208, 210-212, 216, 219, 336, 375, 379
- Chevalier qui fist sa Fame confesse (Le)* : 20, (115), 357, 358

Chevalier qui recovra l'Amor de sa Dame (Le) : 121, 123, 139, 148, 156, 203, 209, 210
Chevalier a la Robe vermeille (Le) : (109), 233, 241, 269-272, 275, (279), 311, 312, 375, 377
Chevalier tort (Du) : 128
Chivalier et sa Dame et un Clerk (Un) : (113)
Chronique des ducs de Normandie : 52, 55, 56, 58
Chronique de la guerre entre les Anglois et le Ecossois en 1173 et 1174 : (57)
Chronique (Jordan Fantosme) : (52), (56)
Chronique du Pseudo-Turpin : 167, 185, 186
Chronique rimée (Guillaume Ledoyen) : (185)
Chronique rimée (Philippe Mousket) : 79
Cid (Le) : 323
Ciperis de Vigneaux : (73)
Cligès : 46, 47, 62-67, 69, 80, 82, 89, 92, 93, 95, 96, 150, 151, 200, 316, 388
Cœur simple (Un) : 324
Coille noire (La) : (124), (125), 138, 232, 264, 265, 275, 284, 296, 297, 300, 308, 334, 377
Comédie humaine (La) : 4
Commentaires de la guerre des Gaules : (77)
Con qui fu fait a la Besche (Du) : 272
Confessions (Les) : (37)
Congés (Les) : 17, 89, 90, 139
Conjuration de Catiliana : (77)
Connebert : 150, 192, 336, 337
Conquête de Constantinople : 78
Constant du Hamel : (109), (118), (121)
Conte du Graal (Le) : 49, 63, 66, 93, 95, 98, 140, 258, 301-305, 307, (308), 309
Contre les flatteurs : (98)
Contrejengle (La) : 288
Couvoiteus et l'Envieus (Le) : 17, 18, 139, 140, 143, 191, 233, 385
Création du monde (De la) : (98)
Crote (La) : (111), 152
Cubitorum : (218)
Cuvier (Le) : 149, 150, 171

Dame escoillee (La) : (109), 113, (118), 122, 125, 127, (228), (231), 246-249, 271, 272, 290, 291, (333), 355
Dame qui Aveine demandoit pour Morel sa Provende avoir (La) : 243, 244, 380
Dame qui fist trois Tors entor le Moustier (La) : (117), 229, 230, (316)
Dame qui se venja du Chevalier (La) : (118), (121), 138, 153, 154, 273, 386

Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre (La) : (118), (119), (123), 138, 139, 178, 179, (227), (235), 273, 283, 286, 287, 290, 291, 295, 348, 375, 380
Damoisele qui sonjoit (La) : 287, 333, 343
Decameron : 381, 382
Demoiselle à la mule (La) : 301, 303, 304
Deus Amanz (Les) : (213), 331, 332, 334
Deus Anglois et l'Anel (Les) : 181, 273
Deus bordeors ribauz (Les) (La Gengle) : 288
Deus Changeors (Les) : 121, 142, 155, 258-261, 275, 378
Deus Chevaus (Les) : 141, 150, (231), 376
Deus Vilains (Les) : (108), (121), 149, 150, 171, 192
Dieu d'Amours, d'Esté et de Mai (Du) : 201
Dieu et dou Pescour (De) : 192
Disciplina clericalis : voir *Le Chastoiement d'un pere a son fils*
Dit des Avocats et des notaires : 128
Dit du Chancelier Philippe : 130
Dit des Cons : 108
Dit de la Femme : 296
Dit des Outils de l'hôtel : 128
Dit de Paradis : 128
Documentum de arte versificandi : 39, 42, 322
Dolopathos : 69, 93, 97, 98, 100, 130, 218, 305

Eliduc : 119
Énéas : (53), 58, (61), 92-94, 114, 309
Énéide : (61)
Enfances Ogier : 73, 114, 309
Enfant qui fu remis au Soleil (L') : (316)
Enseignement des princes (L') : (98)
Envie et de l'orgueil (De l') : (98)
Épigrammes : (225)
Épître farcie de saint Étienne : 89, 90
Équitan : (213), (214)
Érec et Énide : 54, 61-63, 65, 66, 89, 92-95, (139), 200, 316, 336, 374
Escoufle (L') : 45, 65, 326
Espervier (L') : (113)
Esquiel (L') : 179, (180), 234, 353, 355
Estoire des Engleis : 47, 52, (53), 56
Estoire de la guerre sainte : (52)
Estoire de Merlin (L') : 68
Estoire del saint Graal (L') : 68
Estormi : 21, 120, 121, 139, 146, 148, 212, (263), 337, 338
Estula : (117), (124), 138, 209, 213, 353, 379

Éthique à Nicomaque : 321
Éthiques : 323
Etymologiae : 41, 134
Évangile de Jean : (296)
Évangile de Nicodème : 314
Explication de l'Apocalypse : 89

Fablel dou Dieu d'Amors (Li) : 201
Fablel del gelous (Le) : 128
Fablel de Niceroles (Le) : 128, 201
Fables (Marie de France) : 104, 107, 137, (155), 218, 225, 226, 272, (280), 282, 296, 298-300, (308)
Fables (Phèdre) : (225)
Fabliaus de Coquaigne (Le) : 128
Facetiæ morales : (135)
Faits des Romains : 77, 78, 83, 374
Fevre de Creil (Le) : (125), 156, 351
Fierabras : 114, 309
Floire et Blanchefleur : 89, 91, 92, 273
Floovant : (73)
Floris et Lyriopé : (98)
Fol Vilain (Le) : 108, (118), 147, 192
Foteor (Le) : 31, 140, 141, (147), 191, (233), 273, 301-305, 309, 333, 335, 377, 385
Frere Denise : (121), 122, 141, (229), (250), 266-269, 274, 275, 345, 346, 348, 358, 375, 387
Fresne : 267, 344

Gageure (La) : (124), 138, 216, 231, 232
Galeran de Bretagne : 45, 65, 258, 261, 326, 328, 339, 340
Gombert et les deus Clers : (111), (118), (123), (128), 138, 233, 375
Gonbaut : 355
Gormont et Isembart : (195)
Guigemar : 119, 205, 209
Guillaume d'Angleterre : 89, 175
Guillaume au Faucon : (118), (121), (362)

Histoire ancienne jusqu'à César : 83
Histoire de Gérard de Nevers (L') : 79-81
Histoire de Philippe-Auguste : 186, 187
Historia regum Britanniae : 35, 58
Honneur des dames (L') : (98)
Housse partie (La) : (125), 141, 235
Hugues Capet : (73)
Iliade : 56
Ille et Galeron : 44, 45, 89, 316

Image du Monde (L') : 296
Inventionne (De) : 39, 40, 322
Isopet I-Avionnet : 135, 152, 226
Isopet de Chartres : 135, 155, 225, 239
Isopet de Lyon : 135, 136, 225, 226

Je vous pri, dame Maroie : 89, 90
Jehan et Blonde : (333)
Jeu de saint Nicolas (Le) : 17, (139), 352
Jouquet : 31, 252-254, 256, 257, 261, 313-315, (362), 385
Jugement (Le) : (231)
Jugement des Cons (Le) : (231), 286

Laborintus : (39)
Lai d'Aristote : (113), 118, 169, 312
Lais de Marie de France : 54, (61), (113), 119, (155), (213), 383
Lancelot en prose : 187
Lanval : 27, 205, 206, (213), (214), 375
Leçons d'Ypocrisie et d'Umilité (La) : (139)
Lion de Bourges : (199)
Lion et le Paysan (Le) (fable de Marie de France) : 136
Livre de Alixandre empereur de Constantinoble et de Cligés son fils (Le) : 80
Livre de la mutacion de Fortune (Le) : 169, 170
Livre du Tresor (Le) : 168, 173, 174, (185), 323
Loenge Nostre Dame : 90
Lou et des Oisiaus (Dou) (Isopet de Chartres) : 239
Loup et le mouton (Le) (fable de Marie de France) : 137

Maignien qui foti la Dame (Le) : (125), (233)
Male Honte (La) : (109), (124), 138, 171, 180, 181, 286, (296), 297, 358, 380
Manekine (La) : 174, 187, 189, 195
Médiance (De la) : (98)
Mentir-vrai (Le) : 66
Méraigis de Portlesguez : (250)
Merveilles de Rigomer (Les) : 119
Métamorphoses (Les) : 197, 291
Meunier d'Arleux (Le) : (113), 139
Milun : 383
Miracle du clerc de Rouen : 132
Miracles de Nostre Dame : 90, (117), 127, 316
Moniage Rainouart (Le) : (250)

Moralités des philosophes : 89
Mort Artu (La) : (333)
Mort Aymeri de Narbonne (La) : 186, 195
Multro, traditione, et occisione gloriosi Karoli comitis Flandriarum (De) (chronique de Galbert de Bruges) : 19

Narcisse : 291, 292
Nomina librorum bibliotece : (218)
Nonain qui vaut pechier, mais Nostre Dame l'en delivra (Une) (miracle de Gautier de Coinci) : (269)

Old Testament stories from Genesis, Exodus, Numbers : (218)
Ordres de Paris (Les) : 344, 345, 355

Pamela : 4
Pardon du Foutre (Le) : 286
Parisiana Poetria : (39), 41, 42, 134, 322
Partonopeu de Blois : (37), 48, 49, 114, 273, 297
Patience ou de la souffrance (De la) : (98)
Patrenostre glosée (La) : 286
Pèlerinage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople (Le) : (250)
Perdris (Les) : (111), 121-123, 142, 214, 356-358
Pescheor de Pont seur Saine (Le) : (109), (233), 359-361
Pet au Vilain (Le) : (109), 112, (117), 228, 230, (316)
Pharsale : (77)
Pliçon (Le) : 194, 195
Poésies lyriques : 169
Poétique : 44, 321
Poetria Nova : 39, 42, 168, 374
Porcelet : 151
Povre Clerc (Le) : (118), 333, 366-368
Povre Mercier (Le) : 170, 311, 312
Pré tondu (Le) : 108
Prestre et Alison (Le) : (123), 131, 138, 149, 190-192, 194
Prestre comporté (Le) : (111), 125-127, 147, 211, 351, 352, 364
Prestre crucefié (Le) : (125), 156, 240-242, (296), 297
Prestre et la Dame (Le) : 156, 242, 243, 248, 249

Prestre qui abevete (Le) : (109), (111), 147, 151, 152, 183, 184, 309, 361, 362, 366, 387
Prestre qui dist la Passion (Le) : 114, 155, 180, 254, 374, 375
Prêtre qui fut mis au lardier (Le) : 201
Prestre qui manja Mores (Le) : (118), (125), 235
Prestre qui ot Mere a Force (Le) : (128)
Prestre teint (Le) : 22, (128), 149, 172, 213, 214, 292-294, 317, 379
Preudome qui rescolt son Compere de noier (Le) : (333)
Princesse de Clèves (La) : 323
Prise d'Orange (La) : (250)
Prophécie Sebile : 89
Provost a l'Aumuche (Le) : 19, 155, 379
Pucele qui voloit voler (La) : (236)
Putains et les Lecheors (Les) : (118), 144, 151, 152, 376, 377
Pyrame et Thisbé : (128), 197-200, 292, 294

Quatre Prestres (Les) : (115), (117)
Quatre Sohais saint Martin (Les) : (109), 141, 147, 156, 216, 236-239, 349, 350
Quinze Signes du Jugement dernier (Les) : 272, 281, 284, 298-300, 386

Renard et l'aigle (Le) (fable de Marie de France) : (155)
Renart et de l'Aigle (De) (Isopet I) : 137
Renart le bestorné : 310
Response de l'un des deus ribauz (La) : 106, 380
Rhétorique à Herennius : 39-41, 322
Robinson Crusoe : 4
Roman d'Alexandre (Le) : (62), 89, 91, 316
Roman d'Alexandre (Le) (Fuerre de Gadres) : 305
Roman de Beaudous (Le) : 98
Roman de Brut (Le) : (49), 55, 58-60, 93, 94, 96, 97, 114, 166, 199, 200, 309, 337
Roman de Fergus (Le) : 309
Roman des Franceis (Le) : 314
Roman de Guillaume de Dole (Le) : 45, 65, 115, 190, 326, 339, 340
Roman de Mélusine (Le) : 187, 188
Roman du Mont-Saint-Michel (Le) : 314, 315
Roman de Renart (Le) : 23, 82, 83, 105, 169, 172, (250), 293, 310
Roman de la Rose (Le) : (139), 165, 224

Roman de Rou (Le) : 52, (53), 55, 89, 91, 92
Roman des Sept Sages (Le) : voir *Dolopathos*
Roman de Thèbes (Le) : (35), (53), 58, (61), (64), 84, 85, 89, 90, (91), 92, 99, 316
Romans de Tristan et Iseut : 45, 64, 65
Roman de Troie (Le) : (53), 55-58, (64), 67, 79, 82, 85, 89, 91-97, 99, 229, 305, 316
Roman de la Violette (Le) : 45, 65, 79, 80, 281, 309, 325, 326, 330-332, 339

Sacristain (Le) : 120, (121), 127, 128, 138, 274
Saineresse (La) : 212, 346, 347, 387
Saint Pierre et le Jongleur : 335, 336
Salut d'Amors : 286, 287
Sentences (commentaire de Richard Fishacre) : 188
Sentier batu (Le) : (125), 172, 182, 183, 336, 380
Siège d'Athènes (Le) : 89, 91
Signification de la mort d'Alexandre : 89
Sire Hain et Dame Anieuse : (128), 139
Sohais (Les) : 192
Sohait des Vez (Le) : 150, 172, 178, 204, 335, 342, 343
Songe d'Enfer (Le) : 133, 134, 143, (343)
Sorisetete des Estopes (La) : (124), 138, 244, 245
Sot Chevalier (Le) : (121), (147), 192-194, 203

Testament de l'Asne (Le) : 170, 228, 230, 335
Thébaïde : (61)
Theophilus : 89
Timée : 37, 87, 88, 100
Tom Jones : 4
Torneoient Antéchrist (Le) : 310
Trahison (De la) : (98)
Tresces (Les) : (111), (118), 149, 156, 176, 235, 242, 271, 334, 344, (376)
Trois Aveugles de Compiègne (Les) : (109), (118), 120, 148, 153, 213, 233
Trois Boçus (Les) : (118), (121), 143, 149, 152, 171, 194, 333-335, 342, (358), 376
Trois Chanoinesses de Couloigne (Les) : 171
Trois Dames de Paris (Les) : (115), (231), 336
Trois Dames qui troverent l'Anel (Les) : (107), (109), (128), (148), (231), 314, 338
Trois Dames qui troverent un Vit (Les) : (109), (118), 156, 173-177, 180, 184, (191), 216, 219, 228, 234, 251, 275, 374, 380
Trois Meschines (Les) : (231)

Trubert : 108, (126), 141, 143, 144, 177, 178, 190, 203, 210, 211, 219, (279), 377, 379

Vair Palefroï (Le) : (113)
Vallet aus douze Fames (Le) : (109), 236, 238, 292, 294, 348, 349
Vallet qui d'Aise a Malaise se met (Le) : 201
Vengeance Raguidel (La) : (250), 305, 309
Vengement Alixandre (Le) : 89
Venjançe Nostre Seigneur (La) : 314
Vers de la Mort (Les) (Hélinand de Froidmont) : 128
Vers de la Mort (Les) (Robert le Clerc) : 89, 316
Vescie a Prestre (Le) : 142, 171, 363, 364, 378
Veuve (La) : (113), 192
Vie de César : (77)
Vie des Pères : 98, 99, 131, 132, 316, 374
Vie de saint Edmond : 49, (50)
Vie de saint Gilles : 70
Vie de saint Grégoire le Grand : 50, 71, 299, 374
Vie de saint Jehan Bouche d'Or : 50
Vie de saint Osith : (50)
Vie de saint Richard de Chichester : 71, 72
Vie de sainte Marie l'Égyptienne : 70
Vie des Sept Dormants : 50
Vieille qui oint la Palme au Chevalier (La) : (121), (124), 138, 147, 152, (296), 297
Vieille Truande (La) : 89, 90, 141, 144, 153, 233, 234, 291, 292, 316, 336, (358), 376, 377
Vilain Asnier (Le) : 257, 258, 275
Vilain de Bailluel (Le) : 20, 109, (117), (123), 138, 144, 183, 184, 232, 242, 261, 262, 309
Vilain au Buffet (Le) : (117), 122, 127, 181, 182, 254, 257, 275, 312, 313, (316), 378, 379
Vilain de Farbu (Le) : (147), (191), 274, 306
Vilain Mire (Le) : (128)
Vilain qui conquist Paradis par Plait (Le) : (128), (180), 232, 233, 254-257, 263, 273, 275, 377
Vision de saint Paul : 50
Voutoir et de l'Egle por ce qu'aucun se conchie bien par sa parole meïsmes (Dou) (Isopet de Chartres) : (155)
Voyage de saint Brendan : (52)

.W. : 108, 201

Yonec : 38

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS DE RECHERCHE

- Chevalerie et grivoiserie. Fabliaux de chevalerie*, édition, traduction et présentation de Jean-Luc LECLANCHE, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2003.
- Le Chevalier paillard. Quinze fabliaux libertins de chevalerie*, édition, traduction et présentation de Jean-Luc LECLANCHE, Arles, Actes sud, coll. « Babel », 2008.
- Fabliaux du Moyen Âge*, édition et traduction de Jean DUFOURNET, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1998.
- Fabliaux érotiques. Textes de jongleurs des XII^e et XIII^e siècles*, édition critique, traduction, introduction et notes de Luciano ROSSI avec la collaboration de Richard STRAUB, Paris, Librairie Générale Française/Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1992.
- Fabliaux et contes des poètes français des XI, XII, XIII, XIV et XV^e siècles, tirés des meilleurs auteurs. Nouvelle édition augmentée et revue sur les manuscrits de la Bibliothèque impériale*, édition d'Étienne BARBAZAN et de Dominique Martin MÉON, Paris, B. Warée, « Collections spéciales », 1808.
- Fabliaux et contes des poètes français des XII, XIII, XIV & XV^e Siècles, tirés des meilleurs Auteurs*, édition d'Étienne BARBAZAN, Paris, Vincent, 1756.
- Fabliaux ou Contes, fables et romans du XII^e et du XIII^e siècle*, édition de Pierre Jean-Baptiste LEGRAND D'AUSSY, 3^e édition, Paris, Jules Renouard, 1829 [1779].
- Le Jongleur par lui-même : choix de dits et de fabliaux*, présentation de Willem NOOMEN, Louvain, Peeters, coll. « Ktēmata », 2003.
- Nouveau recueil complet des Fabliaux (NRCF)*, édition critique de Willem NOOMEN, Nico VAN DEN BOOGAARD *et al.*, 10 vol., Assen, Van Gorcum, 1983-1998.
- Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles*, édition d'Anatole DE MONTAIGLON et de Gaston RAYNAUD, 6 vol., New York, Franklin, coll. « Burt Franklin Research and Source works series », 1872-1890.

CORPUS SECONDAIRE

- Des XXIII manieres de vilains*, édition et traduction d'Achille JUBINAL, suivie d'un commentaire d'Éloi JOHANNEAU, Paris, Chez Sylvestre, 1834.
- Aiol : chanson de geste*, édition de Jacques NORMAND et de Gaston RAYNAUD, New York, Johnson Reprint Corporation, coll. « Société des anciens textes français », 1966.
- ALEXANDRE DE PARIS, *Roman d'Alexandre*, édition d'Edward C. ARMSTRONG et traduction de Laurence HARF-LANCNER, Paris, Librairie Générale Française/Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1994.
- Petrus ALFONSI, *Disciplina Clericalis : III französische Versbearbeitungen*, édition d'Alfons HILKA et de Werner SÖDERHJELM, Helsinki, Acta Societatis scientiarum Fennicæ, 1922.
- Autre édition consultée : *Discipline de clergie/Disciplina clericalis. Suivi de Le chastoïement d'un père à son fils*, édition et traduction de Dominique Martin MÉON et d'Étienne BARBAZAN, Paris, Firmin Didot, « Collections spéciales », 1824.
- ANNE CLAUDE PHILIPPE DE TUBIÈRES, comte de Caylus, « Sur l'harmonie et sur la couleur », dans *Vies d'artistes, discours sur la peinture et la sculpture*, édition d'André FONTAINE, Paris, Renouard, 1910, p. 138-148.

- Archives administratives de la ville de Reims. Collection de pièces inédites pouvant servir à l'histoire des institutions dans l'intérieur de la cité*, édition de Pierre VARIN, Paris, Imprimerie de Crapelet, 1848, t. III.
- ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, édition et traduction de Richard BODÉÛS, dans Pierre PELLEGRIN (dir.), *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2014, p. 1975-2226.
- ARISTOTE, *Poétique*, édition et traduction du grec de Joseph HARDY, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France », 1952.
Autre édition consultée : *Poétique*, édition et traduction de Pierre DESTRÉE, dans Pierre PELLEGRIN (dir.), *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2014, p. 2759-2798.
- L'Âtre périlleux*, édition de Brian WOLEDGE, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1936.
- Aucassin et Nicolette : chantefable du XIII^e siècle*, édition de Mario ROQUES, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 2004 [1975].
- « *Des Avocas. De la Jument au Deable. De Luque la Maudite*. Trois dits tirés d'un nouveau manuscrit de fableaux », édition de Gaston RAYNAUD, *Romania*, t. XII, 1883, p. 209-229.
- Aymeri de Narbonne*, édition d'Hélène GALLÉ, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 2007.
- La Bataille de Caresme et de Charnage*, édition de Grégoire LOZINSKI, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de l'École des hautes études. IV^e section, Sciences historiques et philologiques », 1933.
- BENOÎT DE SAINTE-MAURE, *La Chronique des ducs de Normandie*, édition d'après le manuscrit de Tours avec les variantes du manuscrit de Londres de Carin FAHLIN, 3 vol., Uppsala, Almqvist & Wiksells, coll. « Bibliotheca Ekmaniana Universitatis Upsaliensis », 1951-1954.
- BENOÎT DE SAINTE-MAURE, *Le Roman de Troie*, édition d'après tous les manuscrits connus de Léopold CONSTANS, 6 vol., Paris, Didot, coll. « Société des anciens textes français », 1904-1912.
- Blancandin et l'Orgueilleuse d'amour : roman d'aventures du XIII^e siècle*, édition de Franklin P. SWEETSER, Genève/Paris, Droz/Minard, 1964.
- Le Blâme des Femmes*, dans *Three Medieval Views of Women*, édition et traduction en anglais de Gloria K. FIERO, Wendy PFEFFER et Mathé ALLAIN, New Haven/Londres, Yale University Press, 1989.
- Jean BODEL, *La Chanson des Saisnes*, édition d'Annette BRASSEUR, 2 vol., Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1989.
- Nicolas BOILEAU-DESPRÉAUX, *Art poétique*, dans *Épîtres, Art Poétique, Lutrin*, texte établi et présenté par Charles-H. BOUDHORS, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Les textes français », 1939.
- CALCIDIUS, *Commentaire au Timée de Platon*, édition et traduction de Béatrice BAKHOUCHE, avec la collaboration de Luc BRISSON, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Histoire des doctrines de l'Antiquité classique », 2011, t. I.
- La Chanson d'Antioche : chanson de geste du dernier quart du XII^e siècle*, édition de Bernard GUIDOT, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2011.
- La Chanson de Guillaume*, édition et traduction de François SUARD, Paris, Classiques Garnier, coll. « Les classiques médiévaux », 1999.
- La Chanson de Roland*, édition et traduction de Jean DUFURNET, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2004 [1993].
- La Chastelaine de Vergi : édition critique du ms. B.N.f.fr. 375 avec introduction, notes, glossaire et index, suivie de l'édition diplomatique de tous les manuscrits connus du XIII^e et du XIV^e siècle*, édition de René E. V. STUIP, La Haye, Mouton, coll. « Publications de l'Institut d'études françaises et occitanes de l'Université d'Utrecht », 1970.
- Le Chevalier as deus espees. French Arthurian Romance*, édition et traduction anglaise de Paul Vincent ROCKWELL, Woodbridge, D. S. Brewer, 2006.
- Le Chevalier au barisel : conte pieux du XIII^e siècle*, édition de Félix LECOY, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1955.

- CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Chevalier de la Charrette* ou *Le Roman de Lancelot*, édition critique d'après tous les manuscrits existants et traduction de Charles MÉLA, Paris, Librairie Générale Française/Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1992.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligès*, édition critique du manuscrit B.N. fr. 12560 et traduction de Charles MÉLA et d'Olivier COLLET, Paris, Librairie Générale Française/Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1994.
Autre édition consultée : édition et traduction de Philippe WALTER, dans *Œuvres Complètes*, édition dirigée par Daniel POIRION, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 173-336.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Conte du Graal* ou *Le Roman de Perceval*, édition du manuscrit 354 de Berne et traduction de Charles MÉLA, Paris, Librairie Générale Française/Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1990.
Autre édition consultée : édition et traduction de Daniel POIRION, dans *Œuvres Complètes*, édition dirigée par Daniel POIRION, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 685-911.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Érec et Énide*, édition critique d'après le manuscrit B.N. fr. 1376 et traduction de Jean-Marie FRITZ, Paris, Librairie Générale Française/Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1992.
Autre édition consultée : édition et traduction de Peter F. DEMBOWSKI, dans *Œuvres Complètes*, édition dirigée par Daniel POIRION, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 1-169.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Guillaume d'Angleterre*, édition d'A. J. HOLDEN, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1988.
Autre édition consultée : édition et traduction d'Anne BERTHELOT, dans *Œuvres Complètes*, édition dirigée par Daniel POIRION, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 953-1036.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Yvain* ou *Le Chevalier au Lion*, édition de Karl D. UTTI et traduction de Philippe WALTER, dans *Œuvres Complètes*, édition dirigée par Daniel POIRION, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 337-503.
- CHRISTINE DE PISAN, *Le Livre de la mutacion de Fortune*, édition de Suzanne SOLENTE, 4 vol., Paris, A & J Picard, 1959-1966.
- Chronique du Pseudo-Turpin*, édition de Brian WOLEDGE et Harry Peter CLIVE, *Répertoire des plus anciens textes en prose française, depuis 842 jusqu'aux premières années du XIII^e siècle*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1964.
- Chroniques anglo-normandes. Recueil d'extraits relatifs à l'histoire de Normandie et d'Angleterre pendant les XI^e et XII^e siècles. Publié pour la première fois, d'après les manuscrits de Londres, de Cambridge, de Douai, de Bruxelles et de Paris*, édition de Francisque MICHEL, 3 vol., Rouen, Édouard Frère, 1840.
- CICÉRON, *De l'Invention*, édition et traduction de Guy ACHARD, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France », 2002 [1994].
- COUDRETTE, *Le Roman de Mélusine, ou Histoire de Lusignan*, édition d'Eleanor ROACH, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque française et romane », 1982.
- Eustache DESCHAMPS, *Art de dictier*, dans *Œuvres complètes*, édition de Gaston RAYNAUD, New York, Johnson Reprint, coll. « Société des anciens textes français », 1966 [Paris, Didot, 1878-1903], t. VII, p. 266-292.
- Jordan FANTOSME, *Chronique de la guerre entre les Anglois et les Ecossois en 1173 et 1174*, édition et traduction de Ronald Carlyle JOHNSTON, Oxford/New York, Oxford University Press/Clarendon Press, 1981.
- FRÈRE ANGIER, « La *Vie de saint Grégoire le Grand* traduite du latin par Frère Angier, religieux de Sainte-Frideswide », édition de Paul MEYER, *Romania*, t. XII, 1883, p. 145-208.

- Geoffroi GAIMAR, *L'Estoire des Engleis*, édition d'Alexander BELL, Oxford, Anglo-Norman Text Society, coll. « Anglo-Norman texts », 1960.
- Galeran de Bretagne*, édition de Lucien FOULET, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1925.
- GAUTIER DE COINCI, *Les Miracles de Nostre Dame*, édition de V. Frederic KOENIG, 4 vol., Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1966.
- GEOFFROY DE VINSAUF, *Documentum de arte versificandi*, dans JEAN DE GARLANDE, *The Parisiana Poetria*, édition et traduction de Traugott LAWLER, New Haven/Londres, Yale University Press, 1974, appendice deux, p. 327-332.
- GEOFFROY DE VINSAUF, *Poetria Nova*, édition d'Ernest GALLO, dans *The Poetria Nova and Its Sources in Early Rhetorical Doctrine*, La Haye/Paris, Mouton, 1971, p. 14-129.
- GERBERT DE MONTREUIL, *Le Roman de la Violette ou de Gérard de Nevers*, édition de Douglas LABAREE-BUFFUM, Paris, Honoré Champion, coll. « Société des anciens textes français », 1928.
- GERVAISE, « Le bestiaire de Gervaise », édition de Paul MEYER, *Romania*, t. I, 1872, p. 420-443.
- GUILLAUME IX D'AQUITAINE, « Farai un vers de dreyt rien », édition et traduction d'Alfred JEANROY, dans *Les Chansons de Guillaume IX duc d'Aquitaine (1071-1127)*, Paris, Librairie ancienne Édouard Champion, coll. « Librairie de la Société des Anciens textes français/Les Classiques français du Moyen Âge », 1927, p. 7-9.
- GUILLAUME DE BERNEVILLE, *Vie de saint Gilles*, édition d'après le manuscrit de la Bibliothèque laurentienne de Florence et traduction de Françoise LAURENT, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2003.
- GUILLAUME DE LORRIS, *Roman de la Rose*, édition de Daniel POIRION et traduction de Jean DUFURNET, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1999.
- GUILLAUME DE MACHAUT, *Poésies lyriques*, édition de Vladimir CHICHMAREF, Genève, Slatkine Reprints, 1973.
- HENRI D'ANDELI, *La Bataille des Vins*, dans *Les dits d'Henri d'Andeli*, édition d'Alain CORBELLARI, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 2003, p. 51-57.
- HENRI D'ANDELI, *Le Dit du Chancelier Philippe*, dans *Les dits d'Henri d'Andeli*, édition d'Alain CORBELLARI, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 2003, p. 91-98.
- HENRI D'ANDELI, *Le Lai d'Aristote*, édition d'après tous les manuscrits de Maurice DELBOUILLE, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Bibliothèque de la Faculté de philosophie et de lettres de l'Université de Liège », 1951.
Autre édition consultée : *Le Lai d'Aristote*, dans *Les dits d'Henri d'Andeli*, édition d'Alain CORBELLARI, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 2003, p. 73-90.
- HERBERT, *Le Roman de Dolopathos*, édition du manuscrit H436 de la Bibliothèque de l'École de Médecine de Montpellier de Jean-Luc LECLANCHE, 3 vol., Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1997.
- Histoire de Gérard de Nevers : mise en prose du Roman de la Violette de Gerbert de Montreuil*, édition de Matthieu MARCHAL, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Bibliothèque des seigneurs du Nord », 2013.
Autre édition consultée : *Gerard de Nevers, Prose Version of the Roman de la Violette*, édition de Lawrence F. H. LOWE, Princeton/Paris, Princeton University Press/Presses universitaires de France, coll. « Elliott Monographs in the Romance Languages and Literatures », 1975 [1928].
- HUON DE CAMBRAI et GUILLAUME, *Le Vair Palefroi : avec deux versions de la Male Honte. Fabliaux du XIII^e siècle*, édition d'Arthur LÅNGFORS, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1927.
Autre édition consultée : HUON LE ROI DE CAMBRAI, *Le Vair palefroi*, édition et traduction de Jean DUFURNET, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2010.

- HUON DE MÉRY, *Le Tournoi de l'Antéchrist*, édition de Georg WIMMER et traduction de Stéphanie ORGEUR, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 1995.
- ISIDORE DE SÉVILLE, *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive originum libri XX*, édition de William M. LINDSAY, Oxford, Clarendon Press, 1962 [1911].
- JEAN DE GARLANDE, *The Parisiana Poetria*, édition et traduction de Traugott LAWLER, New Haven/Londres, Yale University Press, 1974.
- « *Le Lai de l'Épervier* », édition de Gaston PARIS, *Romania*, t. VII, 1878, p. 1-21.
- Brunetto LATINI, *Li Livres dou Tresor*, édition de Francis J. CARMODY, Genève, Slatkine Reprints, 1975 [Berkeley, Los Angeles, 1948].
- Guillaume LEDOYEN, *Chronique rimée*, édition d'Eugène DE CERTAIN, dans la *Bibliothèque de l'École des chartes*, n° 13, 1852, p. 361-393.
- Le Livre de Alixandre empereur de Constantinoble et de Cligès son filz : roman en prose du XV^e siècle*, édition de Maria COLOMBO TIMELLI, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2004.
- MARIE DE FRANCE, *Die Fabeln. Mit Benutzung des von Ed. Mall hinterlassenen Materials*, édition de Karl WARNKE, Genève, Slatkine Reprints, coll. « Bibliotheca normannica », 1974.
- Autre édition consultée : *Les Fables*, édition et traduction de Charles BRUCKER, Louvain, Peeters, coll. « Ktēmata », 1991.
- MARIE DE FRANCE, *Le Lai de Lanval*, texte critique et édition diplomatique des quatre manuscrits français de Jean RYCHNER, traduction de Paul AEBISCHER, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1958.
- MARIE DE FRANCE, *Lais bretons (XI^e-XIII^e siècles) : Marie de France et ses contemporains*, édition et traduction de Nathalie KOBLE et de Mireille SÉGUY, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2011.
- MARQUIS DE SADE, *Historiettes, contes et fabliaux. Dorci. Séide*, préface de Béatrice DIDIER, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1971.
- MARTIAL, *Épigrammes*, édition et traduction de H. J. IZAAC, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France », 1930, t. III.
- « Mélanges de littérature pieuse : les miracles de Notre-Dame en vers français », édition de Joseph MORAWSKI, *Romania*, t. LXIV, 1938, p. 454-488.
- Les Merveilles de Rigomer*, édition de Wendelin FOERSTER, 2 vol., Halle, Niemeyer, coll. « Gessellschaft für romanische Literatur », 1908 et 1915.
- La Mort Aymeri de Narbonne*, édition d'après les manuscrits de Londres et de Paris de Joseph COURAYE DU PARC, Paris, Johnson Reprint, coll. « Société des anciens textes français », 1966 [1884].
- Autre édition consultée : édition de Paolo RINOLDI, Milan, UNICOPLI, coll. « Parole allo specchio », 2000.
- Narcisus (poème du XII^e siècle)*, édité avec le concours de l'Université de Belfast par M. M. PELAN et Nicol Christopher William SPENCE, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg », 1964.
- Nicolas ORESME, *Le Livre des Éthiques d'Aristote. Published from the Text of MS. 2902, Bibliothèque Royale de Belgique*, édition d'Albert D. MENUT, New York, G. E. Stechert & Co., 1940.
- PAÏEN DE MAISIÈRES, *La Mule sans frein ou la Demoiselle à la mule*, édition de R. C. JOHNSTON et Douglas David R. OWEN, dans *Two Old French Gauvain Romances*, Édimbourg/Londres, Scottish Academy Press, 1972.
- PHÈDRE, *Fables*, édition et traduction d'Alice BRÉNOT, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France », 1924.
- PHILIPPE DE RÉMI, *La Manekine*, édition et traduction de Marie-Madeleine CASTELLANI, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2012.
- PIERRE D'ABERNON DE FETCHAM, *Vie seint Richard, evesque de Cycestre*, édition de Delbert W. RUSSELL, Londres, Anglo-Norman Text Society, coll. « Anglo-Norman texts », 1995.

- PIERRE DE BEAUVAIS, *Bestiaire*, édition de Guy R. MERMIER, Paris, Nizet, 1977.
- « Prologue en vers français d'une histoire perdue de Philippe-Auguste », édition de Paul MEYER, *Romania*, t. VI, 1877, p. 494-498.
- Denis PIRAMUS, « Denis Piramus : "La Vie saint Edmunt" », édition de Henry E. HAXO, *Modern Philology*, n° 12, 1914, p. 85-106.
- Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena. Trois contes du XII^e siècle français imités d'Ovide*, présentation, édition et traduction d'Emmanuèle BAUMGARTNER, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2000.
- Autre édition consultée : *Piramus et Tisbé*, édition de Penny ELEY, Liverpool, University of Liverpool, coll. « Liverpool Online Series. Critical Editions of French Texts », 2001.
- Les Quinze Signes du Jugement dernier. Poème anonyme de la fin du XII^e ou du début du XIII^e siècle publié d'après tous les manuscrits connus avec introduction, notes et glossaire*, édition d'Erik VON KRÆMER, Helsinki, Societas Scientiarum Fennica, coll. « Commentationes humanarum litterarum », 1966.
- « Raoul de Houdenc : a Possible New Poem », édition du *Bourgeois borjon* de Lewis THORPE, *The Modern Language Review*, vol. XLVII, n° 4, 1952, p. 512-515.
- RAOUL DE HOUDENC, *Le Songe d'Enfer suivi de La Voie de Paradis. Poèmes du XIII^e siècle*, édition de Philéas LEBESGUE, Genève, Slatkine Reprints, 1974 [1908].
- RAOUL DE HOUDENC, *The Songe d'Enfer of Raoul de Houdenc. An Edition Based on All the Extent Manuscripts*, édition de Madelyn TIMMEL MIHM, Tübingen, Niemeyer, 1984.
- RAOUL DE HOUDENC, *La Vengeance Raguidel*, édition de Gilles ROUSSINEAU, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2004.
- René RAPIN S. J., *Les Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, édition d'E. T. DUBOIS, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1970.
- Recueil des monuments inédits de l'histoire du Tiers État*, édition d'Augustin THIERRY, Paris, Imprimerie générale, 1770, t. IV.
- Recueil général des isopets*, édition de Julia BASTIN, Paris, Honoré Champion, coll. « Société des anciens textes français », 1929.
- Jean RENART, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, édition de Félix LECOY et traduction de Jean DUFOURNET, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2008.
- Rhétorique à Herennius*, édition et traduction de Guy ACHARD, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France », 2003.
- ROBERT D'ORBIGNY, *Le Conte de Floire et Blanchefleur, nouvelle édition critique du texte du manuscrit A (Paris, BNF, fr. 375)*, édition et traduction de Jean-Luc LECLANCHE, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2003.
- ROBERT DE CLARI, *La Conquête de Constantinople*, édition et traduction de Jean DUFOURNET, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2004.
- Le Roman de Partonopeu de Blois*, édition et traduction de la rédaction A (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 2986) et de la Continuation du récit d'après les manuscrits de Berne (Burgerbibliothek, 113) et de Tours (Bibliothèque municipale, 939) d'Olivier COLLET et de Pierre-Marie JORIS, Paris, Librairie Générale Française/Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 2005.
- Le Roman de Renart*, édition publiée sous la direction d'Armand STRUBEL, avec la collaboration de Roger BELLON, Dominique BOUTET et Sylvie LEFÈVRE, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.
- Autre édition consultée : édition et traduction de Jean DUFOURNET et d'Andrée MÉLINE, 2 vol., Paris, Flammarion, coll. « GF », 1985.
- Le Roman de Thèbes*, édition et traduction d'Aimé PETIT, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2008.
- Autre édition consultée : édition de Guy RAYNAUD DE LAGE, 2 vol., Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1966-1968.

- RUTEBEUF, *La Lections d'Ypocrisie et d'Umilité*, dans *Œuvres complètes*, édition et traduction de Michel ZINK, Paris, Classiques Garnier, 1989, t. I, p. 265-283.
- RUTEBEUF, *Les Ordres de Paris*, dans *Œuvres complètes*, édition et traduction de Michel ZINK, Paris, Classiques Garnier, 1989, t. I, p. 226-237.
- SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions ; précédées de Dialogues philosophiques*, édition publiée sous la direction de Lucien JERPHAGNON, avec la collaboration de Sophie ASTIC, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.
- Guillaume TARDIF, *Apologues*, édition de Pierre RUELLE, Genève/Paris, Slatkine, coll. « Textes et études. Domaine français », 1986.
- « Du Vallet qui d'aise a malaise se met. Altfranzösisches Fabliau, zum ersten Male herausgegeben nach Paris B. N. fr. 12603 », édition de Wendelin FOERSTER, *Jahrbuch für romanische und englische Sprache und Literatur*, vol. XIII, n° 1, 1874, p. 281-307.
- Vie de sainte Marie l'Égyptienne*, édition de Peter F. DEMBOWSKI, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1977.
- Vie des Pères*, édition de Félix LECOY, 3 vol., Paris, Picard, coll. « Société des anciens textes français », 1987-1999.
- Robert WACE, *Le Roman de Brut*, édition d'Ivor ARNOLD, 2 vol., Paris, Société des anciens textes français, 1940.
- Robert WACE, *Le Roman de Rou*, édition d'Anthony J. HOLDEN, 3 vol., Paris, A. & J. Picard, coll. « Société des anciens textes français », 1970-1973.

ÉTUDES

PERSPECTIVES CRITIQUES

- ACCARIE Maurice, « Vérité du récit ou récit de la vérité. Le problème du réalisme dans la littérature médiévale », *Razo*, n° 15, 1998, p. 5-34.
- ARAGON Louis, *Le Mentir-vrai*, Paris, Gallimard, « Collection Blanche », 1980.
- AUERBACH Erich, *Mimesis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduction française de Cornelius HEIM, Paris, Gallimard, coll. « Tel Quel », 1968 [1948 ; première publication en allemand en 1946].
- AUERBACH Erich, *Le Haut Langage. Langage littéraire et public dans l'Antiquité tardive et au Moyen Âge*, traduction française de Robert KAHN, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2004 [1958].
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduction française de Daria OLIVIER, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978 [1975].
- BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1973.
- BARTHES Roland, « L'effet de réel », dans Gérard GENETTE et Tzvetan TODOROV (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1982, p. 81-90.
- BESSIÈRE Jean, « Réalisme et représentation littéraire : Éléments pour une systématique des thèses relatives au réalisme au XIX^e siècle », dans Jean BESSIÈRE *et al.* (dir.), *Histoire des poétiques*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « PUF fondamental », 1997, p. 341-348.
- BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Libre Examen », 1992.
- BRODEUR Pierre-Olivier, *Le Roman édifiant aux XVII^e et XVIII^e siècles*, thèse de doctorat, Paris/Montréal, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3/Université de Montréal, 2013.

- BUDOR Dominique et GEERTS Walter, « Les enjeux d'un concept », dans Dominique BUDOR et Walter GEERTS (dir.), *Le Texte hybride*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 7-26.
- BURGELIN Claude, GRELL Isabelle et ROCHE Roger-Yves (dir.), *Autofiction(s). Colloque de Cerisy*, 2008, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Autofictions », 2010.
- CASANOVA-ROBIN Hélène (dir.), *Ovide, figures de l'hybride. Illustrations littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les âges*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance », 2009.
- CHEVREL Yves, *Le Naturalisme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1982.
- DARRIEUSSECQ Marie, « L'Autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n° 107, 1996, p. 369-380.
- DION Robert, FORTIER Frances et HAGHEBAERT Elisabeth (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise », 2001.
- DIONNE Ugo et GINGRAS Francis, « Présentation : l'usure originelle du roman : roman et antiroman du Moyen Âge à la Révolution », dans Ugo DIONNE et Francis GINGRAS (dir.), *De l'usage des vieux romans, Études françaises*, vol. XLII, n° 1, 2006, p. 5-21.
- DOUBROVSKY Serge, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », dans *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1988, p. 61-79.
- DOUBROVSKY Serge, « Textes en main », dans Serge DOUBROVSKY, Jacques LECARME et Philippe LEJEUNE (dir.), *Autofictions & Cie, RITM*, n° 6, 1993, p. 207-217.
- DUBOIS Jacques, *L'Institution de la littérature : introduction à une sociologie*, Paris/Bruxelles, Nathan/Labor, coll. « Dossiers media », 1978.
- DUPRAT Anne, *Vraisemblances : poétiques et théorie de la fiction, du Cinquecento à Jean Chapelain (1500-1670)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de la littérature générale et comparée », 2009.
- ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte*, traduction française de Chantal ROUX DE BÉZIEUX avec le concours d'André BOUCOURECHLIEV, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1965 [1962].
- ESMEIN-SARRAZIN Camille, *L'essor du roman : discours théorique et constitution d'un genre littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2008.
- FOREST Philippe (dir.), *Je & Moi, Nouvelle Revue Française*, n° 598, 2011.
- FOURRIER Anthime, *Le Courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Âge. Les Débuts (XI^e siècle)*, Paris, Nizet, 1960, t. I.
- FRYE Northrop, *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*, Cambridge, Harvard University Press, coll. « The Charles Eliot Norton Lectures », 1976.
- GASPARINI Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2004.
- GENETTE Gérard, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1979 [1969].
- GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2004 [1991].
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1982.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987.
- HAMON Philippe, *Le Personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1983.
- HUTCHEON Linda, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York, Methuen, 1985.
- JANNELLE Jean-Louis et VIOLLET Catherine (dir.), *Genèse et Autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2007.
- JAKOBSON Roman, « Du réalisme artistique », dans Tzvetan TODOROV (dir.), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1965 [1921], p. 98-108.
- JALOUX Edmond, *Perspectives et personnages*, Paris, Plon, 1931.

- JAUSS Hans Robert, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique*, n° 1, 1970, p. 79-101.
- KIBÉDI VARGA Aron, « La vraisemblance. Problèmes de terminologie, problèmes de poétique », dans *Critique et création littéraire en France au XVII^e siècle*, Paris, Éditions du CNRS, 1977, p. 325-336.
- KUNDERA Milan, *Le Rideau*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006 [2005].
- LE BOZEC Yves (dir.), *Le vrai et le vraisemblable. Rhétorique et poétique*, *Revue des sciences humaines*, n° 280, 2005.
- LUKÁCS Georg, *Balzac et le réalisme français*, traduction française de Paul LAVEAU, Paris, La Découverte, coll. « La découverte-poche », 1998 [1934-1940 ; 1951].
- MAINGUENEAU Dominique, « Hétérogénéité », dans *Les Termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2009, p. 71-73.
- MITTERAND Henri, *L'Illusion réaliste : de Balzac à Aragon*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1994.
- MORILLOT Paul, *Discours sur la vie et les œuvres d'Agrippa d'Aubigné*, Paris, Hachette, 1884.
- MORILLOT Paul, *Le Roman en France depuis 1610 jusqu'à nos jours. Lectures et esquisses*, Paris, G. Masson, 1894,
- MORILLOT Paul, *La Bruyère*, Paris, Hachette, coll. « Grands écrivains français », 1904.
- PAVEL Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1988 [1986].
- REBOUL Olivier, *Introduction à la rhétorique. Théorie et pratique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Premier cycle », 2001 [1991].
- RICÉUR Paul, *Temps et récit*, 3 vol., Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1983.
- SAMOYAUULT Tiphaine, « L'hybride et l'hétérogène », dans *L'Art et l'hybride*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors-cadre », 2001, p. 175-186.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1989.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1999.
- THIBAUDET Albert, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Stock, 1936.
- TODOROV Tzvetan, « Présentation », dans Gérard GENETTE et Tzvetan TODOROV (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1982, p. 7-10.
- VEYNE Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1983.
- WATT Ian, *The Rise of the Novel*, Londres, Chatto and Windus, 1957.
- WATT Ian, « Réalisme et forme romanesque », traduction française de Fanny DELEUZE, dans Gérard GENETTE et Tzvetan TODOROV (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1982, p. 11-46.
- ZUMTHOR Paul, « Intertextualité et mouvance », *Littérature*, n° 41, 1981, p. 8-16.

LITTÉRATURE ET CIVILISATION MÉDIÉVALES

- ABRAMOWICZ Maciej, *Réécrire au Moyen Âge. Mises en prose des romans en Bourgogne au XV^e siècle*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1996.
- ANNE CLAUDE PHILIPPE DE TUBIÈRES, comte de Caylus, « Premier mémoire sur Guillaume de Machaut, poète & musicien dans le XIV^e siècle », *Mémoires de littérature tirés des registres de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres*, 1770, t. XXXIV, p. 147-153.
- ARSENEAU Isabelle, *Parodie et merveilleux dans le roman dit réaliste au XIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Recherches littéraires médiévales », 2012.
- BADEL Pierre-Yves, « Rhétorique et polémique dans les prologues de romans au Moyen Âge », *Littérature*, n° 20, 1975, p. 81-94.
- BARRE Aurélie, « Le renard de Rutebeuf », *Cahiers de recherches médiévales*, n° 14, 2007, p. 253-266.

- BAUMGARTNER Emmanuèle, « *Écrire, disent-ils. À propos de Wace et de Benoît de Sainte-Maure* », dans *De l'histoire de Troie au livre du Graal*, Orléans, Paradigme, coll. « Varia », 1994, p. 15-25.
- BAUMGARTNER Emmanuèle, « Vers, prose et fiction narrative (1150-1240) », dans Karen PRATT et Penny ELEY (dir.), *Shifts and Transpositions in Medieval Narrative : A Festschrift for Dr Elspeth Kennedy*, Cambridge/Rochester, D. S. Brewer, 1994, p. 1-9.
- BAUMGARTNER Emmanuèle, « Le choix de la prose », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n° 5, 1998, p. 7-13.
- BAUMGARTNER Emmanuèle, « Du manuscrit trouvé au corps retrouvé », dans Jan HERMAN et Fernand HALLYN (dir.), *Le Topos du manuscrit trouvé : actes du colloque international, Louvain-Gand, 22-23-24 mai 1997*, Louvain, Peeters, 1999, p. 1-14.
- BAUMGARTNER Emmanuèle, « Du "roman" à l'histoire : le motif de la bataille rangée chez Wace et Benoît », dans Catherine CROIZY-NAQUET et Philippe LOGIÉ (dir.), *Bien dire et bien apprendre. Revue de médiévistique, Histoire et Roman, Actes du colloque du Centre d'Études Médiévales et Dialectales de Lille 3*, n° 22, 2004, p. 23-37.
- BAUMGARTNER Emmanuèle et HARF-LANCNER Laurence, « Introduction », dans Emmanuèle BAUMGARTNER et Laurence HARF-LANCNER (dir.), *Entre fiction et histoire : Troie et Rome au Moyen Âge*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, « Collection du Centre d'études du Moyen Âge de Paris 3 », 1997, p. 11-20.
- BAUMGARTNER Emmanuèle et HARF-LANCNER Laurence, « Présentation », dans Emmanuèle BAUMGARTNER et Laurence HARF-LANCNER (dir.), *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, « Collection du Centre d'études du Moyen Âge de Paris 3 », 2002, t. 1, p. 7-18.
- BAUMGARTNER Emmanuèle et MÉLA Charles, « La mise en roman », dans Daniel POIRION (dir.), *Précis de littérature française du Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, 1983, p. 83-127.
- BEER Jeanette M. A., *Narrative Conventions of Truth in the Middle Ages*, Genève, Droz, coll. « Études de philologie et d'histoire », 1981.
- BERTRAND Paul, « Ordres mendiants et renouveau spirituel du bas Moyen Âge (fin du XII^e-XV^e s.). Esquisses d'historiographie », *Le Moyen Âge : revue d'histoire et de philologie*, vol. CVII, n° 2, 2001, p. 305-315.
- BLOCH Howard, *Etymologies and Genealogies : A Literary Anthropology of the French Middle Ages*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.
- BLONDEAU Chrystèle, « Arthur et Alexandre le Grand sous le principat de Philippe le Bon : les témoins d'un imaginaire en mutation », *Publication du Centre Européen d'Études Bourguignonnes*, vol. XLI, 2001, p. 233-246.
- BOUGET Hélène, « *Gaber* et renouveler la tradition des romans en vers. Pastiche de genre et pastiche de style dans *Le Chevalier aux deux épées* », dans Isabelle ARSENEAU (dir.), *Faute de style. En quête du pastiche médiéval, Études françaises*, vol. XLVI, n° 3, 2010, p. 27-49.
- BOURGAIN Pascale, « Théorie littéraire. Le Moyen Âge latin », dans Jean BESSIÈRE *et al.* (dir.), *Histoire des poétiques*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « PUF fondamental », 1997, p. 35-55.
- BOUTET Dominique, *La Chanson de geste. Forme et signification d'une écriture épique du Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1993.
- CARRUTHERS Mary, *Le Livre de la mémoire : une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, traduction française de Diane MEUR, Paris, Macula, coll. « Argô », 2002.
- CENTILI Sara, « La seconda redazione in versi dell'*Image du monde* : una riscrittura didattica », *Cultura Neolatina*, vol. LXVI, n° 1, 2006, p. 161-206.
- CERETTI-MALINOWSKI Béatrice, « Les chercheurs de vérité : l'invention du quotidien par quelques romanciers du XIII^e siècle », dans *Le Roman médiéval. La fiction réaliste au XIII^e siècle, Revue des langues romanes*, t. CIV, n° 1, 2001, p. 37-46.

- CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, « Écrire le temps. Le lyrisme de la durée aux XIV^e et XV^e siècles », dans Yvonne BELLENGER (dir.), *Le Temps et la durée dans la littérature au Moyen Âge et à la Renaissance. Actes du Colloque organisé par le Centre de Recherche sur la littérature du Moyen Âge et de la Renaissance de l'Université de Reims (novembre 1984)*, Paris, A. G. Nizet, 1986, p. 103-114.
- CHÊNERIE Marie-Luce, *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, 1986.
- COLBY Alice, *The Portrait in the Twelfth-Century French Literature. An Example of the Stylistic Originality of Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, 1965.
- COLLIOT Régine, « Ambiguïté de l'aventure dans *Le Chevalier aux deux épées* : un monde étrange », Marguerite ROSSI et Paul BANCOURT (dir.), *De l'étranger à l'étrange, ou, La Conjointure de la merveille : en hommage à Marguerite Rossi et Paul Bancourt*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. « Sénéfiance », 1988, p. 71-88.
- COMBES Annie, « L'Âtre périlleux : cénotaphe d'un héros retrouvé », *Romania*, t. CXIII, 1992-1995, p. 140-174.
- COMBES Annie, « Préface », dans Annie COMBES, avec la collaboration d'Anne-Catherine WERNER (dir.), *Fictions de vérité dans les réécritures européennes des romans de Chrétien de Troyes*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres, Civilisation médiévale », 2012, p. 7-12.
- CONLON Denis Joseph, « *La Chanson d'Audigier*. A Scatological Parody of the Chanson de Geste Edited from Ms. BN f. fr 19152 », *Nottingham Medieval Studies*, n° 33, 1989, p. 21-55.
- COPELAND Rita, *Rhetoric Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Studies in Medieval Literature », 1991.
- COURROUX Pierre, *L'Écriture de l'histoire dans les chroniques de langue française (XII^e-XV^e siècles). Les critères de l'historicité médiévale*, thèse de doctorat, Poitiers, Université de Poitiers, 2013.
- CROIZY-NAQUET Catherine, « Quand la fiction se mêle à l'histoire. Un combat dans les *Faits des Romains* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n° 5, 1998, p. 55-68.
- CROIZY-NAQUET Catherine, *Écrire l'histoire romaine au début du XIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1999.
- CROIZY-NAQUET Catherine, « Écrire l'histoire : le choix du vers ou de la prose aux XII^e et XIII^e siècles », *Médiévales*, n° 38, 2000, p. 71-85.
- CROIZY-NAQUET Catherine, « Introduction », dans Catherine CROIZY-NAQUET et Philippe LOGIÉ (dir.), *Bien dire et bien apprendre. Revue de médiévistique, Histoire et Roman, Actes du colloque du Centre d'Études Médiévales et Dialectales de Lille 3*, n° 22, 2004, p. 7-8.
- CROIZY-NAQUET Catherine, « Nus contes rimés n'est verais », dans Claude MILLET (dir.), *Poésie en procès, Revue des Sciences Humaines*, n° 276, 2004, p. 29-44.
- DAMIAN-GRINT Peter, « Truth, Trust, and Evidence in the Anglo-Norman *Estoire* », *Anglo-Norman Studies*, n° 18, 1995, p. 63-78.
- DAMIAN-GRINT Peter, « *Estoire* as Word and Genre : Meaning and Literary Usage in the Twelfth Century », *Medium Ævum*, vol. LXVI, n° 2, 1997, p. 189-206.
- DAMIAN-GRINT Peter, *The New Historians of the Twelfth-Century Renaissance : Inventing Vernacular Authority*, Rochester, Boydell Press, 1999.
- DELAGE-BÉLAND Isabelle, *L'Antiroman au risque de la réécriture. La redéfinition des stratégies intertextuelles et parodiques dans les mises en prose du Cligès et du Roman de la Violette*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2011.
- DEMAULES Mireille, « L'art de la ruse dans le *Roman de la Violette* de Gerbert de Montreuil », dans *Le Roman médiéval. La fiction réaliste au XIII^e siècle, Revue des langues romanes*, t. CIV, n° 1, 2001, p. 143-161.
- DEMAULES Mireille, « Le Cycle de la Gageure au XV^e siècle. L'exemple français et l'exemple italien », dans Danielle BOHLER (dir.), *Le Goût du lecteur à la fin du Moyen Âge*, Paris, Éditions du Léopard d'or, coll. « Cahiers du Léopard d'or », 2006, p. 85-99.

- DOUTREPONT Georges, *Inventaire de la « librairie » de Philippe le Bon. 1420*, Genève, Slatkine Reprints, 1977 [1906].
- DRAGONETTI Roger, *Le Mirage des sources : l'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- DRAGONETTI Roger, « Les sirènes du roman médiéval », dans *Le Roman médiéval. La fiction réaliste au XIII^e siècle*, *Revue des langues romanes*, t. CIV, n^o 1, 2001, p. 1-22.
- DUFOURNET Jean, « Loin d'Arthur : *Galeran de Bretagne* ou l'autre roman », dans *Galeran de Bretagne*, traduction de Jean DUFOURNET, Paris, Honoré Champion, coll. « Traductions des classiques français du Moyen Âge », 1996, p. 7-26.
- FARAL Edmond, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Genève/Paris, Slatkine/Honoré Champion, 1982 [1924].
- FARAL Edmond, *La Vie quotidienne au temps de saint Louis*, Paris, Hachette, 1938.
- FAURE Marcel, « *Le Chevalier à l'épée* et son étrange jeu-parti », dans Jean-Claude AUBAILLY et al. (dir.), *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble. Hommage à Jean Dufournet : littérature, histoire et langue du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1993, t. II, p. 563-570.
- FERLAMPIN-ACHER Christine, « Merveilleux et comique dans les romans arthuriens français (XII^e-XV^e siècles) », dans Keith BUSBY et Roger DALRYMPLE (dir.), *Arthurian Literature*, XIX (*Comedy in Arthurian Literature*), Cambridge, D. S. Brewer, 2003, p. 17-47.
- FOEHR-JANSSENS Yasmina, *Le Temps des fables. Le Roman des Sept Sages, ou l'autre voie du roman*, Paris/Genève, Honoré Champion/Slatkine, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1994.
- FOEHR-JANSSENS Yasmina, « La *Manekine* en prose de Jean Wauquelin, ou la littérature au risque du remaniement », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n^o 5, 1998, p. 107-123.
- FREEMAN Michelle A., *The Poetics of Translatio Studii and Conjointure : Chrétien de Troyes's Cligès*, Lexington, French Forum, coll. « French Forum Monographs », 1979.
- FRIIS-JENSENS Karsten, « The *Ars Poetica* in Twelfth-Century France. The Horace of Matthew of Vendôme, Geoffrey of Vinsauf, and John of Garland », *Cahiers de l'Institut du Moyen Âge Grec et Latin*, n^o 60, 1990, p. 319-388.
- GALLO Ernest, « The *Poetria nova* of Geoffrey of Vinsauf », dans James Jerome MURPHY (dir.), *Medieval Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Medieval Rhetoric*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1978, p. 68-84.
- GAUCHER Élisabeth et LABORY Gillette, « “Fictionalisation de l'histoire” et “historicisation de la fiction” : le cas de Richard sans Peur », dans Catherine CROIZY-NAQUET et Philippe LOGIÉ (dir.), *Bien dire et bien apprendre. Revue de médiévistique, Histoire et Roman, Actes du colloque du Centre d'Études Médiévales et Dialectales de Lille 3*, n^o 22, 2004, p. 39-52.
- GÉRARD-ZAI Marie-Claire, « La légende de Tristan et Iseut et Chrétien de Troyes », *Tristania : A Journal Devoted to Tristan Studies*, vol. VII, n^{os} 1-2, 1981, p. 21-26.
- GINGRAS Francis, « L'anneau merveilleux et les deux versants du désir. Présentation du *Thesaurus* informatisé des motifs merveilleux de la littérature médiévale », *Revue des langues romanes*, vol. CI, 1997, p. 163-183.
- GINGRAS Francis, *Érotisme et merveilles dans les récits français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2002.
- GINGRAS Francis, « Aimer hors chant : réinvention de l'amour et invention du “roman” », *Intermédialités*, n^o 4, 2004, p. 18-43.
- GINGRAS Francis, *Le Bâtard conquérant. Essor et expansion du genre romanesque au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2011.
- GRAVDAL Kathryn, *Vilain and Courtois : Transgressive Parody in French Literature of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, Lincoln, University of Nebraska Press, coll. « Regent Studies in Medieval Culture », 1989.

- GUÉNÉE Bernard, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris, Aubier-Montaigne, coll. « Historique », 1980.
- GUIETTE Robert, « *Li conte de Bretagne sont si vain et plaisant* », *Romania*, t. LXXXVIII, 1967, p. 1-12.
- HÜE Denis, « "Portrait of the artist as a private stag" : une forme de l'autofiction à la fin du Moyen Âge », *Le Moyen français*, n^{os} 60-61, 2007, p. 305-322.
- HÜE Denis, « Charles d'Orléans, livre de sable et autres plaisirs minuscules », dans Denis HÜE (dir.), *Lectures de Charles d'Orléans. Les ballades*, Paris, Presses universitaires de Rennes, coll. « Didact français », 2010, p. 7-15.
- JAMES-RAOUL Danièle, « La rhétorique entre vérité et mensonge : les leçons des arts poétiques des XII^e et XIII^e siècles », *Bien dire et bien apprendre*, n^o 23, 2005, p. 263-275.
- JAMES-RAOUL Danièle, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2007.
- JEAY Madeleine, *Le Commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XI^e-XV^e siècles)*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 2006.
- JEAY Madeleine, « Pour cause de brièveté : les formules d'abrègement dans la narration longue », dans Catherine CROIZY-NAQUET, Laurence HARF-LANCNER et Michelle SZKILNIK (dir.), dans *Faire court. L'esthétique de la brièveté dans la littérature du Moyen Âge*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2011, p. 105-120.
- JODOGNE Omer, « *Audigier* et la chanson de geste, avec une édition nouvelle du poème », *Le Moyen Âge*, n^o 66, 1960, p. 495-526.
- KELLER Hans-Erich, « La *Chanson de Roland*, poème de propagande pour le royaume capétien au milieu du XII^e siècle », *Travaux de linguistique et de littérature*, n^o 14, 1976, p. 229-241.
- KELLY Douglas, « The Source and Meaning of Conjointure in Chrétien's *Erec* 14 », *Viator*, vol. I, 1970, p. 179-200.
- KRAUSE Kathy M., « L'héroïne et l'autorité du discours : le *Roman de la Violette* et le *Roman de la Rose* ou de *Guillaume de Dole* », *Le Moyen Âge*, vol. CII, n^o 2, 1996, p. 191-216.
- KRAUSE Kathy M., « The Material Erotic : the Clothed and Unclothed Female Body in the *Roman de la Violette* », dans Chris PERRY (dir.), *Material Culture and Cultural Materialisms in the Middle Ages and Renaissance*, Turnhout, Brepols, coll. « Arizona Studies in the Middle Ages and the Renaissance », 2001, p. 17-39.
- LAURENT Françoise, *Plaire et Édifier. Les récits hagiographiques composés en Angleterre aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1998.
- LEJEUNE Rita, *L'Œuvre de Jean Renart. Contribution à l'étude du genre romanesque au Moyen Âge*, Genève, Slatkine Reprints, 1968 [1935].
- LOTE Georges, *Histoire du vers français*, ouvrage publié avec le concours du Centre national de la recherche scientifique, Paris, Boivin, 1949, t. I.
- LOUSON Lydie, *De Jean Renart à Jean Maillart. Les romans de style gothique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2004.
- LUSIGNAN Serge, *Parler vulgairement. Les intellectuels et la langue française aux XIII^e et XIV^e siècles*, Paris/Montréal, Librairie philosophique J. Vrin/Presses de l'Université de Montréal, coll. « Études médiévales », 1987.
- LUSIGNAN Serge, *La Langue des rois au Moyen Âge. Le français en France et en Angleterre*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le nœud gordien », 2004.
- MATHEY-MAILLE Laurence, « L'écriture des commencements dans le *Roman de Rou* de Wace et la *Chronique des ducs de Normandie* de Benoît de Sainte-Maure », dans Emmanuèle BAUMGARTNER et Laurence HARF-LANCNER (dir.), *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, « Collection du Centre d'études du Moyen Âge de Paris 3 », 2002, t. I, p. 79-95.

- MATHEY-MAILLE Laurence, *Écritures du passé. Histoires des ducs de Normandie*, Paris, Honoré Champion, coll. « Essais sur le Moyen Âge », 2007.
- MATHEY-MAILLE Laurence, « Le Roman de Brut de Wace à l'épreuve du merveilleux », dans Francis GINGRAS (dir.), *Motifs merveilleux et poétique des genres au Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres, Civilisation médiévale », 2015, p. 165-174.
- MEHTONEN Päivi, *Old Concepts and New Poetics. Historia, Argumentum, and Fabula in the Twelfth- and Early Thirteenth-Century Latin Poetics of Fiction*, Helsinki, Societas Scientiarum Fennica, coll. « Commentationes Humanarum Litterarum », 1996.
- MÉNARD Philippe, « Les dénominations de l'écrivain au Moyen Âge », dans Lise SABOURIN (dir.), *Travaux de littérature : Le Statut littéraire de l'écrivain*, n° 20, Genève, l'Adirel et le Centre national du livre, 2007, p. 23-40.
- MENEGALDO Silvère, *Le Jongleur dans la littérature narrative des XII^e et XIII^e siècles. Du personnage au masque*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2005.
- MICHA Alexandre, « Tristan et Cligès », *Neophilologus*, vol. XXXVI, n° 1, 1952, p. 1-10.
- MONTEVERDI Angelo, « La laisse épique », dans *La Technique littéraire des chansons de geste : actes du Colloque de Liège (4 au 6) septembre 1957*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Congrès et colloques de l'Université de Liège », 1959, p. 127-140.
- MORSE Ruth, « Historical Fiction in Fifteenth-Century Burgundy », *The Modern Language Review*, n° 75, 1980, p. 48-64.
- MÜHLETHALER Jean-Claude, *Fauvel au pouvoir : lire la satire médiévale*, Paris, Honoré Champion, 1994.
- MURPHY Diana L., « Duelling Mirrors : Specularity in Chrétien de Troyes's *Cligès* », *RLA : Romance Languages Annual*, n° 8, 1996, p. 74-78.
- PASTOUREAU Michel, *L'Étoffe du Diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1991.
- PASTOUREAU Michel, « Une couleur en mutation : le vert à la fin du Moyen Âge », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, n° 2, 2007, p. 705-731.
- PAYEN Jean-Charles, « Une poétique du génocide joyeux : devoir de violence et plaisir de tuer dans *La Chanson de Roland* », *Olifant*, vol. VI, n°s 3-4, 1979, p. 226-236.
- PEARSALL Derek, *Old English and Middle English Poetry*, Londres, Routledge, 1977.
- PETIT Aimé, « *Estoire et romanz* dans le Roman de Thèbes », dans Catherine CROIZY-NAQUET et Philippe LOGIÉ (dir.), *Bien dire et bien apprendre. Revue de médiévistique, Histoire et Roman, Actes du colloque du Centre d'Études Médiévales et Dialectales de Lille 3*, n° 22, 2004, p. 11-21.
- PETIT Aimé, « Prologues du Roman de Thèbes », dans *Aux origines du roman. Le Roman de Thèbes*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2010, p. 183-193.
- PIERREVILLE Corinne, *Gautier d'Arras : l'autre chrétien*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2001.
- POIRION Daniel, « Écriture et ré-écriture au Moyen Âge », *Littérature*, n° 41, 1981, p. 109-118.
- QUÉRUEL Danielle, « Des mises en prose aux romans de chevalerie dans les collections bourguignonnes », dans Sergio CIGADA et Anna SLERCA (dir.), *Rhétorique et mise en prose au XV^e siècle. Actes du VI^e colloque international sur le moyen français, Milan, 4-6 mai 1988*, Milan, Vita e Pensiero, 1991, p. 173-193.
- REY-FLAUD Henri, *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « SUP. Littératures modernes », 1980.
- REY-FLAUD Henri, *La Névrose courtoise*, Paris, Navarin éditeur/Éditions du Seuil, coll. « Analytica », 1983.
- ROSSI Luciano, « Jean Bodel : des *flabiaux* à la chanson de geste », *Versants*, n° 28, 1995, p. 9-42.
- ROTHWELL William, « Medieval French and Modern Semantics », *Modern Language Review*, n° 57, 1962, p. 25-30.

- RYCHNER Jean, *La Chanson de geste : essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, coll. « Société de publications romanes et françaises », 1955.
- SPIEGEL Gabrielle M., *Romancing the Past. The Rise of Vernacular Prose Historiography in Thirteenth-Century France*, Berkeley, University of California Press, coll. « New Historicism », 1993.
- SPUFFORD Peter, *Money and its Use in Medieval Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- STIENNON Jacques, « Histoire de l'art et fiction poétique dans un épisode de *Cligès* de Chrétien de Troyes », dans *Mélanges offerts à Rita Lejeune, Professeur à l'Université de Liège*, Gembloux, Duculot, 1968, p. 695-708.
- STRUBEL Armand, *La Rose, Renart et le Graal. La littérature allégorique en France au XIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1989.
- STRUBEL Armand, « L'allégorie et la description : le début du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris », dans Jean-Claude MÜHLETHALER et Denis BILLOTTE (dir.), avec la collaboration d'Alain CORBELLARI, Marie-Thérèse BONADONNA et Barbara WHALEN, « *Riens ne m'est seur que la chose incertaine* ». *Études sur l'art d'écrire au Moyen Âge offertes à Eric Hicks par ses élèves, collègues, amies et amis*, Genève, Slatkine, 2001, p. 121-132.
- SUARD François, « La question de la vérité dans les chansons de geste », dans *Élisabeth du colloque du Centre d'Études Médiévales de Lille 3*, n° 23, 2005, p. 175-193.
- TILLIETTE Jean-Yves, *Des Mots à la Parole. Une lecture de la Poetria nova de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, Droz, coll. « Recherches et rencontres », 2000.
- TRACHSLER Richard, *Disjointures – Conjointures. Étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, Tübingen/Bâle, Francke Verlag, coll. « Romanica Helvetica », 2000.
- UETTI Karl D., « *Le Chevalier au Lion (Yvain)* », dans Douglas KELLY (dir.), *The Romances of Chrétien de Troyes : A Symposium*, Lexington, French Forum, coll. « The Edward C. Armstrong Monographs on Medieval Literature », 1985, p. 182-231.
- UETTI Karl D., « Alexis, Roland, and French "Poésie Nationale" », *Comparative Literature Studies*, vol. XXXII, n° 2, 1995, p. 131-150.
- VAN HAMEL Anton G., « *Cligès et Tristan* », *Romania*, t. XXXIII, 1904, p. 465-489.
- VIELLIARD Françoise, « "Ci dist li contes et la sainte Escripiture le tesmoigne". Histoire et fiction dans le manuscrit Bodmer 147 », dans Catherine CROIZY-NAQUET et Philippe LOGIÉ (dir.), *Bien dire et bien apprendre. Revue de médiévistique, Histoire et Roman, Actes du colloque du Centre d'Études Médiévales et Dialectales de Lille 3*, n° 22, 2004, p. 79-90.
- VITZ Evelyn Birge, « Rethinking Old French Literature : the Orality of the Octosyllabic Couplet », *The Romanic Review*, vol. LXXVII, n° 4, 1986, p. 307-321.
- WALTER Philippe, *La Mémoire du temps. Fêtes et calendrier de Chrétien de Troyes à La Mort Artu*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1989.
- WILMOTTE Maurice, « L'auteur des branches II et Va du *Renard* et Chrétien de Troyes », *Romania*, t. XLIV, 1915-1917, p. 258-260.
- ZINK Michel, *Roman rose et rose rouge : le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, Paris, Nizet, 1979.
- ZINK Michel, « Une mutation de la conscience littéraire : le langage romanesque à travers des exemples français du XII^e siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 24, 1981, p. 3-27.
- ZINK Michel, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2004 [1992].
- ZUMTHOR Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972.

LES FORMES BRÈVES

- BOIVIN Jeanne-Marie, *Naissance de la fable en français : L'Isopet de Lyon et l'Isopet I-Avionnet*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2006.
- BRUCKNER Matilda Tomaryn et BURGESS Glyn S., « Arthur in the narrative lay », dans Glyn S. BURGESS et Karen PRATT (dir.), *The Arthurian Legend in Medieval French and Occitan Literature*, Cardiff, University of Wales Press, coll. « Arthurian Literature in the Middle Ages », 2006, p. 186-214.
- BULLOCK-DAVIES Constance, « The Form of the Breton Lay », *Medium Ævum*, n° 42, 1973, p. 18-31.
- CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, « Le Dit », dans Daniel POIRION (dir.), *La Littérature française aux XIV^e et XV^e siècles*, Heidelberg, C. Winter, coll. « Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters », 1988, p. 86-94.
- DUBUIS Roger, *Les « Cent Nouvelles Nouvelles » et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Âge*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll. « Theta », 1973.
- EBEL Uda, *Das altromanische Mirakel. Ursprung und Geschichte einer literarischen Gattung*, Heidelberg, C. Winter, coll. « Studia Romanica », 1965.
- FOEHR-JANSSENS Yasmina, « La parole condensée : poétique du récit bref dans les recueils de contes enchâssés », dans Catherine CROIZY-NAQUET, Laurence HARF-LANCNER et Michelle SZKILNIK (dir.), dans *Faire court. L'esthétique de la brièveté dans la littérature du Moyen Âge*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2011, p. 229-248.
- FRAPPIER Jean, « Remarques sur la structure du lai. Essai de définition et de classement », dans *La Littérature narrative d'imagination, des genres littéraires aux techniques d'expression : colloque de Strasbourg, 23-25 avril 1959*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque des centres d'études supérieures spécialisés », 1961, p. 25-29.
- GINGRAS Francis, « Les Miracles de Notre-Dame dans la typologie des genres narratifs des XII^e et XIII^e siècles », dans Yvan G. LEPAGE et Christian MILAT (dir.), *Por s'onor croistre. Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Kunstmann*, Ottawa, Éditions David, coll. « Voix savantes », 2008, p. 47-62.
- GINGRAS Francis, « Pour faire court : conscience générique et formes brèves au Moyen Âge », dans Catherine CROIZY-NAQUET, Laurence HARF-LANCNER et Michelle SZKILNIK (dir.), dans *Faire court. L'esthétique de la brièveté dans la littérature du Moyen Âge*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2011, p. 155-179.
- GODENNE René, *La Nouvelle française*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « SUP », 1974.
- HERVIEUX Léopold, *Les Fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du Moyen Âge*, New York, Burt Franklin, coll. « Burt Franklin Research & Source Works Series », 1965 [1884], t. I.
- HËPFFNER Ernest, « La géographie et l'histoire dans les *Lais* de Marie de France », *Romania*, t. LVI, 1930, p. 1-32.
- LÉONARD Monique, *Le Dit et sa technique littéraire des origines à 1340*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1996.
- LÉONARD Monique, « L'hybridation générique dans le domaine du dit narratif : le cas du *Lai de l'Oiselet* », dans Hélène BABY (dir.), *Fiction narrative et hybridité générique dans la littérature française*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 35-48.
- LOUIS Nicolas, « *Exemplum ad usus et abusus* : définition d'usages d'un récit qui n'en a que la forme », dans Véronique DUCHÉ et Madeleine JEAY (dir.), *Le Récit exemplaire, 1200-1800*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance », 2011, p. 17-36.
- MALATO Enrico, « La nascita della novella italiana : un'alternativa borghese alla tradizione cortese », dans *La novella italiana*, Roma, Salerno Editrice, 1989, t. I, p. 3-46.
- MÉNARD Philippe, *Les Lais de Marie de France : contes d'amour et d'aventure du Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1979.

- PAYEN Jean-Charles, *Le Lai narratif*, Turnhout, Brepols, coll. « Typologie des sources du Moyen Âge occidental », 1975.
- PAYEN Jean-Charles, « Lai, fabliau, *exemplum*, roman court : pour une typologie du récit bref aux XII^e et XIII^e siècles », dans Danielle BUSCHINGER (dir.), *Le Récit bref au Moyen Âge : actes du colloque des 27, 28 et 29 avril 1979*, Amiens, Université de Picardie, Centre d'études médiévales, 1980, p. 7-23.
- THIRY-STASSIN Martine et TYSENS Madeleine, *Narcisse, conte ovidien du XI^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1976.

LES FABLIAUX

- ABRAMOWICZ Maciej, « La vérité et le fabliau. Le cas d'*Estormi* », *Reinardus*, n° 20, 2008, p. 1-16.
- ALEXANDRE-BIDON Danièle et LORCIN Marie-Thérèse, *Le Quotidien au temps des fabliaux. Textes, images, objets*, Paris, Picard, coll. « Espaces médiévaux », 2003.
- ANNE CLAUDE PHILIPPE DE TUBIÈRES, comte de Caylus, « Mémoire sur les fabliaux », *Mémoires de littérature tirés des registres de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres*, 1770, t. XXXIV, p. 75-117.
- AUBAILLY Jean-Claude, « Du narré au joué. Le motif du faux confesseur », dans *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge offerts à Pierre Jonin*, Aix-en-Provence/Paris, Seneffiance, n° 7, 1979, p. 49-61.
- BALDWIN John W., *The Language of Sex. Five Voices from Northern France around 1200*, Chicago, University of Chicago Press, coll. « The Chicago Series on Sexuality, History and Society », 1994.
- BARTH Bruno, *Liebe und Ehe im altfranzösischen Fabel und in der mittelhochdeutschen Novelle*, Berlin, Palaestra, 1910.
- BAUMGARTNER Emmanuèle, « Titre et nom d'auteur : le cas des fabliaux », dans Emmanuèle BAUMGARTNER et Laurence HARF-LANCIER (dir.), *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, « Collection du Centre d'études du Moyen Âge de Paris 3 », 2002, t. I, p. 53-75.
- BÉDIER Joseph, *Les Fabliaux. Étude de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, Paris, Librairie ancienne Édouard Champion, 1925 [1893].
- BÉGIN Clarissa, « Le fabliau, genre didactique. Étude sur *La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre* », *Reinardus*, n° 16, 2003, p. 19-29.
- BERTHELOT Anne, « Anti-miracle et anti-fabliau : la subversion des genres », *Romania*, t. CVI, 1985, p. 399-419.
- BEYER Jürgen, *Schwank und Moral : Untersuchungen zum altfranzösischen Fabliau und verwandten Formen*, Heidelberg, C. Winter, 1969.
- BEYER Jürgen, « The Morality of the Amoral », dans Thomas D. COOKE et Benjamin HONEYCUTT (dir.), *The Humor of the Fabliaux. A Collection of Critical Essays*, Columbia, University of Missouri Press, 1974, p. 15-42.
- BIANCOTTO Gabriel, « Le fabliau et la ville », dans Jan GOOSSENS et Timothy SODMANN (dir.), *Third International Beast Epic, Fable and Fabliau Colloquium*, Köln, Böhlau, coll. « Niederdeutsche Studien », 1979, p. 43-65.
- BLANKENBURG Wilhelm, *Der Vilain in der Schilderung der altfranzösischen Fabliaux*, Greifswald, J. Abel, 1902.
- BLOCH Howard, *The Scandal of the Fabliaux*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1986.
- BOUTET Dominique, *Les Fabliaux*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Études littéraires », 1985.

- BRUNETIÈRE Ferdinand, « Les fabliaux du moyen âge et l'origine des contes », *Revue des Deux Mondes*, n° 119, 1893, p. 189-213.
- BRUSEGAN Rosanna, « Regards sur le fabliau, masque de vérité et de fiction », dans Marie-Louise OLLIER (dir.), *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1988, p. 97-109.
- BURR Kristin L., MORAN John F., LACY Norris J., « Introduction », dans Kristin L. BURR, John F. MORAN et Norris J. LACY (dir.), *The Old French Fabliaux : Essays on Comedy and Context*, Jefferson, McFarland & Co., 2008, p. 1-6.
- BUSBY Keith, « Fabliau et roman breton : le cas de *Berengier au long cul* », *Cahiers d'études médiévales*, n°s 2-3, 1984, p. 121-132.
- BUSBY Keith, « Courtly Literature and the Fabliaux : Some Instances of Parody », *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. CII, 1986, p. 67-87.
- BUSBY Keith, « The Respectable *Fabliau* : Jean Bodel, Rutebeuf, and Jean de Condé », *Reinardus*, n° 9, 1996, p. 15-31.
- BUSBY Keith, « *Esprit gaulois* for the English : the Humor of the Anglo-Norman Fabliau », dans Kristin L. BURR, John F. MORAN et Norris J. LACY (dir.), *The Old French Fabliaux : Essays on Comedy and Context*, Jefferson, McFarland & Co, 2008, p. 160-173.
- COBBY Anne, « Rhyme or Reason : *Le Prestre comporté* and *Le Prestre et le chevalier* », dans Kristin L. BURR, John F. MORAN et Norris J. LACY (dir.), *The Old French Fabliaux : Essays on Comedy and Context*, Jefferson, McFarland & Co., 2008, p. 107-119.
- COBBY Anne, *The Old French Fabliaux : an Analytical Bibliography*, Woodbridge, Tamesis, 2009.
- COLLET Olivier, MAILLET Fanny et TRACHSLER Richard, « Introduction », dans Olivier COLLET, Fanny MAILLET et Richard TRACHSLER (dir.), *L'Étude des fabliaux après le Nouveau recueil complet des fabliaux*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres, Civilisation médiévale », 2014, p. 7-11.
- COOKE Thomas D., « Pornography, the Comic Spirit and the Fabliau », dans Thomas D. COOKE et Benjamin HONEYCUTT (dir.), *The Humor of the Fabliaux. A Collection of Critical Essays*, Columbia, University of Missouri Press, 1974, p. 137-162.
- COOKE Thomas D., *The Old French Chaucerian Fabliaux. A Study of their Comic Climax*, Columbia, University of Missouri Press, 1978.
- COOPER Lisa H. et EDSALL Mary Agnes, « History as Fabliau and Fabliau as History. The Murder of Charles the Good and *Du provost a l'aumuche* », dans Jeff RIDER et Alan V. MURRAY (dir.), *Galbert of Bruges and the Historiography of Medieval Flanders*, Washington, Catholic University of America Press, 2009, p. 215-239.
- CORBELLARI Alain, « Rêves et fabliaux : un autre aspect de la ruse féminine », *Reinardus*, vol. XV, n° 1, 2002, p. 53-62.
- CORBELLARI Alain, « D'un recueil "complet" à l'autre. Les répertoires de fabliaux de Montaignon-Raynaud au *NRCF* », dans Olivier COLLET, Fanny MAILLET et Richard TRACHSLER (dir.), *L'Étude des fabliaux après le Nouveau recueil complet des fabliaux*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres, Civilisation médiévale », 2014, p. 15-37.
- CORBELLARI Alain, *Des Fabliaux et des hommes. Narration brève et matérialisme au Moyen Âge*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 2015.
- DENOYELLE Corinne, « Le discours de la ruse dans les fabliaux, approche pragmatique et argumentative », *Poétique*, n° 115, 1998, p. 327-350.
- FRITZ Jean-Marie, « Censure dans la réception moderne des fabliaux », dans Patricia VICTORIN (dir.), *Lire les textes médiévaux aujourd'hui : historicité, acculturation et hypertextualité*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge », 2011, p. 117-130.
- GIER Albert, « Chrétien de Troyes et les auteurs de fabliaux : la parodie du roman courtois », dans Norris J. LACY, Douglas KELLY et Keith BUSBY (dir.), *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 1988, t. II, p. 207-214.

- GINGRAS Francis, « La part du vers dans la définition médiévale du fabliau », dans Catherine CROIZY-NAQUET et Michelle SZKILNIK (dir.), *Rencontres du vers et de la prose : conscience théorique et mise en page*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex & contexte », 2015, p. 67-74.
- GINGRAS Francis, « Fabuler et dire vrai : les réalismes et l'histoire des genres narratifs au Moyen Âge », Montréal, Cahier ReMix, à paraître.
- GRIMBERT Joan Tasker, « The “Fin Humour” of *Guillaume au Faucon* », dans Kristin L. BURR, John F. MORAN et Norris J. LACY (dir.), *The Old French Fabliaux : Essays on Comedy and Context*, Jefferson, McFarland & Co., 2008, p. 134-146.
- GUIETTE Robert, « Divertissement sur le mot “fabliau”. Notes conjointes. Note sur le fabliau du “mari-confesseur” », *Romanica Gandensia*, n° 8, 1960, p. 61-86.
- HERRMANN Ferdinand, *Schilderung und Beurteilung der gesellschaftlichen Verhältnisse Frankreichs in der Fabliaudichtung*, Leipzig, Rossteutscher, 1900.
- HINES John, *The Fabliau in English*, Londres/New York, Longman, coll. « Longman Medieval and Renaissance Library », 1993.
- JEWERS Caroline, « *L'Esquibel*, or What's in a Tail ? », dans Kristin L. BURR, John F. MORAN et Norris J. LACY (dir.), *The Old French Fabliaux : Essays on Comedy and Context*, Jefferson, McFarland & Co., 2008, p. 69-81.
- JODOGNE Omer, *Le Fabliau*, Turnhout, Brepols, coll. « Typologie des sources du Moyen Âge occidental », 1975.
- KIESOW Reinhard, *Die Fabliaux. Zur Genese und Typologie einer Gattung der altfranzösischen Kurzerzählungen*, Berlin, Schönböck Verlag, 1976.
- KINNE Elizabeth, « Rhetorical Reasoning, Authority, and the Impossible Interlocutor in *Le Vilain qui conquist Paradis par Plait* », dans Kristin L. BURR, John F. MORAN et Norris J. LACY (dir.), *The Old French Fabliaux : Essays on Comedy and Context*, Jefferson, McFarland & Co., 2008, p. 55-68.
- LACY Norris J., « Types of Esthetic Distance in the Fabliaux », dans Thomas D. COOKE et Benjamin HONEYCUTT (dir.), *The Humor of the Fabliaux. A Collection of Critical Essays*, Columbia, University of Missouri Press, 1974, p. 107-117.
- LACY Norris J., *Reading Fabliaux*, New York, Garland Publishing, coll. « Garland Reference Library of the Humanities », 1993.
- LEE Charmaine, « I Fabliaux e le convenzioni della parodia », dans Alberto LIMENTANI (dir.), *Prospettive sui fabliaux. Contesto, sistema, realizzazioni*, Padoue, Liviana, 1976, p. 3-41.
- LEVY Brian J., *The Comic Text : Patterns and Images in the Old French Fabliaux*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 2000.
- LEVY Brian J., « Performing Fabliaux », dans Evelyn Birge VITZ, Nancy Freeman REGALADO et Marilyn LAWRENCE (dir.), *Performing Medieval Narrative*, Cambridge/Rochester, D. S. Brewer, 2005, p. 123-140.
- LEVY Brian J., « *Or escoutez une merveille ! Parallel Paths : Gautier de Coinci and the Fabliaux* », dans Kathy M. KRAUSE et Alison STONES (dir.), *Gautier de Coinci : Miracles, Music and Manuscripts*, Turnhout, Brepols, coll. « Medieval Texts and Cultures of Northern Europe », 2006, p. 331-343.
- LIVINGSTON Charles H., *Le Jongleur Gautier le Leu. Étude sur les fabliaux*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Harvard Studies in Romance Languages », 1951.
- LORCIN Marie-Thérèse, *Façons de sentir et de penser : les fabliaux français*, Paris, Honoré Champion, coll. « Essais sur le Moyen Âge », 1979.
- MÉNARD Philippe, *Les Fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1983.
- MORAN John F., « “So This *Vilain* Walks into a Bar...” : The Fabliau as Stand-up Comedy », dans Kristin L. BURR, John F. MORAN et Norris J. LACY (dir.), *The Old French Fabliaux : Essays on Comedy and Context*, Jefferson, McFarland & Co, 2008, p. 30-41.
- MUSCATINE Charles, *The Old French Fabliaux*, New Haven, Yale University Press, 1986.

- NARDIN Pierre, *Lexique comparé des fabliaux de Jean Bedel*, Genève, Slatkine Reprints, 1980.
- NOOMEN Willem, « Qu'est-ce qu'un fabliau ? », dans Alberto VÁRVARO (dir.), *Atti del XIV congresso internazionale di linguistica e Filologia romanza*, Naples/Amsterdam, G. Macchiaroli/J. Benjamins, 1981, p. 421-432.
- NOOMEN Willem, « Performance et mouvance : à propos de l'oralité des fabliaux », *Reinardus*, n° 3, 1990, p. 17-24.
- NOOMEN Willem, « Auteur, narrateur, récitant de fabliaux : le témoignage des prologues et des épilogues », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 140, 1992, p. 313-350.
- NYKROG Per, *Les Fabliaux : étude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1973 [1957].
- NYKROG Per, « Courtly Literature and the Fabliaux : Some Instances of Parody », *Zeitschrift für romanische Philologie*, n° 102, 1986, p. 67-87.
- OWEN Douglas David R., « The Element of Parody in "Saint Pierre et le Jongleur" », *French Studies*, vol. IX, n° 1, 1955, p. 60-63.
- PEARCY Roy J., « Fabliau and Romance : Three Notes », *Romance Notes*, vol. XLI, n° 3, 2001, p. 267-272.
- PEARCY Roy J., *Logic and Humor in the Fabliaux : An Essay in Applied Narratology*, Cambridge/New York, D. S. Brewer/Boydell & Brewer, coll. « Gallica », 2007.
- PEETERS Kris, « La découverte littéraire du fabliau au XVIII^e siècle : le comte de Caylus dans l'histoire d'un genre médiéval », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. CVI, n° 4, 2006, p. 827-842.
- PFEFFER Peter, *Beiträge zur Kenntnis des altfranzösischen Volkslebens, meist auf Grund der Fabliaux*, 3 vol., Karlsruhe, Malsch & Vogel, 1898-1901.
- PREIME August, *Die Frau in den altfranzösischen Schwänken*, Kassel, Döll, 1901.
- RIBARD Jacques, « Et si les fabliaux n'étaient pas des "contes à rire" ? », *Reinardus*, n° 2, 1989, p. 134-146.
- ROSSI Luciano, « Observations sur l'origine et la signification du mot "flabel" », *Romania*, t. CXVII, 1999, p. 342-362.
- ROSSI Luciano, « Tout en étant incontournable, *Le Nouveau recueil complet des fabliaux* est-il vraiment irréprochable ? », dans Olivier COLLET, Fanny MAILLET et Richard TRACHSLER (dir.), *L'Étude des fabliaux après le Nouveau recueil complet des fabliaux*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres, Civilisation médiévale », 2014, p. 195-222.
- RYCHNER Jean, *Contribution à l'étude des fabliaux : variantes, remaniements, dégradations*, Neuchâtel, Faculté des Lettres de l'Université de Neuchâtel, 1960.
- SCHENCK Mary Jane S., *The Fabliaux. Tales of Wit and Deception*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, coll. « Purdue University Monographs in Romance Languages », 1987.
- SCHULZE-BUSACKER Elisabeth, « La moralité des fabliaux. Considérations stylistiques », dans Gabriel BIANCIOTTO et Michel SALVAT (dir.), *Épopée animale, fable, fabliau : actes du IV^e Colloque de la Société Internationale Renardienne, Évreux, 7-11 septembre 1981*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Publications de l'Université de Rouen », 1988, p. 525-547.
- TOGEBY Knud, « Les fabliaux », *Orbis Litterarum*, n° 12, 1957, p. 85-98.
- TOGEBY Knud, « The Nature of the Fabliaux », dans Thomas D. COOKE et Benjamin HONEYCUTT (dir.), *The Humor of the Fabliaux. A Collection of Critical Essays*, Columbia, University of Missouri Press, 1974, p. 7-13.
- TRACHSLER Richard, « "En petit d'ore Deus labore" (*Estula*, v. 137). Miracles, fabliaux et la main de Dieu », dans Francis GINGRAS (dir.), *Motifs merveilleux et poétique des genres au Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres, Civilisation médiévale », 2015, p. 477-486.
- TUDOR Adrian, « Les fabliaux : encore le problème de la typologie », *Studi francesi*, n° 47, 2003, p. 599-603.

- TUDOR Adrian, « “No, No, Nonete !” : Reciting Jean de Condé’s Virgin-less and Miracle-less Virgin Miracle », dans Kristin L. BURR, John F. MORAN et Norris J. LACY (dir.), *The Old French Fabliaux : Essays on Comedy and Context*, Jefferson, McFarland & Co., 2008, p. 93-106.
- WHALEN Logan E., « Modern Dirty Jokes and the Old French Fabliaux », dans Kristin L. BURR, John F. MORAN et Norris J. LACY (dir.), *The Old French Fabliaux : Essays on Comedy and Context*, Jefferson, McFarland & Co, 2008, p. 147-159.
- WOLF-BONVIN Romaine, « Saint Martin et fabliaux à merveilles », dans Francis GINGRAS (dir.), *Motifs merveilleux et poétique des genres au Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres, Civilisation médiévale », 2015, p. 461-476.
- ZINK Michel, « Boivin, auteur et personnage », *Littératures*, n° 6, 1982, p. 7-13.

LES MANUSCRITS ET LES RECUEILS MÉDIÉVAUX

- ARSENEAU Isabelle, « La parodie en contexte. Analyse de la circulation du motif de l’ensauvagement dans le manuscrit de l’Arsenal 6565 (*L’Escoufle* et *Guillaume de Palerne*) », dans Margarida MADUREIRA, Carlos CLAMOTE CARRETO et Ana Paiva MORAIS (dir.), *Parodies courtoises, parodies de la courtoisie*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres, Civilisation médiévale », 2016, p. 387-401.
- AZZAM Wagih et COLLET Olivier, « Le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes sous l’œil du XIII^e siècle : le témoignage d’un exemplaire atypique (Burgerbibliothek Bern, 354) », dans Olivier COLLET, Yasmina FOEHR-JANSSENS et Sylviane MESSERLI (dir.), « *Ce est li fruis selonc la letre* » : mélanges offerts à Charles Méla, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge », 2002, p. 69-93.
- AZZAM Wagih, COLLET Olivier et FOEHR-JANSSENS Yasmina, « Les manuscrits littéraires français : pour une sémiotique du recueil médiéval », *Revue belge de philologie et d’histoire*, vol. LXXXIII, n° 3, 2005, p. 639-669.
- BARBIERI Beatrice, « Le contexte manuscrit du *Lai du cor* et la réception tardive des lais (avec une note sur *Renart le Contrefait*) », *Études françaises*, vol. XLVIII, n° 3, 2012, p. 115-125.
- BROWN Katherine Adams, *From the Fabliaux to the Decameron : Codicology and Generic Transformation*, thèse de doctorat, Princeton, Princeton University, 2007.
- BUSBY Keith, « Variance and the Politics of Textual Criticism », dans Keith BUSBY (dir.), *Towards a Synthesis ? Essays on the New Philology*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 1993, p. 29-45.
- BUSBY Keith, « *Fabliaux* and the New Codicology », dans Kathryn KARCZEWSKA et Tom CONLEY (dir.), *The World and its Rival. Essays on Literary Imagination in Honor of Per Nykrog*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 1999, p. 137-160.
- BUSBY Keith, *Codex and Context. Reading Old French Verse Narrative in Manuscript*, 2 vol., Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 2002.
- BUSBY Keith, « Le contexte manuscrit du *Songe d’Enfer* de Raoul de Houdenc », dans Olivier COLLET et Yasmina FOEHR-JANSSENS (dir.), *Le Recueil au Moyen Âge. Le Moyen Âge central*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex & contexte », 2010, p. 47-61.
- CERQUIGLINI Bernard, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Des travaux », 1989.
- CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, « Jeux du hasard et de l’intention : le recueil au Moyen Âge », dans Olivier COLLET et Yasmina FOEHR-JANSSENS (dir.), *Le Recueil au Moyen Âge. Le Moyen Âge central*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex & contexte », 2010, p. 7-9.
- COLLET Olivier, « “Encore pert il bien aus tés quels li pos fu” (*Le Jeu d’Adam*, v. 11) : le manuscrit BnF f. fr. 837 et le laboratoire poétique du XIII^e siècle », dans Milena MIKHAÏLOVA (dir.), *Mouvances et Jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 2005, p. 173-192.

- COLLET Olivier, « Du “manuscrit de jongleur” au “recueil aristocratique” : réflexions sur les premières anthologies françaises », *Le Moyen Âge*, vol. CXIII, n° 3, 2007, p. 481-499.
- COLLET Olivier et FOEHR-JANSSENS Yasmina (dir.), *Le Recueil au Moyen Âge. Le Moyen Âge central*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex & contexte », 2010.
- COLLET Olivier, GINGRAS Francis et TRACHSLER Richard, « Présentation », dans Olivier COLLET, Francis GINGRAS et Richard TRACHSLER (dir.), *Lire en contexte : enquête sur les manuscrits de fabliaux*, *Études françaises*, vol. XLVIII, n° 3, 2012, p. 5-9.
- DEBAE Marguerite, *La Bibliothèque de Marguerite d'Autriche : essai de reconstitution d'après l'inventaire de 1523-1524*, Louvain/Paris, Peeters, 1995.
- DELAGE-BÉLAND Isabelle, « Incipit et mise en recueil : lire en contexte *Le Chevalier aux deux épées*, texte initial du manuscrit Paris, BnF fr. 12603 », *Memini. Travaux et documents*, 2010, n° 14, p. 7-24.
- DELAGE-BÉLAND Isabelle, « Une conquête problématique. Le statut ambigu de la fiction dans le manuscrit Paris, BNF, fr. 375, un recueil de romans », dans Olivier COLLET, Francis GINGRAS et Richard TRACHSLER (dir.), *Lire en contexte : enquête sur les manuscrits de fabliaux*, *Études françaises*, vol. XLVIII, n° 3, 2012, p. 95-113.
- DELAGE-BÉLAND Isabelle, « Des “bibliothèques personnelles”. Copie, compilation et matière du livre anglo-normand : l'exemple des manuscrits de Londres, British Library, Harley 2253 et Oxford, Bodleian Library, Digby 86 », dans Gabriele GIANNINI et Francis GINGRAS (dir.), avec la collaboration de Gaëlle MOREND JAQUET, *Les Centres de production des manuscrits vernaculaires au Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres, Civilisation médiévale », 2015, p. 37-58.
- eCodex*, *Lire en contexte à l'époque prémoderne. Enquête sur les manuscrits de fabliaux*, banque de données dirigée par Olivier COLLET (Université de Genève), Francis GINGRAS (Université de Montréal) et Richard TRACHSLER (Université de Göttingen).
- FEIN Susanna Greer (dir.), *Studies in the Harley Manuscript : The Scribes, Contents, and Social Contexts of British Library MS Harley 2253*, Kalamazoo, Western Michigan University, 2000.
- FOEHR-JANSSENS Yasmina, « “Le seigneur et le prince de tous les contes”. Le *Dit du Barisel* et sa position initiale dans le manuscrit BnF f. fr. 837 », dans Milena MIKHAÏLOVA (dir.), *Mouvances et Jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 2005, p. 153-171.
- FRANÇOIS Charles, « Perrot de Nesle, Jehan Madot et le ms. B.N. fr. 375 », *Revue belge de philologie et d'histoire*, n° 41, 1963, p. 761-779.
- FRANKIS John, « The Social Context of Vernacular Writing in Thirteenth-Century England : The Evidence of the Manuscripts », dans Peter R. CROSS et Simon D. LLOYD (dir.), *Thirteenth-Century England 1 (Proceedings of the Newcastle-upon Tyne Conference, 1985)*, Woodbridge, Suffolk, 1986, p. 175-184.
- GAGGERO Massimiliano et LUNARDI Serena, « Lire en contexte. Nouvelles recherches sur le ms. Nottingham, UL, WLC/LM/6 », *Critica del testo*, vol. XVI, n° 2, 2013, p. 155-205.
- GASPARRI Françoise, HASENHOR Geneviève et RUBY Christine, « De l'écriture à la lecture : réflexion sur les manuscrits d'*Érec et Énide* », dans Keith BUSBY, Terry NIXON, Alison STONES et Lori WALTERS (dir.), *Les Manuscrits de Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 1993, t. 1, p. 97-148.
- GEHRKE Pamela, *Saints and Scribes. Hagiography in its Manuscript Context*, Berkeley, University of California Press, coll. « University of California Publications in Modern Philology », 1993.
- GIANNINI Gabriele et GINGRAS Francis (dir.), avec la collaboration de Gaëlle MOREND JAQUET, *Les Centres de production des manuscrits vernaculaires au Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres, Civilisation médiévale », 2015.

- GINGRAS Francis, « Décaper les vieux romans. Voisinages corrosifs dans un manuscrit du XIII^e siècle (Chantilly, Condé 472) », dans Ugo DIONNE et Francis GINGRAS (dir.), *De l'usage des vieux romans, Études françaises*, vol. XLII, n° 1, 2006, p. 13-38.
- GINGRAS Francis, « La cohabitation du vers et de la prose dans deux collections médiévales (Chantilly, Condé 472 et Berne, Burgerbibliothek, 113) », *Littérales*, n° 41, 2007, p. 85-99.
- GINGRAS Francis, « Roman contre roman dans l'organisation du manuscrit du Vatican, Regina Latina 1725 », dans Xavier LEROUX (dir.), *La Mise en recueil des textes médiévaux, Babel*, n° 16, 2007, mis en ligne le 1^{er} août 2012. URL : <http://babel.revues.org/692> Consulté le 4 janvier 2017.
- GINGRAS Francis, « Le bon usage du roman : cohabitation de récits profanes et de textes sacrés dans trois recueils vernaculaires de la fin du XIII^e siècle », dans Dorothea KULLMANN (dir.), *The Church and Vernacular Literature in Medieval France*, Toronto, Pontifical Institute for Medieval Studies, 2009, p. 137-156.
- GINGRAS Francis, « Mise en recueil et typologie des genres aux XIII^e et XIV^e siècles : romans atypiques et recueils polygénériques (*Biausdous, Cristal et Clarie, Durmart le Gallois, Mériadeuc*) », dans Olivier COLLET et Yasmina FOEHR-JANSSENS (dir.), *Le Recueil au Moyen Âge. Le Moyen Âge central*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex & contexte », 2010, p. 91-111.
- GINGRAS Francis, « Réponse de Normand. Pour et contre le "roman" d'après un recueil tiré de la Bibliothèque du Mont-Saint-Michel », dans Jean-François COTTIER, Martin GRAVEL et Sébastien ROSSIGNOL (dir.), *Ad libros. Mélanges d'études médiévales offerts à Denise Angers et Joseph-Claude Poulin*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2010, p. 223-242.
- GREGORY Stewart et LUTTRELL Claude, « The Manuscripts of *Cligés* », dans Keith BUSBY, Terry NIXON, Alison STONES et Lori WALTERS (dir.), *Les Manuscrits de Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 1993, t. 1, p. 67-95.
- HASENOHR Geneviève, « Les recueils littéraires français du XIII^e siècle : public et finalité », *Archives et bibliothèques de Belgique*, n° 60, 1999, p. 37-50.
- HANNA Ralph, « Booklets in Medieval Manuscripts : Further Considerations », *Studies in Bibliography*, n° 39, 1986, p. 100-111.
- HENEVELD Amy Suzanne, « "Chi commence d'amours", ou commencer pour finir : la place des arts d'aimer dans les manuscrits-recueils du XIII^e siècle », dans Olivier COLLET et Yasmina FOEHR-JANSSENS (dir.), *Le Recueil au Moyen Âge. Le Moyen Âge central*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex & contexte », 2010, p. 139-156.
- HUNT Tony, « *Materia medica* in MS London B.L. Add. 10289 », *Medioevo Romanzo*, n° 13, 1988, p. 25-37.
- HUOT Sylvia, *From Song to Book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca, Cornell University Press, 1987.
- HYPERCODEx, *Le livre, le texte, le temps : la mise en recueil au XIII^e siècle*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex & contexte », 2010.
- JORDAN Leo, « Peros von Neele's gereimte Inhaltsangabe zu einem Sammelcodex », *Romanische Forschungen*, n° 16, 1904, p. 735-756.
- JUNG Marc-René, *La Légende de Troie en France au Moyen Âge. Analyse des versions françaises et bibliographie raisonnée des manuscrits*, Bâle, Francke Verlag, coll. « Romanica Helvetica », 1996.
- KEIDEL George C., « The History of French Fable Manuscripts », *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. XXIV, n° 2, 1909, p. 207-219.
- KENNEDY Elspeth, « The Scribe as Editor », dans *Mélanges de langue et littérature du Moyen Âge offerts à Jean Frappier*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1970, t. I, p. 523-531.
- KER Neil Ripley, *Facsimile of British Museum, MS. Harley 2253*, Londres/New York, Oxford University Press, coll. « Early English Text Society », 1965.

- KRAUSE Kathy M. et STONES Alison (dir.), *Gautier de Coinci : Miracles, Music and Manuscripts*, Turnhout, Brepols, coll. « Medieval Texts and Cultures of Northern Europe », 2006.
- LEPAGE Yvan G., « Un recueil français de la fin du XIII^e siècle (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 1553) », *Scriptorium*, vol. XXIX, n° 1, 1975, p. 23-46.
- LEROUX Xavier (dir.), *La Mise en recueil des textes médiévaux*, *Babel*, n° 16, 2007, mis en ligne le 1^{er} août 2012. URL : <http://babel.revues.org/685> Consulté le 4 septembre 2014.
- LEVY Brian J., « Le fabliau et l'exemple. Étude sur les recueils moralisants anglo-normands », dans Gabriel BIANCIOTTO et Michel SALVAT (dir.), *Épopée animale, fable, fabliau : actes du IV^e Colloque de la Société Internationale Renardienne, Évreux, 7-11 septembre 1981*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Publications de l'Université de Rouen », 1988, p. 311-321.
- LUNARDI Serena, « Lire les fabliaux au Moyen Âge et au XVIII^e siècle : les manuscrits de Paris, BNF, fr. 2168 et Paris, Arsenal, 2770 », dans Olivier COLLET, Francis GINGRAS et Richard TRACHSLER (dir.), *Lire en contexte : enquête sur les manuscrits de fabliaux, Études françaises*, vol. XLVIII, n° 3, 2012, p. 59-93.
- MICHA Alexandre, *La Tradition manuscrite des romans de Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1966.
- MIKHAÏLOVA Milena (dir.), *Mouvances et Jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 2005.
- MIKHAÏLOVA-MAKARIUS Milena, *L'École du roman : Robert de Blois dans le manuscrit BNF fr. 24301*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2010.
- MURRAY K. Sarah-Jane, « La mise en recueil comme glose ? Le thème de la *translatio studii* dans le ms. Digby 23 de la Bibliothèque Bodléienne à Oxford », dans Xavier LEROUX (dir.), *La Mise en recueil des textes médiévaux*, *Babel*, n° 16, 2007, mis en ligne le 2 août 2012. URL : <http://babel.revues.org/716> Consulté le 4 septembre 2014.
- NICHOLS Stephen G. (dir.), *The New Philology, Speculum*, n° 65, 1990.
- O'ROURKE Jason, « Imagining Book Production in Fourteenth-Century Herefordshire : The Scribe of British Library, MS Harley 2253 and his "Organizing Principles" », dans Stephen KELLY et John J. THOMPSON (dir.), *Imagining the Book*, Turnhout, Brepols, 2005, p. 45-60.
- OMONT Henri, *Fabliaux, dits et contes en vers français du XIII^e siècle : fac-similé du manuscrit français 837 de la Bibliothèque nationale*, Genève, Slatkine Reprints, 1973 [1932].
- PARUSSA Gabriella, « Les "Livres de fables". Enquête sur les manuscrits médiévaux contenant des fables ésoques », *Reinardus*, n° 13, 2000, p. 149-167.
- PICKENS Rupert T., « Marie de France in the Manuscripts : Lai, Fable, Fabliau », dans Kristin L. BURR, John F. MORAN et Norris J. LACY (dir.), *The Old French Fabliaux : Essays on Comedy and Context*, Jefferson, McFarland & Co., 2008, p. 174-186.
- ROBINSON Pamela R., « The "Booklet" : A Self-Contained Unit in Composite Manuscripts », *Codicologica*, n° 3, 1980, p. 46-69.
- ROSSI Luciano, « À propos de l'histoire de quelques recueils de fabliaux. I : Le Code [*sic*] de Berne », *Le Moyen Français*, n° 13, 1983, p. 58-94.
- RUBIO REAL Salvador et TRACHSLER Richard, « Le profil du recueil : observations sur le contexte manuscrit des *Quinze signes du Jugement dernier* », dans Xavier LEROUX (dir.), *La Mise en recueil des textes médiévaux*, *Babel*, n° 16, 2007, mis en ligne le 1^{er} août 2012. URL : <http://babel.revues.org/696> Consulté le 4 janvier 2017.
- RYCHNER Jean, « Deux copistes au travail. Pour une étude textuelle globale du manuscrit 354 de la Bibliothèque de la Bourgeoisie de Berne », dans Ian SHORT (dir.), *Medieval French Textual Studies in Memory of T.B. W. Reid*, Londres, Anglo-Norman Text Society, 1984, p. 187-218.
- SHORT Ian, « General Introduction. Editing the *Song of Roland* », dans Joseph DUGGAN, Karen AKIYAMA et al. (dir.), *La Chanson de Roland / The Song of Roland : the French Corpus*, Turnhout, Brepols, 2005, p. 1-18.

- STONES Alison, « The Illustrated Chrétien Manuscripts and Their Artistic Context », dans Keith BUSBY, Terry NIXON, Alison STONES et Lori WALTERS (dir.), *Les Manuscrits de Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 1993, t. 1, p. 227-322.
- STONES Alison, « Two French Manuscripts : WLC/LM/6 and WLC/LM/7 », dans Ralph HANNA et Thorlac TURVILLE-PETRE (dir.), *The Wollaton Medieval Manuscripts. Texts, Owners & Readers*, Woodbridge, Boydell & Brewer, coll. « York Medieval Press », 2010, p. 41-56.
- STUTZMANN Dominique et TYLUS Piotr, *Les Manuscrits médiévaux français et occitans de la Preußische Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz*, Wiesbaden, Harrassowitz, coll. « Kataloge der Handschriftenabteilung », 2007.
- TRACHSLER Richard, « Le recueil Paris, BN fr. 12603 », *Cultura Neolatina*, vol. LIV, n^{os} 3-4, 1994, p. 189-211.
- TRACHSLER Richard, « Fatalement *mouvantes* : quelques observations sur les œuvres dites “cycliques” », dans Milena MIKHAÏLOVA (dir.), *Mouvances et Jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 2005, p. 135-149.
- TRACHSLER Richard, « Observations sur les “recueils de fabliaux” », dans Olivier COLLET et Yasmina FOEHR-JANSSENS (dir.), *Le Recueil au Moyen Âge. Le Moyen Âge central*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex & contexte », 2010, p. 35-46.
- TSCHANN Judith et PARKES Malcolm Beckwith, *Facsimile of Oxford, Bodleian Library, MS Digby 86*, Oxford, Oxford University Press, coll. « Early English Text Society », 1996.
- van den Boogaard Nico, « La définition du fabliau dans les grands recueils », dans Gabriel BIANCIOTTO et Michel SALVAT (dir.), *Épopée animale, fable, fabliau : actes du IV^e Colloque de la Société Internationale Renardienne, Évreux, 7-11 septembre 1981*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Publications de l'Université de Rouen », 1988, p. 657-668.
- VAN HEMELRYCK Tania et MARZANO Stefania, « Introduction », dans *Le Recueil au Moyen Âge. La fin du Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex & contexte », 2010, p. 9-15.
- VAN HEMELRYCK Tania et MARZANO Stefania (dir.), *Le Recueil au Moyen Âge. La fin du Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex & contexte », 2010.
- VAN OS Jacob Anthony, *Les Fabliaux du manuscrit Cologny Bodmer 113 [XV^e siècle]. Édition critique et étude d'une lignée*, Groningen, Rijksuniversiteit Groningen, 1989.
- VIELLIARD Françoise, « La tradition manuscrite des *Fables* de Marie de France : essai de mise au point », *Bibliothèque de l'École des chartes*, n^o 147, 1989, p. 371-397.
- WALTERS Lori, « Le rôle du scribe dans l'organisation des manuscrits de Chrétien de Troyes », *Romania*, t. CVI, 1985, p. 303-325.
- WALTERS Lori, « Manuscript Context of the *Beaudous* of Robert de Blois », *Manuscripta*, n^o 37, 1993, p. 179-192.
- WALTERS Lori, « The Formation of a Gauvain Cycle in Chantilly Manuscript 472 », *Neophilologus*, n^o 78, 1994, p. 29-43.
- WALTERS Lori, « Parody and Moral Allegory in Chantilly ms. 472 », *Modern Language Notes*, vol. CXIII, n^o 4, 1998, p. 937-950.

ANNEXES

ANNEXE I

INVENTAIRE DES MANUSCRITS RENFERMANT DES FABLIAUX

SIGLE	COTE DU MANUSCRIT
A	Paris, Bibliothèque nationale de France, 837
B	Berne, Burgerbibliothek, 354
C	Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Hamilton, 257
D	Paris, Bibliothèque nationale de France, 19152
E	Paris, Bibliothèque nationale de France, 1593
F	Paris, Bibliothèque nationale de France, 12603
G	Nottingham, University Library, WLC/LM/6
H	Paris, Bibliothèque nationale de France, 2168
I	Paris, Bibliothèque nationale de France, 25545
J	Paris, Bibliothèque nationale de France, 1553
K	Paris, Bibliothèque nationale de France, 2173
L	Paris, Bibliothèque nationale de France, 1635
M	Londres, British Library, Harley, 2253
N	Rome, Biblioteca Casanatensis, 1598
O	Pavie, Biblioteca Universitaria, Aldini, 219
P	Paris, Bibliothèque nationale de France, 24432
R	Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 3524
S	Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 3525
T	Chantilly, Bibliothèque du Château, 475
U	Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria, L.V.32
V	Genève, Bibliothèque de Genève, français, 179bis
V ^{bis}	Lyon, Bibliothèque municipale, 5495
W	Paris, Bibliothèque nationale de France, 1446
X	Paris, Bibliothèque nationale de France, 12581
Y	Londres, British Library, Additional, 10289
Z	Oxford, Bodleian Library, Digby, 86
a	Paris, Bibliothèque nationale de France, 375
d	Paris, Bibliothèque nationale de France, 14971
e	Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 3114
f	Chartres, Bibliothèque municipale, 620
g	Paris, Bibliothèque nationale, Rothschild, 2800
h	Cambridge, Parker Library, Corpus Christi College, 50
i	Clermont-Ferrand, Archives départementales du Puy-de-Dôme, F2
j	Paris, Bibliothèque nationale de France, 2188
k	Troyes, Médiathèque du Grand Troyes, 1511
l	Cologny, Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer, 113

m	Le Mans, Médiathèque Louis Aragon, 173
n	Oudenaerde, Archief Walburga, 32
o	Oxford, Bodleian Library, Douce, 111
p	Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 3527
q	Paris, Bibliothèque nationale, nouvelles acquisitions françaises, 934
r	Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria, L.II.14
s	Princeton, University Library, Taylor Medieval MS 12

ANNEXE II
LE « NOYAU » DE FABLIAUX

RÉCITS DÉSIGNÉS COMME FABLIAUX DANS AU MOINS UN MANUSCRIT ET RETENUS COMME
FABLIAUX PAR LES ÉDITEURS MODERNES

(NUMÉRO ATTRIBUÉ DANS LE NRCF)	TITRE	PRÉSENCE DU TERME <i>FABLEL/FABLIAU</i> DANS LES MANUSCRITS	PRÉSENCE DU RÉCIT DANS LES LISTES MODERNES ¹
1 (1)	<i>Estormi</i>	1/1	i, ii, iii, iv
2 (2)	<i>Constant du Hamel</i>	3/5	i, ii, iii, iv
3 (4)	<i>Auberee</i>	6/8	i, ii, iii, iv
4 (5)	<i>Sire Hain et Dame Anieuse</i>	2/2	i, ii, iii, iv
5 (6)	<i>Barat et Haimet</i>	3/4	i, ii, iii, iv
6 (7)	<i>Boivin de Provins</i>	1/2	i, ii, iii, iv
7 (9)	<i>Les trois Aveugles de Compiègne</i>	3/4	i, ii, iii, iv
8 (11)	<i>Les trois Dames qui troverent l'Anel</i>	1/2	i, ii, iii, iv
9 (12)	<i>Le Chevalier a la Robe vermeille</i>	1/5	i, ii, iii, iv
10 (14)	<i>Aloul</i>	1/1	i, ii, iii, iv
11 (17)	<i>Les Braies au Cordelier</i>	2/2	i, ii, iii, iv
12 (21)	<i>Les Perdris</i>	1/1	i, ii, iii, iv
13 (23)	<i>Le Jugement des Cons</i>	1/1	i, ii, iii, iv
14 (24)	<i>Le Provost a l'Aumuche</i>	1/1	i, ii, iii, iv
15 (26)	<i>La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foudre</i>	4/5	i, ii, iii, iv
16 (28)	<i>Le Pescheor de Pont seur Saine</i>	1/3	i, ii, iii, iv
17 (29)	<i>Le Vallet aus douze Fames</i>	1/4	i, ii, iii, iv
18 (30)	<i>Cele qui fu foutue et desfoutue</i>	2/6	i, ii, iii, iv
19 (31)	<i>Les quatre Sohais saint Martin</i>	3/4	i, ii, iii, iv
20 (35)	<i>Gombert et les deus Clers</i>	4/4	i, ii, iii, iv
21 (37)	<i>La vieille Truande</i>	5/5	i, ii, iii, iv
22 (40)	<i>Brunain, la Vache au Prestre</i>	1/1	i, ii, iii, iv
23 (41)	<i>Le Prestre qui ot Mere a Force</i>	3/3	i, ii, iii, iv
24 (43)	<i>La Male Honte</i>	3/6	i, ii, iii, iv
25 (44)	<i>Le Cuvier</i>	1/1	i, ii, iii, iv
26 (46)	<i>La Coille noire</i>	5/7	i, ii, iii, iv
27 (47)	<i>Les trois Boçus</i>	1/1	i, ii, iii, iv
28 (49)	<i>Le Vilain de Bailluel</i>	6/6	i, ii, iii, iv
29 (50)	<i>Les deus Chevaus</i>	1/1	i, ii, iii, iv
30 (51)	<i>Les deus Changeors</i>	1/1	i, ii, iii, iv
31 (52)	<i>Le Vilain au Buffet</i>	3/4	i, ii, iii, iv
32 (53)	<i>Le sot Chevalier</i>	2/2	i, ii, iii, iv

33 (54)	<i>La Dame qui fist trois Tors entor le Moustier</i>	4/4	i, ii, iii, iv
34 (55)	<i>Le Pet au Vilain</i>	1/4	i, ii, iii, iv
35 (56)	<i>Frere Denise</i>	1/2	i, ii, iii, iv
36 (57)	<i>La Crote</i>	2/2	i, ii, iii, iv
37 (58)	<i>L'Esquiriél</i>	2/2	i, ii, iii, iv
38 (64)	<i>Les Putains et les Lecheors</i>	2/2	i, ii, iii, iv
39 (67)	<i>Porcelet</i>	1/1	i, ii, iii, iv
40 (69)	<i>Les Tresces</i>	2/3	i, ii, iii, iv
41 (72)	<i>La Vieille qui oint la Palme au Chevalier</i>	2/3	i, ii, iii, iv
42 (74)	<i>Le Sacristain</i>	1/7	i, ii, iii, iv
43 (75)	<i>Le Prestre qui manja Mores</i>	1/2	i, ii, iii, iv
44 (78)	<i>Le Chevalier qui recovra l'Amor de sa Dame</i>	1/1	i, ii, iii, iv
45 (79)	<i>Le povre Clerc</i>	1/1	i, ii, iii, iv
46 (82)	<i>La Dame qui se venja du Chevalier</i>	1/1	i, ii, iii, iv
47 (83)	<i>La Dame escoillee</i>	2/6	i, ii, iii, iv
48 (90)	<i>Les deus Anglois et l'Anel</i>	1/1	i, ii, iii, iv
49 (91)	<i>Le Prestre et Alison</i>	1/1	i, ii, iii, iv
50 (93)	<i>Guillaume au Faucon</i>	1/1	i, ii, iii, iv
51 (94)	<i>Le Prestre qui dist la Passion</i>	1/1	i, ii, iii, iv
52 (95)	<i>Le Prestre et la Dame</i>	1/1	i, ii, iii, iv
53 (96)	<i>Les trois Dames qui troverent un Vit</i>	1/2	i, ii, iii, iv
54 (98)	<i>Le Prestre qui abevete</i>	1/2	i, ii, iii, iv
55 (100)	<i>Le Vallet qui d'Aise a Malaise se met</i>	1/1	i, ii, iii, iv
56 (101)	<i>.W.</i>	1/1	i, iii, iv
57 (102)	<i>Le Prestre comporté</i>	1/2	i, ii, iii, iv
58 (8)	<i>La Bourse pleine de Sens</i>	4/4	i, ii, iii
59	<i>Le Pré tondu</i>	1/1	ii, iii, iv
60 (106)	<i>Le fol Vilain</i>	1/1	i, iv
61 (107)	<i>Les deus Vilains</i>	1/1	i, iv
62 (124)	<i>Trubert</i>	1/1	i, iii
63	<i>Le Dit des Cons</i>	1/1	ii

¹ Les quatre listes suivantes ont été dépouillées :

- i. *Nouveau recueil complet des Fabliaux (NRCF)*, édition de Willem Noomen, Nico van den Boogaard *et al.*, 10 t., Assen, Van Gorcum, 1983-1998 ;
- ii. *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles*, édition d'Anatole de Montaiglon et de Gaston Raynaud, 6 t., New York, Franklin, coll. « Burt Franklin Research and Source works series », 1872-1890 ;
- iii. Joseph Bédier, *Les Fabliaux : études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, Genève, Slatkine, coll. « Bibliothèque de l'École des hautes études », 1982 [1893] ;

iv. Per Nykrog, *Les Fabliaux : étude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1973 [1957].

* Les récits désignés comme fabliaux dans au moins la moitié des manuscrits qui les ont préservés apparaissent en caractères gras.

ANNEXE III
LES AUTRES OCCURRENCES DE *FABLEL*

RÉCITS DÉSIGNÉS COMME FABLIAUX DANS AU MOINS UN MANUSCRIT SANS ÊTRE INTERPRÉTÉS
COMME DES FABLIAUX PAR LES ÉDITEURS MODERNES

	TITRE
1	<i>Bataille de Caresme et de Charnage</i>
2	<i>Le Chastoiement d'un pere a son fils</i>
3	<i>Du Chevalier tort</i>
4	<i>Du Chien et de l'asne</i>
5	<i>Du Dieu d'amours, d'esté et de may</i>
6	<i>Dit d'Avoir et de savoir</i>
7	<i>Dit des Avocats et des notaires</i>
8	<i>Le Dit des bochiers</i>
9	<i>Dit des Boulangers</i>
10	<i>Dit des Clercs</i>
11	<i>Dit de la Corneille</i>
12	<i>Dit des Outils de l'hôtel</i>
13	<i>Dit de Paradis</i>
14	<i>Le Fablel del gelous</i>
15	<i>Le Fabliaus de Coquaigne</i>
16	Hélinand de Froidmont, <i>Les Vers de la Mort</i>
17	<i>De Niceroles</i>
18	Raoul de Houdenc, <i>Le Bourjois borjon</i>
19	Raoul de Houdenc, <i>Le Songe d'Enfer</i>

ANNEXE IV
LA FABLE DANS LE FABLIAU

RELEVÉ DES DIFFÉRENTES OCCURRENCES DU MOT *FABLE* DANS LES FABLIAUX IDENTIFIÉS DANS
LE *NRCF*

ACCEPTION GÉNÉRIQUE DE LA FABLE		
NUMÉRO ATTRIBUÉ DANS LE <i>NRCF</i>	TITRE	PRÉSENCE DU TERME <i>FABLE</i> DANS LES DIFFÉRENTS MANUSCRITS
6	<i>Barat et Haimet</i>	1/4
26	<i>La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre</i>	1/5 *coprésence de « fable » et de « fabliaus » (ms <i>B</i>)
35	<i>Gombert et les deus Clers</i>	2/4 *coprésence de « fable » et de « fabliaus » (ms <i>B</i>) / « fablel » (ms <i>C</i>)
38	<i>Estula</i>	1/3 (rubrique seulement)
43	<i>La Male Honte</i>	1/6
46	<i>La Coille noire</i>	2/7
49	<i>Le Vilain de Bailluel</i>	1/6 *coprésence de « fable » et de « fabiaus » (ms <i>T</i>)
63	<i>Celui qui bota la Pierre</i>	2/3
66	<i>La Sorisete des Estopes</i>	1/1
72	<i>La Vieille qui oint la Palme au Chevalier</i>	1/3
82	<i>La Dame qui se venja du Chevalier</i>	1/1 *coprésence de « fable » et de « fablel » (ms <i>C</i>)
91	<i>Le Prestre et Alison</i>	1/1 *coprésence de « fable » et de « fablel » (ms <i>D</i>)
114	<i>La Gageure</i>	1/1
LA FABLE COMME RÉCIT		
NUMÉRO ATTRIBUÉ DANS LE <i>NRCF</i>	TITRE	PRÉSENCE DU TERME <i>FABLE</i> DANS LES DIFFÉRENTS MANUSCRITS
26	<i>La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre</i>	3/5
40	<i>Brunain, la Vache au Prestre</i>	1/1

50	<i>Les deus Chevaus</i>	1/1
59	<i>Le Foteor</i>	2/2
71	<i>Le Couvoiteus et l'Envieus</i>	4/4
74	<i>Le Sacristain</i>	1/7
LA <i>FABLE</i> COMME SOURCE DU FABLIAU		
NUMÉRO ATTRIBUÉ DANS LE <i>NRCF</i>	TITRE	PRÉSENCE DU TERME <i>FABLE</i> DANS LES DIFFÉRENTS MANUSCRITS
15	<i>Le Chevalier qui fist parler les Cons</i>	1/7
37	<i>La vieille Truande</i>	5/5
124	<i>Trubert</i>	1/1
LA <i>FABLE</i> COMME REPOUSSOIR		
NUMÉRO ATTRIBUÉ DANS LE <i>NRCF</i>	TITRE	PRÉSENCE DU TERME <i>FABLE</i> DANS LES DIFFÉRENTS MANUSCRITS
16	<i>La Housse partie</i>	1/3
20	<i>Cele qui se fist foutre sur la Fosse de son Mari</i>	3/6
21	<i>Les Perdris</i>	1/1
31	<i>Les quatre Sohais saint Martin</i>	1/4
51	<i>Les deus Changeors</i>	1/1
56	<i>Frere Denise</i>	2/2
127	<i>Le Vescie a Prestre</i>	1/1