

CAPES DE LETTRES 2026

Tout le programme
de littérature française en un volume

- ▼ *Fabliaux du Moyen Âge*
- ▼ Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*
- ▼ Jean de la Bruyère, *Les Caractères*, Livres V à XI
- ▼ Abbé Prévost, *Manon Lescaut*
- ▼ Arthur Rimbaud, *Recueil Demeny* (1870) et *Poésies* (fin 1870 - année 1871)
- ▼ Aimé Césaire, *La Tragédie du roi Christophe*

Pour chacune des œuvres :

- Un cours complet rédigé par des spécialistes
- Une bibliographie sélective de référence
- Des sujets de dissertation

Coordination :
Jean-Michel Gouvard



Auteurs divers

Fabliaux

.....
par Alain Corbellari

« L'humour est une chose trop sérieuse pour la confier à des rigolos. »
Marcel Gotlib

L'édition de référence du concours est :

Fabliaux du Moyen Âge, édition de Jean Dufournet, Paris, GF, 2014.
Lors de leur première mention dans la présente étude, les textes qui figurent dans l'anthologie Dufournet sont suivis de leur numéro d'ordre dans cette édition (par ex. D VIII pour *Estula*) ; ceux qui n'y figurent pas mais sont comptabilisés dans le *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux* sont suivis de leur numéro d'ordre dans cette publication (par ex. NRCF 124 pour *Trubert*) ; aucune référence spéciale n'est fournie par ailleurs pour les autres textes médiévaux cités. Par commodité, tous les titres sont transcrits en français moderne.

Introduction

Les fabliaux : aussitôt ce mot prononcé, c'est un tout parfum de bonne humeur fleurant bon la vieille France qui vient à l'esprit du lecteur alléché. Et certes, il ne s'agira pas ici de démentir cette heureuse réputation attachée aux contes à rire de la littérature médiévale. On aimerait cependant aller un peu plus loin que cette caractérisation simpliste et réductrice qui laisse entendre que les fabliaux ne seraient que l'enfance de l'humour et que ce sont les conteurs postérieurs, Boccace, Chaucer, Rabelais, qui auraient donné ses lettres de noblesse au rire dans la littérature européenne. Certes, ces grands auteurs ont su faire fructifier l'héritage des fabliaux, dont ils se sont nourris, mais les contes français des XII^e et XIII^e siècles méritent bien d'être envisagés pour eux-mêmes, car ils ne manquent ni toujours de subtilité, ni de bonheurs d'écriture, ni d'un sens aigu des travers et des ridicules de la condition humaine. Première expression écrite dans l'Occident moderne d'une veine comique que l'Antiquité n'avait, curieusement, qu'assez parcimonieusement exploitée sous forme narrative, alors que tout donne à penser que certaines des situations qu'ils exploitent remontent à des archétypes oraux immémoriaux, les fabliaux constituent un corpus riche de quelque 150 textes conservés. Ceux-ci entretiennent avec d'autres genres littéraires des relations complexes qui touchent bien sûr au comique, mais également à la satire, à l'allégorie et même à la littérature moralisante. Étudier les fabliaux c'est ainsi entrer dans l'intimité de la création littéraire du Moyen Âge central, en un temps où styles et sujets ne sont pas encore cloisonnés comme ils le deviendront à l'époque classique. Évoquant tous les états de la société, des plus humbles paysans aux aristocrates les plus raffinés, parodiant les récits à la mode et usant d'une très grande variété de thèmes, au sein desquels les histoires de maris cocus, souvent mises en exergue, ne forment qu'un groupe parmi d'autres, les fabliaux se situent également au carrefour des croyances médiévales : à travers eux, les pensées les plus hétérodoxes trouvent une expression, certes souvent détournée, mais malgré tout transparente à qui sait les lire. Leur axiologie n'en est pas plus claire pour autant. Tour à tour, voire simultanément, réactionnaires et subversifs, ils ne distillent pas que la bonne humeur, et un certain malaise peut parfois sourdre de leurs narrations, tant celles-ci affichent une liberté de ton et de pensée dont les échos sont encore perceptibles pour les lecteurs d'aujourd'hui.

Redécouverts et édités au XVIII^e siècle, qui y trouve un alibi ancestral et « gaulois » à sa frivolité, regardés avec une certaine suspicion par un XIX^e siècle plus corseté qui hésite à leur accorder la consécration de l'étude scientifique, objets, au XX^e siècle, d'une attention à la fois soutenue (ils sont de toutes les

anthologies) et un peu distraite (on verra que leur fortune dans la critique française moderne a connu un parcours en dents de scie), les fabliaux restent incontournables lorsque l'on parle de littérature médiévale. Toutefois, s'il existe des sociétés savantes internationales dédiées aux chansons de geste, au roman arthurien, à la littérature courtoise, à la littérature du moyen français, et même à des auteures particulières comme Marie de France ou Christine de Pizan, il est frappant que la Société *Reinardus*, censée couvrir le domaine des fables, des branches renardiennes et des fabliaux n'accorde qu'une place extrêmement congrue à ce dernier genre, la littérature animalière s'y taillant – c'est le cas de le dire ! – la part du lion. Bien sûr, avec le temps, la bibliographie des fabliaux, enrichie par les médiévistes allemands, italiens et anglo-saxons autant sinon plus que par les Français, est devenue confortable et des projets de vaste envergure, touchant aux manuscrits, à l'exégèse, mais aussi à l'édition électronique du corpus fabliesque, sont actuellement en cours. Souhaitant présenter dans toute son ampleur diachronique les résultats de la recherche sur les fabliaux, la présente synthèse aimerait ainsi fournir le plus large éventail possible des problèmes posés par ce genre faussement simple mais authentiquement divertissant.

I

Contextes

1. La production des fabliaux

1.1. Leur nom

Le mot *fabliau* a la particularité d'être un dialectalisme picard. En ancien français central, le terme devrait être *fableau* ou *fabel*, mais ces dernières graphies, surtout la première, restent très minoritaires, et l'habitude s'est rapidement prise de désigner les contes à rire médiévaux sous leur appellation la plus usuelle qui en dessine, en même temps, l'aire de diffusion privilégiée. Rappelons que si, au XII^e siècle, le dialecte anglo-normand était, en raison de l'importance du mécénat des souverains anglais et de leurs vassaux continentaux, dominant dans la production littéraire française, la conquête de la plupart des territoires français de Jean sans Terre par Philippe Auguste au tout début du XIII^e siècle avait, en marginalisant l'influence du français insulaire, permis l'émergence d'une nouvelle zone de création et d'innovation littéraire : le Nord de la France, où allait se développer un mécénat urbain favorable à des genres nouveaux destinés à concurrencer ceux, plus traditionnels, de la chanson de geste et du roman chevaleresque. Notons que le genre est pour ainsi dire inconnu de la littérature d'oc¹ et que la seule localité du Sud de la France à être mentionnée dans notre corpus est Montpellier, où se déroule *Le Vilain ânier* (NRCF 92), sans doute parce qu'il était plus vraisemblable de situer une « rue aux épices » dans une ville proche de la Méditerranée plutôt qu'en Picardie.

Quand, en 1893, dans le premier livre scientifique consacré aux fabliaux, Joseph Bédier opta pour la forme picarde, déjà canonique, du mot, certains érudits positivistes ne manquèrent pas de le lui reprocher : n'aurait-on pas dû utiliser la forme « standard » ? L'usage, heureusement, prévalut, mais avec cette petite particularité que si le terme médiéval était dissyllabique (n'entretenant qu'un écart minimal avec *fableau*), il est devenu trisyllabique en français moderne.

1. Dans le tout petit corpus (moins de vingt œuvres) qui constitue l'ensemble de la production narrative dans la littérature occitane médiévale, on peut à la rigueur considérer la *novas* (« nouvelle ») de *Castia Gilous* (« le jaloux puni ») comme une sorte de fabliau, mais c'est bien là le seul texte occitan que l'on pourrait classer dans cette catégorie.

Le *fabliau* serait donc une « petite fable ». Mais une *fable* est courte par définition, et dès le XII^e siècle, même si certains fabliaux peuvent être occasionnellement traités de « fables » (comme, par exemple *Haimet et Barat* – D IV), ce terme s'applique déjà préférentiellement aux apologues animaliers de la descendance d'Ésope et de Phèdre. Douin de Lavesne, auteur de *Trubert* (NRCF 124), qui est de loin le plus long des fabliaux (il fait 3 000 vers alors que les autres représentants du genre ne dépassent pratiquement jamais les 1 000 vers), introduit son texte en précisant que « dans les fabliaux il doit y avoir des fables » et que son récit porte donc à juste titre l'appellation de « fabliau ». Certes, cette revendication peut trouver une justification dans le fait que *Trubert* comprend une série d'épisodes qui, même si la progression dramatique du récit est soigneusement dosée, pourraient presque être isolés pour former des fabliaux indépendants ; mais cet usage englobant du terme reste atypique. Dans le corpus fabliesque, d'ailleurs, les textes enchaînant plusieurs récits sont l'exception : on peut citer *Richeut*, *Aubérée* (NRCF 4) et *Les Trois Dames qui trouvèrent l'anneau* (NRCF 11). Dans l'immense majorité des cas, les fabliaux nous racontent des anecdotes aussi ramassées que rondement menées et ne dépassent généralement pas les 300 ou 400 vers.

Il est vrai que, constatant la présence de la forme *flabel* dans quelques-uns des plus anciens textes de notre corpus, Luciano Rossi a été tenté de proposer une autre hypothèse étymologique¹, à partir du mot *flabellum*, « grand éventail garni de feuilles », parce que les récits comiques seraient comparables à un vent dérisoire ; à l'appui de cette idée le chercheur italien rappelle l'étymologie de *fou* (*follis*, « ballon ») et de l'italien *buffo* (d'une onomatopée imitant le souffle). Cependant, la fréquence des métathèses dans les graphies médiévales (ici *flabel* pour *fablel*) fragilise cette hypothèse qui n'a généralement pas été retenue par les spécialistes de l'ancien français.

1.2. Leurs manuscrits

Les fabliaux nous ont été transmis dans de nombreux manuscrits dont l'étude attentive est particulièrement instructive. Pendant longtemps, cependant, les érudits ne se sont pas beaucoup intéressés à cette question, se contentant de constater que les fabliaux avaient tendance à être copiés dans de vastes recueils collectifs. Mais en 1960, Jean Rychner, désireux de descendre « jusque dans la vie réelle des œuvres² », a fait observer que certains récits copiés dans plusieurs manuscrits étaient sensiblement différents d'une version à l'autre :

1. Luciano Rossi, « Observations sur l'origine et la signification du mot flabel », *Romania*, 117, 1999, p. 342-362.
2. Jean Rychner, *Contribution à l'étude des Fabliaux. Variantes remaniements dégradations*, Neuchâtel, Faculté des Lettres, Genève, Droz, 1960, t. I, p. 7.

plus ou moins soignés, plus ou moins adaptés à des publics spécifiques, les fabliaux se révélaient malléables, et l'étude de leurs divergences mettait en pièce les théories antérieures voulant en faire l'expression d'une classe sociale particulière. Bédier avait en effet jugé qu'ils étaient un exemple typique de littérature « bourgeoise », par opposition à la littérature « courtoise », tandis que, prenant le contre-pied de cette opinion, Per Nykrog avait au contraire défini, en 1957, le fabliau comme un « burlesque courtois¹ », en faisant en particulier très justement observer que l'octosyllabe des fabliaux ressemblait souvent à s'y méprendre à celui du roman courtois. Jean Rychner renvoyait les deux thèses dos-à-dos en montrant que les manuscrits de fabliaux témoignaient de destinations extrêmement diverses et que toute généralisation en la matière était impossible. De surcroît, pour achever de brouiller les cartes, on admettra volontiers que les seigneurs aient pu prendre plaisir aux contes gras, et l'on sait par ailleurs que bien des bourgeois médiévaux affichaient par snobisme des goûts culturels aristocratiques.

Rychner montrait également que, contrairement à une idée reçue, les copistes n'avaient pas toujours tendance à enjoliver et améliorer les textes qu'ils transmettaient : les versions de certains fabliaux apparaissent même si squelettiques que l'on est obligé de constater que les copistes des manuscrits les plus humbles font parfois preuve d'une évidente négligence.

Quoi qu'il en soit, 42 manuscrits contiennent de un à 58 textes considérés comme des fabliaux par l'actuelle édition de référence du *Nouveau recueil complet des fabliaux* (NRCF). On n'en fournira pas ici la liste complète, due à Nykrog qui a eu la bonne idée de les désigner par les lettres de l'alphabet, dans l'ordre descendant du plus riche au plus pauvre en fabliaux. Comme cette liste est reproduite dans tous les tomes du NRCF, on se contentera de citer les six manuscrits offrant les collections les plus riches :

- A : Paris Bibliothèque nationale, fonds français 837 : 58 fabliaux
- B : Berne, Burgerbibliothek, manuscrit français 354 : 41 fabliaux
- C : Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Hamilton 257 : 31 fabliaux
- D : Paris Bibliothèque nationale, fonds français 19152 : 26 fabliaux
- E : Paris Bibliothèque nationale, fonds français 1593 : 23 fabliaux
- F : Paris Bibliothèque nationale, fonds français 12603 : 14 fabliaux

Le manuscrit A ne comprend que des textes brefs, mais il mêle fabliaux et textes édifiants : on est tenté d'en faire une lecture où textes comiques et sérieux se répondraient en un subtil contrepoin, mais les tentatives de systématiser

1. Per Nykrog, *Les Fabliaux*, Genève, Droz 19732, p. 104.

cette hypothèse n'ont pour l'instant donné que des résultats mitigés. C'est également dans ce manuscrit que l'on trouve la plus grande collection d'œuvres de Rutebeuf.

Le manuscrit B présente l'originalité de se terminer par une copie du *Conte du graal* de Chrétien de Troyes. Il comprend également, au milieu des fabliaux, une fameuse version de l'épisode de *La Folie Tristan*, bien connue des tristiens sous le nom de *Folie de Berne*. Ici encore, les propositions de comprendre les textes comiques en référence aux textes arthuriens restent sujettes à débat.

Le manuscrit C est étonnamment bref : alors que les autres recueils importants comprennent de 205 (D) à 524 (J) folios, C ne compte que 64 folios (et ne devait en avoir que 97 à l'origine) : Jean Rychner en estimait le copiste « peu doué et fidèle¹ » et a eu la surprise de retrouver sa main dans le manuscrit E.

La bigarrure des autres recueils est également patente, et l'on notera que bien des textes proches des fabliaux « officiels », mais non retenus par les répertoires modernes, s'y retrouvent avec prédilection. On notera que sept de ces manuscrits contiennent également les fables de Marie de France et cinq (mais, à l'exception du manuscrit D, pas les mêmes) la collection d'*exempla* de la *Disciplina clericalis*. L'hypothèse la plus simple est que ces recueils, tous assez copieux, étaient destinés à l'agrément de commanditaires aimant diversifier leurs lectures et qui – la remarque est peut-être plus intéressante car elle pourrait dire quelque chose sur l'état d'esprit des lecteurs médiévaux – ne voyaient pas d'hiatus rédhibitoire entre des textes lestes, voire scabreux, et des récits destinés à leur édification morale. L'idée moderne d'une séparation non seulement des genres mais aussi des registres ne les effleurait visiblement pas. Cependant des recherches plus récentes ont tenté de dépasser ce constat, et l'on dispose aujourd'hui, dans la lignée des travaux fondateurs de Keith Busby sur la contextualisation des manuscrits² d'études très détaillées sur la plupart des recueils de fabliaux³.

En tout état de cause, la masse manuscrite des fabliaux n'est pas énorme : compte tenu du fait que l'on peut hésiter, dans certains cas, à considérer comme indépendantes certaines versions proches d'une même intrigue, on peut estimer (ce sont en tout cas les chiffres qui se dégagent de la table du NRCF) que 66 textes (c'est-à-dire la moitié du corpus) ne sont connus qu'à un exemplaire, 24 à deux, 12 à trois, 10 à quatre, 6 à cinq, 5 à six, 3 à sept et un (*Aubérée*) à huit

1. J. Rychner, *op. cit.*, t. I, p. 139.

2. Keith Busby, *Codex et contexte : lire la littérature médiévale dans les manuscrits*, traduit de l'anglais par Laurent Brun, Corinne Denoyelle, Thierry Lorée et Lukas Ovróm, Classiques Garnier, 2022 (original anglais : 2002).

3. Voir Olivier Collet, Fanny Maillet et Richard Trachsler (éds), *Lire en contexte : enquête sur les manuscrits de fabliaux*, n° thématique de la revue *Études françaises*, 48, 2012.

exemplaires. Dans ces conditions, et comme un très grand nombre de manuscrits médiévaux sont irrémédiablement perdus, on peut se poser la question de savoir si beaucoup de fabliaux ont disparu corps et biens : Bédier estimait que c'était probablement le cas ; Nykrog, qui, en revanche, avait tendance, comme on l'a déjà signalé, à rehausser le statut littéraire du genre, pensait à l'inverse que nous avons conservé l'essentiel des versions jugées dignes d'être mises par écrit. Il en donnait pour argument le fait que nous n'avons guère conservé de titres qui correspondraient à des fabliaux disparus. Mais comme les allusions externes aux fabliaux restent de toute façon rares dans la littérature médiévale, le débat n'est, aujourd'hui encore, toujours pas tranché.

1.3. Leurs auteurs

Un tiers des fabliaux sont signés, ce qui est une proportion tout à fait honorable pour la littérature en ancien français, dans laquelle l'anonymat reste majoritaire jusqu'à la fin du XIII^e siècle.

On a voulu distinguer parmi les noms apparaissant généralement dans les prologues de nos textes, mais aussi parfois dans la conclusion, voire au détour d'une phrase, divers types d'écrivains : certains fabliaux seraient dus à de simples « jongleurs » (on parlerait aujourd'hui de « compositeurs-interprètes »), d'autres à des clercs ou à des auteurs plus professionnels et raffinés. En réalité, toute inférence est douteuse et même les noms rendus célèbres par la qualité ou la variété des productions qui leur sont associées ne renvoient qu'à des personnages sur lesquels on ne sait généralement rien de plus que ce que nous disent leurs œuvres mêmes.

Le plus ancien auteur de fabliau identifié semble bien être l'Arrageois Jean Bodel, auteur fameux de la chanson de geste des *Saisnes* (c'est-à-dire des « Saxons »), de la première pièce de théâtre semi-profane de la littérature française, le *Jeu de saint Nicolas*, du premier *Congé d'Arras* (poème d'adieu écrit au moment où il se serait retiré dans une léproserie) et de quelques pastourelles. Certains manuscrits l'appelant Bedel, on a pu se demander s'il s'agissait bien toujours du même auteur, mais un consensus s'est fait aujourd'hui pour considérer que tel est bien le cas. Il n'en est pas moins remarquable que dans le fameux prologue de la *Chanson des Saisnes*, Jean Bodel divise en trois « matières » (de Bretagne, de Rome et de France) les possibles de la littérature narrative de son temps sans évoquer les genres comiques et que le mot « fabliau » n'apparaisse que quelques vers plus loin pour désigner des textes frivoles et dépourvus de valeur auquel s'opposerait la noble « chanson » que le trouvère va nous conter. Mais il s'agit sans doute là d'une dénégation rhétorique et circonstancielle destinée à souligner le fait que Bodel s'occupe en cet endroit de littérature « sérieuse » ; en effet, on possède de lui neuf fabliaux

parmi les plus vifs et les plus réussis du genre qui rendent invraisemblable l'idée qu'il aurait méprisé tout ce pan de sa production : ces textes, qui font de lui, sous bénéfice d'inventaire, l'auteur de fabliaux le plus prolifique, ont probablement été écrits entre la fin du XII^e siècle et les premières années du XIII^e, compte tenu du fait que – renseignement exceptionnel pour un auteur médiéval, et que l'on doit en l'occurrence au *Nécrologe de la confrérie des jongleurs et bourgeois d'Arras* – nous savons la date exacte de la mort de Bodel : 1210.

À l'autre extrémité de l'histoire du genre, on trouve Jean de Condé, auteur des *Braies du prêtre* (NRCF 115) et Watriquet de Couvins, auteur des *Trois Chanoinesse de Cologne* (NRCF 121) et des *Trois Dames de Paris* (NRCF 122), dont l'anecdote est précisément datée de 1320. Le caractère isolé de ces textes au sein de la production plus raffinée de ces deux écrivains, dont l'œuvre est en effet essentiellement constituée de dits moralisants et allégoriques et que l'on considère généralement comme les ultimes auteurs de fabliaux en ancien français, au moment où la langue est en train de basculer vers le moyen français, semble bien signaler l'épuisement du genre.

Entre ces deux bornes de la fin du XII^e et du début du XIV^e siècle, les autres auteurs sont particulièrement difficiles à dater et on les situe souvent sans beaucoup d'autres précisions au milieu du XIII^e siècle. Certaines personnalités se détachent cependant : Gautier le Leu, auteur de dix textes, il est vrai inégalement considérés comme des fabliaux par les divers répertoires, s'avère un auteur particulièrement cruel et antireligieux ; Garin, avec six fabliaux, est après Gautier le Leu et Jean Bodel, dont il est proche par la vivacité et par l'esprit, le troisième auteur le plus abondant du genre ; Haiseau, dont Bédier qualifie la manière de « rapide, fruste, brutale¹ » nous en a laissé quatre. Beaucoup d'auteurs ne sont attestés que par un seul texte : Eustache d'Amiens a écrit *Le Boucher d'Abbeville* (D VI), Courtebarbe *Les Trois Aveugles de Compiègne* (D XVII), Durand *Les Trois Bossus ménestrels* (NRCF 47), Enguerrand d'Oisy *Le Meunier d'Arleux* (NRCF 110), Douin de Lavesne *Trubert*. Parmi les auteurs dont la production offre une certaine variété d'inspiration figure Huon le Roi, connu pour six textes – si du moins les appellations qui le désignent (on trouve aussi Huon Le Roi de Cambrai ou simplement le Roi de Cambrai) renvoient bien à la même personne. En tout état de cause, seule sa version de *La Malle Honte* (D X) est indubitablement un fabliau ; son *Vair palefroi*, conte courtois contant l'histoire d'un cheval bien dressé qui réunit des amants séparés, n'a été retenu comme fabliau, parmi les modernes, que par Bédier ; et les autres textes qu'on lui attribue sont carrément des textes de dévotion. Huon Piaucele, auteur d'*Estormi* (D XV) et de *Sire Hain et dame Anieuse* (NRCF 5), lui a même parfois été identifié, mais cette possibilité est aujourd'hui généralement

1. Joseph Bédier, *Les Fabliaux*, Champion, 1894, p. 481.

abandonnée. Philippe de Rémy, sire de Beaumanoir, auteur de deux romans, *La Manekine* et *Jehan et Blonde*, est l'auteur d'un fabliau particulièrement moral qui se situe aussi aux frontières du genre, *La Folle Largesse*. Quant à Rutebeuf, plus connu pour ses dits politiques, satiriques et « personnels », il nous a laissé quatre fabliaux, qui ont pu embarrasser la critique, car ils ne figurent pas parmi les mieux enlevés et dénotent volontiers une tendance à la satire, généralement étrangère à la veine fabliesque. *Frère Denise* (NRCF 56) comprend même une longue et virulente diatribe contre les ordres mendiants qui, certes, ne nous étonne pas de la part de notre auteur, mais n'en tranche pas moins avec l'*ethos* peu politisé des fabliaux. Tout se passe comme si Rutebeuf n'avait usé ici de la forme fabliau que comme prétexte à épancher son animosité coutumière contre les Cordeliers.

On citera enfin un cas de paternité plutôt douteux : Jean Dufournet, dans son édition, n'hésite en effet pas à présenter comme auteur de *Boivin de Provins* (D XIV)... le protagoniste-titre lui-même, dont le dernier vers du conte nous dit qu'il « fit ce fabliau à Provins ». Mais il est plus vraisemblable (et c'était déjà l'opinion de Bédier) que cette mention finale ne soit qu'une simple pirouette destinée à accréditer la véridicité de l'histoire en la présentant comme un compte rendu autobiographique ou autofictionnel. À la fin de son *Lai du Chèvrefeuille* Marie de France nous présente semblablement le héros de son récit, qui n'est autre que Tristan, comme le premier auteur du texte qu'elle nous transmet, mais aucun exégète moderne n'a publié le texte en l'attribuant à l'amant d'Iseut ! Le cas de Boivin semble donc plutôt illustrer une forme de mise en abyme ou de métalepse : le protagoniste n'en deviendrait subrepticement l'auteur que par un artifice rhétorique brouillant les limites de la réalité et de la fiction. À moins que « faire le fabliau » ne signifie, en l'occurrence, tout simplement « jouer un bon tour », ce qui, en fait, reviendrait un peu au même.

2. Définir le fabliau

2.1. Éditions et répertoires

La première entreprise moderne d'édition des fabliaux remonte à 1756 : cette année-là, l'érudit Étienne Barbazan (1696-1770) publie trois petits volumes comprenant 55 textes, qui seront complétés en 1808 puis en 1823 par Dominique Martin Méon (1748-1829). En 1779, Pierre Jean-Baptiste Legrand d'Aussy (1737-1800) édite ses *Fabliaux ou Contes, Fables et Romans en Vers du XII^e et XIII^e siècles*. Le succès est tel qu'une nouvelle édition augmentée paraît dès 1781, qu'on en adapte certains à la manière de La Fontaine, qu'on en porte à

la scène et que des traductions anglaises en sont données dès 1786. Les choix de Barbazan, de Legrand d'Aussy et de Méon rassemblent déjà une grande partie des textes toujours admis aujourd'hui dans le corpus fabliaesque, mais ces érudits tirent un peu le genre vers le haut : ils « oublient » quelques-uns des textes les plus obscènes et incluent des œuvres que l'on serait tentés de nommer aujourd'hui des nouvelles courtoises, comme *Le Vair Palefroi*, déjà évoqué, ou l'inclassable « chantefable » d'*Aucassin et Nicolette* qui est d'abord, malgré les évidents éléments de parodie qui la parcourent, un roman idyllique. Legrand d'Aussy a même la curieuse idée de terminer son recueil par une édition du roman féerique du ^{xii}^e siècle *Parthonopeus de Blois*, pour le coup parfaitement étranger à la veine comique.

L'édition Barbazan-Méon sera remplacée à la fin du ^{xix}^e siècle par une entreprise d'une plus grande rigueur scientifique, le *Recueil complet des fabliaux* d'Anatole de Montaiglon et Gaston Raynaud, en six tomes, publiés de 1872 à 1890. Les deux éditeurs émondent le choix de leurs prédécesseurs et aboutissent à un total de 158 textes, dont quelques-uns seront retranchés par Bédier – essentiellement au prétexte qu'ils ne sont pas assez narratifs – trois ans après le bouclage du *Recueil complet*, dans sa thèse sur les fabliaux : la liste de Bédier comprend ainsi 149 textes. À son tour, Nykrog, en 1957, dressera une nouvelle liste dont la principale originalité, par rapport à celle de Bédier, sera d'inclure des contes compris dans des recueils d'époque, en particulier dans les fables de Marie de France et dans les contes moraux de la *Disciplina clericalis*. Ainsi élargie, la liste de Nykrog comprend 161 fabliaux, mais les exégètes ultérieurs rejeteront ses ajouts. En 1975, Omer Jodogne aboutit à une liste de 150 fabliaux, parmi lesquels il isole 57 « fabliaux certifiés » (c'est-à-dire qui s'intitulent eux-mêmes fabliaux). Citons encore le répertoire établi par l'allemand Kiesow, qui est le plus restrictif, puisqu'il ne comprend que 126 titres.

En 1983 débute la grande entreprise du NRCF, éditée par Nico van den Boogard et Willem Noomen, qui s'achèvera avec le tome x, paru en 1998, dû aux soins du seul Noomen, van den Boogard étant prématurément décédé dans l'intervalle. Cette édition monumentale, qui comprend des copies diplomatiques de tous les témoins manuscrits et une édition critique de chaque fabliau, fait aujourd'hui référence : elle compte 127 items totalisant, grâce à des regroupements drastiques, 143 textes.

Les différences numériques entre les différents répertoires, et le chassé-croisé de textes inclus par certains mais non par d'autres montrent qu'un consensus n'existe que pour à peu près deux tiers du corpus : sur 186 textes retenus par au moins un des six répertoires qui se sont succédé depuis Montaiglon et Raynaud, seuls 121 le sont par tous, et l'on verra qu'il n'est peut-être pas impossible d'ajouter encore, aux marges de cet ensemble, quelques textes qu'aucun érudit moderne n'a daigné inclure dans sa liste.

La définition du fabliau par Bédier, qui parlait tout simplement de « contes à rire en vers¹ » a fait fortune pour son élégance et sa concision. Mais, si le critère du vers ne pose pas problème (puisque à la seule exception de la nouvelle tragique de *La Fille du conte de Ponthieu*, du XIII^e siècle, les textes narratifs brefs en prose sont tout simplement inexistant dans la littérature française avant le XV^e siècle), ceux du rire et du « conte » sont beaucoup plus problématiques. Aussi, Noomen² a-t-il établi une liste plus précise de critères définissant les fabliaux : ils seraient 1) brefs, 2) en octosyllabes à rimes plates, 3) narratifs, 4) autonomes, 5) non-animaliers et non allégoriques. Nous allons reprendre plus en détail quelques-uns de ces critères.

2.2. La question narrative

Il existe au Moyen Âge une catégorie très importante de textes brefs que l'on appelle les *dits*. Monique Léonard en a inventorié, en ne retenant que ceux qui revendiquent ce titre, plus de 600, ce qui constitue un corpus autrement plus fourni que celui des fabliaux, mais aussi beaucoup plus disparate³. Le *dit* s'oppose à la *chanson* en ce qu'il est, comme son nom l'indique, récité et non chanté. Il présente des degrés d'humour extrêmement variables, et il n'est théoriquement pas narratif (mais plutôt argumentatif ou descriptif) ; mais on sent bien que ces deux critères restent assez flous. Parmi les textes retenus comme fabliaux par Montaiglon et Raynaud, mais rejetés par Bédier, figurait par exemple le *Dit des deux bourdeurs ribauds*, dispute de deux jongleurs à propos de leurs répertoires respectifs, qui est en effet un dialogue plutôt qu'un récit, mais qui témoigne d'une verve toute fabliesque. Un certain nombre de dits trahissent une propension énumérative, comme la fameuse série, si l'on ose dire « proto-publicitaire », des descriptions de métiers⁴, ou les différents *Dits des rues de Paris* : souvent ironiques, ces textes, que personne n'a songé à inclure parmi les fabliaux pèchent eux aussi par un déficit narratif certain. Néanmoins, l'un de ces dits prend pour prétexte de son épuisement du cadastre parisien le désarroi d'un homme qui a perdu sa femme dans le dédale des ruelles, embryon de récit qui nous rapproche incontestablement du fabliau. Les fameux *dits* de Rutebeuf, pour leur part, peuvent être des poèmes satiriques ou des textes plus « personnels » décrivant la (prétendue) vie de misère du poète.

1. J. Bédier, *op. cit.*, p. 30.

2. Willem Noomen, « Qu'est-ce qu'un fabliau ? », in *Actes du XIV^e Congrès de linguistique et de philologie romane*, 1974, t. V, p. 421-432.

3. Monique Léonard, *Le dit et sa technique littéraire des origines à 1340*, Champion, « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1996.

4. Voir l'édition de ces dits professionnels dans mon ouvrage *La Voix des clercs. Littérature et savoir universitaire autour des dits du XIII^e siècle*, Genève, Droz, 2005, p. 274-292.

Ici encore, sans être tout à fait narratifs, ces textes nous mettent en présence de personnages et de situations (jeu de dés, condition précaire, mariage raté, etc.) qui pourraient facilement s'épanouir en narrations fabliaues.

Le cas des *lais* est plus complexe encore : ce sont incontestablement des récits, mais leur ton courtois et l'aspect « sérieux » des aventures qu'ils narrent les écarte généralement de la veine des fabliaux. Songeons cependant au lai d'*Equitan* de Marie de France qui raconte le sort plutôt grotesque, quoique cruel (il se noie dans une cuve), d'un roi lubrique : nul n'a songé à l'inclure parmi les fabliaux bien que la situation d'adultère et la ruse qui perd le personnage-titre se rapprochent fort d'une situation de conte à rire. Quant au lai anonyme et fort grossier du *Lécheur*, qui nous révèle un secret de polichinelle (à savoir que c'est d'abord l'attrait du sexe qui a suscité les exploits des preux chevaliers), il ne doit sans doute qu'à son ton plutôt descriptif et à son ancrage dans la tradition bretonne de ne jamais avoir été inclus parmi les fabliaux¹.

Le critère de l'éloignement de la quotidienneté médiévale n'est, par ailleurs, pas tout à fait sûr non plus ; même s'il est exclu du NRCF, beaucoup de commentateurs ont classé comme fabliau le *Lai d'Aristote* d'Henri de Valenciennes qui raconte la mésaventure du grand philosophe grec ridiculisé par la maîtresse d'Alexandre le Grand, laquelle, après avoir séduit le Stagirite, étale sa honte devant son prestigieux élève. Quant aux deux « fabliaux arthuriens » que sont *Le Manteau mal taillé* et le *Lai du cor* de Robert Biket, ils mettent tous deux en scène des objets censés dénoncer l'infidélité des femmes de la cour arthurienne : seuls celles à qui le manteau va et ceux qui peuvent boire dans la corne sans en renverser le contenu sortent victorieux de l'épreuve et le moins que l'on puisse dire est qu'ils ne sont pas nombreux. Cependant, alors que la morale du *Manteau mal taillé* reste implicite, raison pour laquelle ce texte a parfois été compté parmi les fabliaux (mais pas, cependant, par le NRCF), le *Lai du cor* présente une moralisation chrétienne « prônant le pardon réciproque en matière sentimentale² », qui l'a fait exclure unanimement de toutes les listes de fabliaux.

2.3. Allégorie et édification

Les modernes se sont entendus à exclure les contes animaliers du domaine des fabliaux, ce qui leur a permis de considérer comme des genres à part les fables et les « branches » du *Roman de Renart*. Plus d'un tour du rusé goupil, pourtant, est digne des héros de fabliaux, mais il est vrai que sa caractérisation

1. Voir Rosanna Brusegan, « Le *Lai du Lecheur* et la tradition du lai plaisant », in *Miscellanea Mediaevalia, Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Champion, 1998, t. I, p. 249-265.
2. Philippe Walter, in *Lais du Moyen Âge*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2018, p. 1308.

animale le tire vers la satire et l'allégorie, dimensions peu compatibles avec l'*ethos* du fabliau qui ne s'encombre guère d'intention symboliques ou ouvertement exemplaires¹.

Les choses sont cependant moins claires lorsque les personnages allégoriques ne sont pas des vices ou des vertus personnifiées, mais prennent une couleur simplement humoristique : que faire par exemple de *La Bataille des vins* et de *La Bataille des Sept Arts* d'Henri d'Andeli, deux textes des années 1220-1230 dont les protagonistes sont respectivement de (plus ou moins) grands crus qui se battent pour savoir lequel est le meilleur et des livres dont l'affrontement reflète les querelles universitaires du XIII^e siècle ? Pour ne pas parler de l'anecdote du *Vit et de la Couille* surpris par l'orage durant lequel seul le premier trouve un abri... (Il paraît superflu de développer le sens symbolique de ce texte !) On admettra que l'exclusion de ces récits facétieux du corpus des fabliaux reste assez arbitraire.

En revanche, la non-prise en compte des contes pieux est plus facilement explicable : quand bien même plusieurs d'entre eux prêteraient à rire, leur portée moralisante et leur confiance dans l'intervention divine n'est en effet jamais prise en défaut. Lisons par exemple l'histoire (insérée dans *La Vie des Pères*) de l'ermite invité chez un couple de ses amis et à qui le diable impose de commettre un péché pour avoir le droit de sortir pour une fois de sa solitude. Évidemment, entre le meurtre, l'adultère et l'ivrognerie, l'ermite choisit le troisième ; mais, non moins évidemment, une fois ivre, il viole son hôtesse et tue le mari qui tentait de s'interposer. Ce qui distingue ce texte d'un fabliau est moins sa cruauté et son ironie grinçante que son axiologie : une bonne pénitence suffit en effet à l'ermite pour s'en sortir aux yeux de Dieu, qui rejette l'essentiel de la faute sur le diable tentateur. De même, l'histoire de la *Sacristine*, qui fait le mur de son couvent, mais dont personne ne s'aperçoit de l'absence, car la Vierge a pris son apparence pour donner le change, ou l'anecdote du *Jongleur de Notre-Dame*, qui manifeste son amour de la Vierge en faisant des cabrioles devant sa statue qui lui sourit, font naître le sourire de leur acceptation naïve du miracle, alors que l'esprit des fabliaux se caractérise précisément – on y reviendra plus loin – par le refus absolu du surnaturel (ou du moins d'un surnaturel pris au premier degré).

1. Sur la comparaison des deux corpus, voir Nicolas Garnier, *Dynamiques du récit comique bref : le Roman de Renart et les fabliaux*, thèse soutenue le 30 novembre 2019 à Sorbonne Université, sous la direction de Dominique Boutet.

3. Origine et devenir des fabliaux

3.1. L'origine des contes

Le XIX^e siècle historiciste a longtemps débattu de l'origine des contes, développant en particulier pour expliquer la genèse des fabliaux quatre théories que Bédier a patiemment pesées dans sa thèse :

- pour certains, ils étaient issus des débris d'anciennes mythologies, en particulier indo-européennes ;
- pour d'autres, ils témoignaient de l'évolution de croyances ancestrales, liées par exemple au culte solaire ;
- pour d'autres, ils venaient, comme tous les contes eurasiatiques, de l'Inde et en particulier du trésor de la sagesse bouddhiste ;
- d'autres, enfin, soutenaient que seul le hasard, aidé par une certaine convenue universelle (ce que Jung appellera plus tard l'inconscient collectif) expliquait les ressemblances entre les contes.

En fin de compte, Bédier réfutait toutes ces théories, à l'aide d'une anecdote imparable qui était elle-même presque un petit fabliau, et qu'il présentait comme l'ayant lui-même vécue : en 1887, alors qu'il commençait de travailler à sa thèse, il avait en effet entendu, sur un bateau parcourant l'Océan indien, un conteur mauricien « qui n'avait jamais quitté son île » (mais d'où Bédier le savait-il ?) raconter une histoire qui se révéla être l'un de « ses » fabliaux. Or, le conte avait eu du succès et le lendemain un autre passager le conta à son tour à une assemblée de passagers venus de tous les horizons. Et Bédier de conclure ironiquement : « Des collecteurs de contes qui peut-être, depuis l'année 1887, ont recueilli ce récit à Aden ou Moka, à Marseille, à Dax, compareront gravement ces versions qu'ils proclameront arabe, provençale, basque, et chercheront les lois de la propagation de ce conte. Quelle apparence qu'on en découvre jamais¹ ? » Comme Bédier l'avait déjà dit plus haut, « En myriades de molécules, il flotte, épars dans l'air, le pollen des contes² ». Il est impossible de contrer un tel argument et on ne s'étonnera pas que le livre de Bédier ait porté à la mythologie comparée un coup dont elle se remettra difficilement : elle se reconstituera sur de tout autres bases avec Georges Dumézil et sa théorie de la trifonctionnalité, mais c'est là une autre histoire. Plus pragmatiquement, les chercheurs se contenteront désormais de répertorier les différentes versions des « contes-types » décrits par Anti Aarne et dans *The Types*

1. J. Bédier, *op. cit.*, p. 278.

2. *Ibid.*, p. 51.

of *International Folktales* (index de motifs narratifs élaboré à partir de 1910 et complété à plusieurs reprises par Stith Thompson, puis par Hans-Jörg Uther), mais ne chercheront plus à en retracer à toute force la genèse.

Il n'en reste pas moins que la forte présence de certaines anecdotes dans divers folklores du vieux monde rend, malgré tout, fort probable, pour un nombre limité de fabliaux, l'idée d'une provenance asiatique : les histoires mettant en particulier en scène des « cadavres encombrants » qui semblent perpétuellement ressusciter (comme dans *Le Moine Sacristain* – D XIII – ou dans *Les Trois Bossus ménestrels*, dont les variantes sont regroupées sous le numéro 1536b dans le répertoire d'Aarne-Thompson-Uther) ont ainsi toutes les chances d'avoir été connues ancestralement en Orient : on analysera plus loin, à propos des revenants, un conte des *Mille et une nuits* ainsi qu'un conte caucasien dont les affabulations sont fort proches respectivement du fabliau du *Moine sacristain* et de celui des *Trois Bossus ménestrels*. La probabilité qu'ils aient été eux-mêmes inspirés par les fabliaux est à peu près nulle, et il faut, au moins dans ces cas, admettre le caractère autochtone de ces récits asiatiques.

Des emprunts directs sont même ponctuellement envisageables : les ressemblances entre *Le Lai d'Aristote* et le conte arabe du vizir ridiculisé pourraient ainsi s'expliquer par le fait que l'auteur du fabliau, Henri de Valenciennes, a participé à la IV^e croisade et a pu entrer en contact avec des conteurs orientaux. Mais ces cas demeurent rares et, pour l'essentiel, il reste plus prudent de s'en tenir à l'argument sceptique de Bédier.

3.2. La légende urbaine et l'histoire drôle

Le déblayage bédieriste laisse toutefois ouverte la question de la propension de l'humanité à toujours raconter et inventer des histoires. De fait, en s'inspirant de la méthode de Jolles dans son étude sur les « formes simples¹ », on pourrait relier les narrations fabliesques à deux types narratifs immémoriaux toujours très vivants aujourd'hui : l'histoire drôle et la légende urbaine. Cette dernière, contrairement à ce que laisse entendre son nom, n'est en effet pas spécifiquement liée au monde des villes et, en dépit de ce que prétendent ceux qui en ont dégagé les caractéristiques à la fin du xx^e siècle, elle ne constitue pas l'apanage du monde moderne. Formée par la rumeur, la légende urbaine a la double caractéristique de se donner pour vraie (n'allez surtout pas manifester votre scepticisme envers quelqu'un qui vous en raconterait une : vous le vexeriez beaucoup) et de dire quelque chose des préjugés et des phobies ambiantes. À cet égard, elles s'avèrent aujourd'hui le véhicule idéal du complotisme, mais, là encore, il est clair que l'on n'a pas attendu le xxi^e siècle pour dire qu'il faut

1. Voir André Jolles, *Formes simples*, Seuil, « Poétique », 1972.

se méfier des étrangers, que nous sommes manipulés par les puissants ou que la nature nous tend quotidiennement des pièges : le bruit qui avait couru il y a une trentaine d'années en Angleterre et selon lequel des grenouilles se seraient échappées du ventre opéré de femmes prétendument enceintes remonte en fait à une légende liée à Néron et rapportée au XIII^e siècle par la *Légende dorée* ! Ainsi, le fait que beaucoup de fabliaux soient très conservateurs d'un point de vue social reflète bien l'*ethos* de la légende urbaine, qui nous met continuellement en garde contre la nouveauté, contre les actes irréfléchis et contre le non-respect des coutumes ancestrales : affirmer que tel personnage a trouvé son châtiment pour une mésalliance ou un autre acte contre nature conforte les réflexes auto-protectionnistes de l'auditeur. Pour prendre un exemple plus précis, un fabliau comme *Les Trois Dames de Paris*, qui mentionne exceptionnellement la date à laquelle serait arrivée l'aventure qu'il narre (alors que les fabliaux se contentent généralement de situer leurs anecdotes par un vague « jadis avint... ») nous montre trois bourgeoises parisiennes ivres-mortes, enterrées vives puis se réveillant, s'ébrouant et semant l'effroi dans les rues comme si elles étaient des revenantes : ce récit joue très consciemment sur le saisissement de l'auditeur au moment où il apprend que, comme on dit, cela « s'est passé près de chez lui », le récit l'incitant peut-être du même coup à ne pas trop forcer sur la bouteille...

Mais le fabliau dérive aussi d'une autre « forme simple » que l'on pourrait tout simplement appeler l'histoire drôle, laquelle n'est peut-être rien d'autre qu'une légende urbaine tournée en dérision, dédramatisée et débarrassée de sa prétention à la vérité. Un écrivain de la fin du XIX^e siècle, Léon Bloy, nous donne un bon exemple de ce glissement en introduisant dans chacun de ses deux recueils de nouvelles, *Sueur de sang* et les *Histoires désobligeantes*, une anecdote sur le fameux thème, bien connu de la littérature médiévale – nous ne sortons donc pas ici de notre sujet autant qu'il pourrait le paraître –, du « cœur mangé » (un mari jaloux tue l'amant de sa femme et fait servir son cœur à cette dernière en ne l'instruisant de la nature du plat qu'après qu'elle l'a consommé) ; Bloy a vraisemblablement connu l'anecdote par un récit de Barbey d'Aurevilly qui se fait lui-même très consciemment le médiateur de sa tradition ancienne. La première de ses nouvelles à en tirer parti, *À la table des vainqueurs*, a le caractère tragique de la légende urbaine : une femme dont la famille a été tuée par les Prussiens lors de la guerre de 1870 se venge en s'engageant comme cuisinière chez un officier allemand à qui elle fait manger ses propres enfants ; l'autre nouvelle, *La Fève*, adopte le ton léger de l'histoire drôle : un cocu notoire invite, après la mort de sa femme, tous les anciens amants de celle-ci à partager un immense gâteau dont la « fève » est constituée par le cœur de la défunte.

L'intérêt d'appliquer cette grille aux fabliaux est que, dans beaucoup de cas, on peut hésiter entre les deux catégories, car si le rire qu'ils suscitent apparaît généralement de prime abord comme naturel et bon enfant, caractérisant le texte comme rien de plus qu'une « histoire drôle », il n'en reste pas moins qu'ils sont volontiers cruels et affichent presque toujours des intentions, ou plutôt des prétextes moralisants qui les rapprochent de la « légende urbaine ». De fait, ces prétentions morales sont souvent à double fond : à une morale explicite, généralement très terre-à-terre, s'en superpose volontiers une autre, implicite, qui nous ramène aux obsessions ou aux préjugés d'une époque. Ainsi, les proverbes passe-partout qui terminent *Estula* (D VIII – « en peu de temps Dieu fait son œuvre » et « tel rit au matin qui le soir pleure ») cachent-ils une interrogation bien plus dérangeante, comme on le verra plus loin, sur la place de l'homme au sein de la nature. De même, conclure le fabliau des *Trois Aveugles de Compiègne* en affirmant que « beaucoup de gens sont injustement couverts de honte » est un peu court, et ne nous empêche pas de nous identifier au clerc malin qui s'est moqué des aveugles. Quant aux fabliaux qui, comme *Les Tresses* (D XVI), se terminent par des remarques convenues sur la malignité des femmes, ils nous feraient moins rire s'ils ne se terminaient pas par le triomphe de ces dernières. La morale du *Chevalier à la robe vermeille* (NRCF 12), qui recommande aux maris de se fier à ce que disent leurs femmes plutôt qu'à leurs propres yeux, est, à cet égard, exemplairement antiphrastique. Ainsi, par les leçons qu'ils affichent, les fabliaux donnent le change en faisant mine de se conformer à l'*ethos* des fables et des contes pieux. En réalité, ils organisent le saccage de cette tradition et nous mènent vers des questionnements existentiels inédits à travers lesquels ils se révèlent souvent bien plus subversifs qu'ils n'en ont l'air.

Histoire drôle et légende urbaine forment donc les deux côtés de la médaille fabliesque : entre le récit sans conséquence et la relation de faits censément réels, l'auditeur hésite à rire franchement ou à rire jaune, diverti mais aussi secrètement inquiet par un conte dont il pourrait bien lui-même être le héros... ou la victime.

3.3. La fortune moderne des fabliaux

Le fabliau disparaît complètement, on l'a rappelé, au milieu du ^{xiv}^e siècle : l'obsolescence de la narration en vers en est sans doute la cause la plus directe ; cependant, ni la nouvelle en prose ni la farce, qui ne se développent pas avant le ^{xv}^e siècle, n'en sont, à quelques exceptions près, les héritières directes. En effet, si les thèmes en sont souvent proches (histoires de cocufiage, ruses diverses), pratiquement aucune intrigue ne se retrouve littéralement d'un genre à l'autre ; tout au plus signalera-t-on que *Le Testament de l'âne* de Rutebeuf (D XIX), est

repris dans les *100 Nouvelles nouvelles* et que des ressemblances sont observables entre *Constant du Hamel* (NRCF 2) et la *Farce du Poulrier*, entre *Les Braies du Cordelier* (NRCF 17) et la *Farce de Frère Guillebert* et entre *La Bourgeoise d'Orléans* (NRCF 19) et la *Farce d'un mari jaloux*. Il n'est évidemment pas impossible, ici encore, qu'il faille compter sur un certain nombre de textes perdus, en particulier parmi les farces, qui n'ont sans doute pas toutes accédé à la dignité de l'écriture et de la publication (cette volatilité du théâtre sera encore de mise à l'époque élisabéthaine). On retrouve ainsi jusque chez Molière des thèmes de fabliaux qui ont pu transiter par l'intermédiaire de farces que nous n'avons pas conservées, mais peut-être aussi plus simplement par la tradition orale. On voit par exemple que l'intrigue du *Médecin malgré lui* présente de fortes analogies, difficiles à attribuer au hasard, avec le fabliau du *Vilain Mire* (NRCF 13) et – quoique l'inspiration en semble plus lointaine – on ne peut qu'être frappé par la ressemblance des situations initiales des fabliaux de *Béranger au long cul* ou du *Prêtre qui guettait* avec celle de *Georges Dandin* : même mésalliance d'un paysan enrichi et d'une aristocrate désargentée, même condamnation morale pour des mésaventures équivalentes. Quant à La Fontaine, il reprendra également à plusieurs reprises des thèmes de fabliaux – par l'intermédiaire de Boccace et des *100 Nouvelles nouvelles* – dans ses *Contes*. Et on rappellera que le conte de Perrault *Les Trois Souhais* n'est qu'une adaptation, en plus décent, du fabliau des *Quatre Souhais de saint Martin* (NRCF 31).

À l'étranger, l'influence du genre s'est faite sentir plus directement dès le ^{xiv}^e siècle : Boccace dans *Le Décaméron* et Chaucer dans *Les Contes de Canterbury* s'en montrent imprégnés, et l'on en retrouve également quelques intrigues en Allemagne dans des *Schwänke* (contes à rire) ou dans le *Schelmenroman* (roman comique), du *Pfaffe Amis* (*Amis le Prêtre*) du Stricker (fin du ^{xiii}^e siècle) à *Till Eulenspiegel* (début du ^{xvi}^e siècle). Enfin, les conteurs italiens perpétueront l'esprit du fabliau jusqu'en plein cœur du ^{xvii}^e siècle.

Au ^{xviii}^e siècle, on se met à rééditer, en France, des œuvres littéraires antérieures au ^{xv}^e siècle : après *Le Roman de la Violette*, *Le Roman de la Rose* et les *Chansons* de Thibaut de Champagne, les fabliaux font partie, comme on l'a rappelé, des textes anciens les plus précocement exhumés par les érudits modernes. Trois ans avant l'édition de Barbazan avait d'ailleurs été publié le *Mémoire sur les fabliaux* du comte de Caylus (1692-1765), premier chercheur à suggérer la piste de l'origine indienne (que La Fontaine avait, il est vrai, déjà affirmée pour certaines de ses fables), tout en faisant des fabliaux – et dans le même mouvement ! – le modèle de l'esprit français, ou plutôt « gaulois », selon l'idée voulant que la littérature du Moyen Âge ait perpétué les traditions littéraires des peuples subjugués par César, en une forme de revanche (pour ne pas dire de « contre-culture ») sur les modèles gréco-romains. Un ^{xviii}^e siècle

conservateur et plutôt opposé aux Lumières va ainsi se reconnaître dans ces contes gais et le mot de « fabliau » fera florès. Un recueil de Sade sera même intitulé *Historiettes, Contes et fabliaux*.

Le moralisme de la Révolution et de l'Empire, sans tout à fait faire tarir la veine (on se souvient que c'est en 1808 que Méon augmente le recueil de Barbazan), prélude au triomphe de la pudibonderie bourgeoise¹, et à la fin du XIX^e siècle le grand critique Brunetière louera la thèse de son ancien élève Bédier, tout en insistant sur le fait que l'on ne commencera à dire « des choses assez intéressantes » sur la littérature médiévale que « si l'on commence par poser résolument » qu'elle n'a « aucune valeur d'art² », allant même jusqu'à dire, en évoquant le sort des femmes dans les contes à rire médiévaux, qu'« une telle conception de la femme est le déshonneur d'une littérature³ ». Le lecteur d'aujourd'hui aura beau jeu de remarquer que Brunetière reste aveugle au fait que la galanterie victorienne dont il est un pur représentant, n'est au fond pas plus favorable à l'émancipation féminine que la misogynie étalée dans les fabliaux, laquelle laisse au moins les femmes tromper leurs maris en paix...

L'édition Montaiglon-Raynaud et le livre de Bédier redonnent une visibilité aux fabliaux dans les dernières années du XIX^e siècle. Pourtant, entre Bédier et la nouvelle synthèse de Nykrog, en 1957, on ne relève en France qu'un seul travail d'importance sur le genre : le curieux article d'Edmond Faral sur « le fabliau latin » (1924) qui postule un lien entre la comédie latine du Moyen Âge et les contes à rire vernaculaires, alors que ce qui frappe plutôt le lecteur non prévenu c'est la quasi-absence de ressemblances (à quelques exceptions près, plus rares encore que les fabliaux dont on peut assurer une origine orientale) entre les contes français et la littérature latine de l'Antiquité et du Moyen Âge.

Le livre de Nykrog va être suivi, en 1960, par l'ouvrage déjà cité de Jean Rychner qui fait sien un mot que Mario Roques lui avait confié lors d'une conversation privée : « il n'y a pas *le* fabliau, il a *des* fabliaux⁴ ». Quelques études paraissent en français à partir du milieu des années 1970, faveur qui culmine avec une première inscription des fabliaux au programme de l'agrégation en 1983, puis, de 1985 et 2014, c'est le silence à peu près total de la recherche

1. Voir Jonathan Hofer, « Les fabliaux sous le Premier Empire : entre éditeurs et critiques », in *Le médiévisme érudit en France de la Révolution au Second Empire*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 2021, p. 47-68.
2. Ferdinand Brunetière, « Les fabliaux du Moyen Âge et l'origine des contes », *Revue des Deux Mondes*, XCIX, 1894, p. 189-213.
3. Cité par J. Bédier, *op. cit.*, p. 325.
4. J. Rychner, *La Narration des sentiments, des pensées et des discours dans quelques œuvres des XI^e et XII^e siècles*, Genève, Droz, 1990, p. 8. Ce point de vue salubre rend justice à la diversité des textes, mais est peut-être tout de même un peu trop nominaliste. Que l'on ne s'étonne donc pas de le voir quelque peu relativisé dans les pages qui suivent.

française : à l'exception d'éditions et de traductions, plus aucun livre ne paraît dans notre langue sur les fabliaux, alors qu'Italiens et Anglo-Saxons étudient au contraire le genre assidûment. Dans les mêmes années, le NRCF est, significativement, publié non en France, mais aux Pays-Bas. Le préjugé brunetierien aurait-il continué de sourdement travailler les érudits hexagonaux ? Toujours est-il que l'on constate depuis une dizaine d'années que la recherche francophone semble vouloir rattraper le temps perdu. Plusieurs projets émergent : autour des manuscrits, suite au volume collectif édité en 2014 par Olivier Collet, Fanny Maillet et Richard Trachsler ; autour d'un renouveau herméneutique avec le groupe réuni par Philippe Haugeard et Silvère Menegaldo ; autour d'un nouveau projet d'édition électronique grâce, enfin, à Corinne Pierreville. Et la nouvelle inscription des fabliaux aux programmes de l'agrégation et du CAPES semble bien être le signe tangible de ce renouveau.

II

Éléments constitutifs

1. Les personnages selon les trois états

La société médiévale étant structurée selon le schéma des trois « ordres » (*oratores, bellatores, laboratores* : « ceux qui prient, ceux qui font la guerre, ceux qui travaillent¹ »), qui subsistera jusqu'à la Révolution française, c'est assez naturellement selon ce cadre que nous allons dresser l'inventaire des personnages types des fabliaux.

1.1. Le Clergé

Au sommet de la pyramide ecclésiastique, papes, cardinaux et archevêques sont totalement absents des fabliaux : on ne touche aux hauts dignitaires de l'Église. Les évêques ne sont évoqués que de loin en loin, à deux exceptions près. *L'Évêque qui bénit le con* (NRCF 68) présente un personnage d'évêque luxurieux qui réprimande un simple curé pour des péchés qu'il commet aussi bien qui lui : piégé par le curé qui le prend en flagrant délit de bénir un sexe féminin, il se montre bon joueur ; quant au *Testament de l'âne*, il attribue à un évêque une âpreté au gain qui, généralement, est plutôt le fait des simples prêtres. Les abbés de monastères, pour leur part, sont rarement évoqués et ne jouent guère de rôle important dans les fabliaux. Face à des moines indisciplinés ou indignes, leurs rares représentants tendent à incarner une forme d'autorité morale qui nous conforte dans l'idée que les vices du clergé s'épanouissent préférentiellement dans les degrés inférieurs de la hiérarchie.

De fait, il suffit de descendre un peu plus bas pour que l'attitude envers les membres de l'Église change du tout au tout ; on rencontre alors le personnage qui est sans doute le plus honni des fabliaux, à savoir le simple prêtre de paroisse. Type récurrent des contes à rire, celui-ci n'y a en effet presque jamais le beau rôle et cumule les vices avec une remarquable constance. Analysant son stéréotype, Daron Burrows a bien montré les codes régissant la peinture de ce personnage, bouc émissaire d'un ressentiment assez général contre un certain

1. La première occurrence s'en lit, peu après l'an 1000, chez Adalbéron de Laon dans son *Poème au Roi Robert*, édité par Claude Carozzi, Les Belles Lettres, « Les Classiques de l'Histoire de France au Moyen Âge », 1979.

empiètement du spirituel dans l'ordre du temporel¹. On rappellera en effet que le fabliau ne connaît pas vraiment le comique de caractère tel que l'illustrent par exemple les pièces de Molière. Le personnel fabliesque obéit plutôt à des types, en particulier sociaux ou professionnels. Or, de tous les membres du clergé, le prêtre de paroisse se trouve être le plus invasif : faisant par devoir la tournée de ses paroissiens, il a tôt fait d'apparaître comme l'intrus, celui qui se mêle de ce qui ne le regarde pas et que son célibat et son itinérance de porte-à-porte prédisposent à séduire les femmes au foyer. On notera en passant que dans la société laïcisée de la III^e République, le stéréotype qu'il incarnait s'est déplacé sur un autre itinérant familial : le facteur. Nous retrouvons là, lié à la permanence de certains clichés, le mécanisme de la légende urbaine : dans les petits villages, les anciens vous raconteront encore volontiers que, « de leur temps », le facteur était l'homme à bonnes fortunes de la commune. Il serait cependant tout aussi naïf de croire tous ces racontars que de les nier en bloc ; nous avons, de fait, dans un cas précis une confirmation médiévale de ce que le prêtre passait bien pour le Don Juan de sa communauté : dans son *Montaillou village occitan* (1975), ouvrage qui, malgré son intimidante rigueur universitaire, fut à sa parution un véritable best-seller, Emmanuel Le Roy Ladurie montre que l'abbé Clergues s'était taillé, autour de 1320, une solide réputation de chaud lapin dans le petit village pyrénéen dont l'historien a – grâce à d'insespérés procès-verbaux d'interrogatoires inquisitoriaux – minutieusement reconstitué la vie quotidienne².

Les prêtres luxurieux sont donc très nombreux dans les fabliaux : généralement, ils ne parviennent pas à leurs fins et lorsque les femmes font mine de leur céder c'est le plus souvent pour mieux les piéger, et leur réserver un sort particulièrement cruel : malmenés comme dans *Baillet le savetier* ou *Le Prêtre au lardier* (D V), mutilés ou menacés de l'être, comme dans *Le Prêtre crucifié* (D XI), *Le Prêtre teint* (D XII), ou *Connebert*, (NRCF 77 – il n'est pas indifférent que ces deux derniers textes soient du cynique Gautier le Leu), ils sont même parfois purement et simplement liquidés, comme dans *Le Pêcheur de Pont-sur-Seine* (NRCF 28), *Le Prêtre et le Mouton* (NRCF 87), *Estormi* ou *Le Moine sacristain*. Je reviendrai plus en détail sur ces textes à propos de la cruauté des fabliaux. Il arrive toutefois que certains prêtres aient de la chance et soient des amants heureux, en particulier dans *Le Vilain de Bailleul* (D I) et dans *Le Prêtre qui guettait* ; mais ces deux textes présentent la particularité de mettre en scène des ruses jouant sur la crédulité de maris à qui on fait

1. Daron L. Burrows, *The Stereotype of the Priest in the Old French Fabliaux. Anticlerical Satire and Lay Identity*, Bern, Lang, 2005.
2. Voir en particulier les témoignages édifiants recueillis dans le chapitre ix, « La libido des Clergues », in Emmanuel Le Roy Ladurie, *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324*, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1975, p. 220-241.

respectivement croire, au premier qu'il est mort, au second que le spectacle qu'il a vu de ses yeux (sa femme et le curé faisant l'amour) n'est qu'une illusion : dans ces deux cas, il était en effet de toute nécessité que l'amant soit un professionnel du surnaturel, capable d'accréditer des « vérités alternatives » parfaitement contre-intuitives.

Mais la luxure n'est pas le seul péché dont se rendent coupables les prêtres dans les fabliaux ; plusieurs sont également des modèles d'avarice : dans *Le Prêtre et le Chevalier* (NRCF 103) et dans *Le Boucher d'Abbeville*, ils font payer très cher une hospitalité qu'ils rechignent de toute façon à accorder. Dans les deux cas, heureusement, leur attitude sordide se retourne contre eux. Dans *Le Prêtre et le Chevalier*, un chevalier revenu appauvri d'un tournoi où il a eu le dessous (type « d'époque », qui apparaît également dans un épisode de *Trubert*) est obligé de payer au prêtre qui l'héberge le moindre service qui lui est rendu. Le chevalier décide alors de jouer la surenchère : exigeant tour à tour de jouir de la fille, de la concubine et finalement du prêtre lui-même, il se fait exonérer de paiement suite à l'abomination que représente la dernière demande. Notons en passant que ce fabliau n'est plus de ceux qui font beaucoup rire aujourd'hui : les exigences sexuelles du chevalier nous apparaissent cyniques, et la dernière demande, qui touche à l'homosexualité, montre bien où passe la limite de l'acceptable pour le lecteur médiéval ; alors que le viol est encore présenté comme plaisant, la sodomie ne fait plus rire du tout. Dans *Le Boucher d'Abbeville*, le déroulement de l'action est moins sordide, car la servante et la concubine du prêtre consentent volontiers à accorder leurs faveurs au héros et la tromperie par laquelle celui-ci berne le prêtre (lui vendre la peau de son propre mouton) n'a rien de sexuel. Au demeurant, si c'est d'abord l'avarice qui est stigmatisée dans ces textes, on aura noté qu'ils mettent tous deux en scène une concubine du prêtre, preuve que la luxure n'est que rarement oubliée dans la peinture des prêtres vicieux.

Les moines ont la même réputation peu flatteuse que les prêtres, mais sont singulièrement peu nombreux dans nos textes : c'est que le monde clos du monastère n'inspire guère les auteurs de fabliaux qui privilégient la peinture des interactions sociales plutôt que les aventures en vase clos. Il faudra attendre Boccace, au ^{xiv}^e siècle, pour que le monastère devienne vraiment le cadre de récits grivois. Significativement, les quelques moines que l'on voit dans les fabliaux sont généralement sortis de leur cadre habituel et n'offrent que peu de caractéristiques les distinguant des prêtres. Tout au plus pourra-t-on estimer que le statut « hors sol » du héros du *Moine sacristain* rend les tribulations de son cadavre, que personne ne semble reconnaître, plus crédibles que s'il était le curé du village. On a par ailleurs pu s'étonner que les moines mendiants (Dominicains et Franciscains), qui vivent parmi les laïcs, soient encore moins nombreux que les moines réguliers dans les fabliaux. À cela, on peut cependant

donner deux raisons : d'une part, leur prolifération dans la société occidentale n'est pas antérieure aux années 1230, époque à laquelle le répertoire des fabliaux est déjà bien constitué ; d'autre part, et surtout, ces personnages ont très vite été l'objet de polémiques attisées par la concurrence qu'ils faisaient aux maîtres séculiers de l'Université et par leur non-respect des règles de pauvreté édictées en particulier par saint François. Ce n'est ainsi pas un hasard si le fabliau le plus virulent contre les Franciscains, *Frère Denise*, est signé de Rutebeuf, auteur plus réputé pour ses textes satiriques que pour ses fabliaux. C'est assez dire que la moquerie envers le stéréotype ne doit pas être confondue avec la satire, dont les tenants et aboutissants revêtent toujours peu ou prou une dimension politique ; or, l'*ethos* du fabliau n'est pas la polémique, mais le jeu sur des catégories et des vices qu'il affecte de considérer comme intemporels. La montée en puissance de la satire à la fin du XIII^e siècle pourrait ainsi bien donner raison à la formule de Bédier (que le grand médiéviste feignait de trouver paradoxale), selon qui « la satire a tué le fabliau¹ ».

Enfin, tout en bas de l'échelle religieuse figure le clerc, personnage qui a un pied dans le monde laïc et l'autre dans le monde de l'Église. À une époque où l'accès à l'écriture et au savoir (et donc au pouvoir) nécessite l'entrée dans le corps ecclésiastique, on comprend que ces jeunes gens n'aient pas forcément eu un goût particulier pour la piété et la dévotion, et qu'ils aient bien mérité l'appréciation de Joseph Bédier qui voyait joliment en eux « les jeunes premiers des fabliaux² ». Le clerc a en effet sur les autres hommes d'Église l'avantage qu'il peut se marier et sur les laïcs le privilège de relever de la justice ecclésiastique, moins expéditive que celle qui s'exerce sur les simples roturiers. Cependant, tout le XIII^e siècle verra se durcir la législation à l'égard du clerc : il ne lui sera plus permis de se remarier après veuvage, ce qui, à une époque où la mort des femmes en couches était fréquente, revenait à le condamner à la continence à plus ou moins brève échéance : Adam de la Halle évoquera longuement cette polémique en 1274 dans son *Jeu de la Feuillée*. Il se pourrait d'ailleurs que l'on soit là face à la principale raison de la montée en puissance de la littérature misogyne à partir de la fin du XIII^e siècle. On me rétorquera que la misogynie est patente dans nombre de fabliaux, mais il s'agit généralement là d'une misogynie que l'on pourrait dire structurelle, relativement dépourvue d'acrimonie ou de ressentiment, et ce d'autant plus que, comme on le verra plus loin, les femmes sortent presque toujours gagnantes des intrigues des fabliaux : la misogynie s'adresse à leur caractère libidineux et à leur malice, mais ne donne guère lieu, comme dans les pamphlets qui s'égèreront dans les derniers siècles du Moyen Âge, à une condamnation acerbe du mariage et à un rabaissement systématique du statut des femmes.

1. J. Bédier, *op. cit.*, p. 430.

2. J. Bédier, *op. cit.*, p. 393.

Le clerc est donc dans les fabliaux un joyeux compagnon, et dans bien des cas on en vient à oublier qu'il appartient à l'état ecclésiastique. Il est par excellence l'oisif, l'ancêtre du personnage que la farce, au ^{xv}^e siècle, appellera le « badin », l'homme qui « passe par là » et se retrouve comme par hasard au cœur des situations les plus favorables à son besoin de nouveauté et de divertissement immédiat ; il est le joueur de bons tours à qui rien ne pèse, se rapprochant ainsi du personnage du *trickster* sur lequel on se penchera plus loin. C'est un clerc qui s'amuse aux dépens des trois aveugles de Compiègne, ce sont des clercs qui séduisent la femme et la fille du meunier dans *Gombert et les deux clercs* (D II), et c'est encore un clerc qui suborne la bourgeoise d'Orléans, du fabliau éponyme. Errant, ou selon la terminologie de l'époque *vagant*, vivante incarnation de la « mobilité universitaire » si vantée aujourd'hui, mais qui ne fut peut-être jamais si bien réalisée qu'au Moyen Âge, le clerc est par là même le frère du jongleur (ce sont des clercs qui ont écrit les joyeux poèmes des *Carmina Burana*), et il était naturel que les auteurs de fabliaux se reconnaissent dans ces personnages dont ils ont si souvent croisé la route quand ils n'étaient pas eux-mêmes de leur confrérie.

1.2. La Noblesse

Les nobles, sans y être majoritaires, sont relativement nombreux dans les fabliaux. Mais ici encore s'observe la distinction entre les hautes sphères et les échelons plus humbles déjà observée à propos du Clergé : les rois et les grands barons en sont quasiment absents. Seuls trois fabliaux évoquent des personnages vraiment puissants : *La Malle Honte* dont le jeu de mots qui la fonde (et sur lequel nous reviendrons) nécessite de mettre en scène un roi – en l'occurrence le roi d'Angleterre, moins dommageable du côté français – afin que soit invoqué le crime de lèse-majesté, *Le Vilain Mire*, qui se déroule en partie à la cour d'un roi mal défini, et *Trubert*, où apparaissent un duc de Bourgogne dont le nom de Garnier est inconnu des annales de ce duché et dont le héros fait son souffre-douleur préféré, ainsi qu'un roi nommé Golias (nom dérivé de celui du géant Goliath mais qui renvoie en même temps au nom de ces joyeux drilles de clercs errants que sont les goliards), personnage évidemment de pure fantaisie et qui se révèle d'ailleurs un envahisseur. On expliquera le choix d'un duc de Bourgogne par le fait que le trublion hors normes qu'est Trubert avait besoin d'une tête-de-Turc à la hauteur de ses capacités de nuisance, dans un récit qui à bien des égards excède la quotidienneté plus familière qui sert généralement de cadre aux fabliaux. On citera également le *Dit du Roi d'Angleterre et du jongleur d'Ely*, retenu par tous les anciens répertoires de fabliaux, mais rejeté par le NRCF, qui en l'occurrence a peut-être bien fait, car il s'agit là d'un dialogue plus que d'un récit. Pour Howard Bloch, ce texte représente cependant une mise

en abyme exemplaire du genre fabliesque, dans la mesure où les trois questions que le roi pose au jongleur (« Qui es-tu ? », « D'où viens-tu ? », « Où vas-tu ? ») sont précisément celles qu'il serait légitime de poser aux fabliaux eux-mêmes¹.

Les simples chevaliers, au contraire des représentants de la haute noblesse, sont très présents dans les fabliaux, même si les récits qui les mettent en scène ne figurent pas forcément parmi les plus populaires du genre. De fait, ce n'est sans doute pas sans une intention de réhabilitation quelque peu provocatrice que Jean-Luc Leclanche a organisé ses deux anthologies de fabliaux, *Chevalerie et grivoiserie* et *Le Chevalier paillard*², autour de la classe chevaleresque, car la majorité des autres anthologies ne plébiscite guère ces personnages ; ainsi l'anthologie Dufournet, beaucoup plus axée sur les prêtres, n'en fait-elle apparaître aucun (sauf dans *Les Tresses* qui est un cas particulier), donnant au lecteur l'impression un peu fallacieuse que le monde courtois est complètement ignoré du fabliau. Certes, cours et châteaux ne fournissent souvent qu'un décor assez banalisé aux contes qui s'y déroulent, et les nobles y sont parfois réduits à des utilités : les héros de *Guillaume au faucon* et du *Fouteur* ne sont ainsi nobles ni l'un ni l'autre, mais ils évoluent en milieu curial pour y trouver leurs proies : des jeunes filles ingénues et de bonnes mœurs qu'ils prennent un plaisir particulier à dévergondner. Le personnage éponyme du *Chevalier qui fit parler les cons* (NRCF 15) est, pour sa part, bien noble, mais le don qu'il a reçu des fées ne sert que le but parfaitement grivois d'obtenir les faveurs des dames ainsi compromises. D'autres fabliaux mettent en scène ce que l'on pourrait appeler une forme de lutte des classes, avec le clergé comme dans le texte déjà évoqué du *Prêtre et du Chevalier*, ou, plus souvent, avec la paysannerie comme dans *Bérenger au long cul*, où la femme, noble, d'un paysan qui ne rêve que d'être fait chevalier ridiculise celui-ci et finit par se prendre un amant appartenant comme elle à la noblesse.

Dans certains cas, l'appartenance ou non des personnages à la noblesse peut même apparaître secondaire, voire optionnelle : ainsi les deux versions des *Tresses* se distinguent-elles essentiellement par le fait que dans un cas le couple appartient à la petite noblesse (c'est la version éditée par Dufournet) et dans l'autre à la bourgeoisie. Ce choix détermine certes un certain nombre de changements de détails – finement analysés par Jean Rychner pour illustrer le clivage social qui a probablement guidé la rédaction des deux versions – ; mais fondamentalement la trame du récit ne s'en trouve guère altérée.

1. Ralph Howard Bloch, « Le Mantel mautailé des fabliaux », *Poétique*, 54 (1983), p. 181-198.
2. Respectivement : Champion, « Textes et traductions des classiques français du Moyen Âge », 2001 et Actes Sud, « Babel », 2008.

1.3. Le Tiers État

Cette appellation, qui n'est guère usitée au Moyen Âge, bien que les États généraux se soient réunis durant cette période bien plus souvent qu'à l'époque moderne, recouvre un nombre considérable de statuts sociaux distincts, dont les représentants forment incontestablement le gros des personnages de fabliaux : bourgeois, marchands, artisans, paysans, il est bien rare qu'un fabliau ne mette pas en scène l'un au moins de ces personnages types.

Contrairement à ce que l'on observera au ^{xv}^e siècle dans la farce, juristes, médecins et étudiants ne sont guère nombreux dans les fabliaux : les premiers en sont même complètement absents, les médecins ne sont guère représentés que par des imposteurs (en particulier Trubert et le héros du *Vilain mire*), et les étudiants sont, comme on l'a vu, plus généralement désignés comme des clercs ayant mieux à faire que d'étaler leur savoir livresque. De fait, le monde du fabliau n'a rien d'intellectuel ; nos textes mettent représentent avant tout les habitants de la ville ou de la campagne dans ce qu'ils ont de plus quotidien : les mots « bourgeois » ou « vilain » suffisent presque toujours à caractériser ces personnages volontiers interchangeable et que les milieux dans lesquels ils évoluent caractérisent mieux que leur fonction. Boivin, qui « monte en ville » pour faire ses affaires, se révèle parfaitement à l'aise dans l'usage des codes urbains, et Trubert, qui, au départ, a tout du paysan inculte, commence aussi ses aventures par un marchandage, il est vrai moins concluant, dans le bourg le plus proche. Le boucher d'Abbeville va d'une ville à l'autre pour ses affaires et s'arrête pour la nuit dans une localité dont la topographie n'a rien pour le surprendre. En revanche, le très bref fabliau du *Vilain ânier* est entièrement construit sur l'incompatibilité des modes de vie de la ville et de la campagne : on y voit un paysan qui arrive pour la première fois en ville et qui s'évanouit dans la rue aux épices dont les effluves lui sont insupportables ; il suffit heureusement de lui faire respirer une poignée de fumier pour qu'il reprenne des couleurs. La morale de ce récit est aussi simple que réactionnaire : « Nul ne doit se dénaturer » !

Texte plus atypique, *L'enfant de neige* (ou *L'Enfant qui fut remis au soleil*, NRCF 48) met en scène un marchand qui effectue des voyages lointains à propos desquels le monde des villes n'est guère évoqué ; de fait, ces longues distances sont nécessaires à l'intrigue, de même que son ambitus temporel exceptionnellement étendu : il se trouve ainsi qu'à un de ses retours le marchand découvre que sa femme a eu un fils né, aux dires de l'épouse, d'un flocon de neige tombé sur sa langue. Guère dupe, le mari trompé attend que l'enfant soit grand pour l'emmener avec lui et le vendre en Orient : il racontera à la mère que son enfant de neige a malheureusement fondu au soleil. Fabliau par la forme et par l'esprit de répartie qu'il manifeste, ce récit ne l'est déjà plus tout à fait

par le cadre spatio-temporel élargi qu'il déploie et par le tragique latent qui le sous-tend. Le vaste horizon qu'il nécessite annonce les contes de Boccace, et ce n'est pas un hasard si plusieurs versions étrangères de cette histoire fleuriront à la fin du Moyen Âge.

Nulle surprise, par ailleurs, à ce que le monde des petits artisans soit largement représenté dans les fabliaux : le mari du *Prêtre au lardier* nous est présenté comme un savetier, les forgerons se retrouvent dans *Le Forgeron de Creil* (NRCF 42) et dans *Connebert* (NRCF 77), les teinturiers, qui sont en même temps sculpteurs de crucifix, dans *Trubert*, ainsi que dans *Le Prêtre teint* et sa variante du *Prêtre crucifié*. On s'arrêtera ici plus en détail sur le meunier, présent dans *Gombert*, dans *Le Meunier et les deux clercs* (NRCF 80) et dans *Le Meunier d'Arleux* (NRCF 110), et que l'on retrouvera dans le conte du Régisseur des *Contes de Canterbury* de Geoffrey Chaucer. De même que l'on a vu plus haut que le stéréotype du prêtre s'était déplacé à l'époque moderne sur celui du facteur, qu'il nous soit permis de gloser un glissement du même type à partir du meunier, lequel est au Moyen Âge le spécialiste d'une technologie de pointe qui (du moins dans l'imaginaire populaire) lui permet de gruger facilement ses clients, trait que Jean Bodel escamote dans *Gombert* mais sur lequel insiste en revanche l'auteur du *Meunier et les deux clercs*. Ajoutons que son entreprise est souvent située en périphérie, qu'on fait la queue pour bénéficier de ses services et que la prostitution fleurit volontiers à proximité de son lieu de travail. Or, au ^{xx}e siècle, toutes ces caractéristiques ont été déplacées, sans changer d'axiologie, sur... le garagiste¹ !

Les personnages qui restent en milieu rural, de leur côté, sont généralement moins bien traités que ceux qui ont commerce avec la ville, et voient volontiers souligné leur côté fruste. En outre, ils sont souvent présentés comme étant sous la coupe de leur femme : quoique paysan enrichi, et donc presque bourgeois, le héros de *Bérenger au long cul* est bien maltraité par son épouse ; et ce sont les femmes qui ont le dernier mot dans la dispute conjugale du *Pré tondu*, de *La Crotte* (NRCF 57) ou des *Quatre Souhais de Saint Martin*. Plusieurs maris cocus sont par ailleurs explicitement présentés jusque dans les titres des fabliaux qui les mettent en scène comme des paysans : ainsi du *Vilain de Bailleul*, du *Vilain qui n'était pas maître de sa maison*, du *Vilain qui vit un autre homme avec sa femme* (ces deux derniers textes ont été retenus par Nykrog mais pas par le NRCF) ou du *Fol Vilain* (NRCF 106).

Un trait intéressant des personnages roturiers des fabliaux est leur proximité avec les animaux : le boucher d'Abbeville subtilise un mouton du prêtre pour l'offrir à son hôte comme s'il était sien ; Trubert va vendre une génisse et repart avec une chèvre, qu'il fait peinturlurer comme une bête de cirque ;

1. Plus récemment, c'est l'informaticien qui semble avoir hérité d'une partie de ces préjugés...

Boivin de Provins (D XIV) fait miroiter devant la maquerelle Mabile la vente de deux bœufs, qu'il n'a certes pas, mais dont l'affabulation lui est indispensable. Le chien Estula (D VIII) qui est si proche de ses maîtres que ceux-ci finissent par croire qu'il peut parler, Brunain la vache du prêtre (D III) qui est ramenée chez le paysan par la vache dont celui-ci avait fait don au curé, les Perdrix (D IX) qui sont l'occasion d'un pique-nique mouvementé, le loup que le paysan soupçonneux prend au piège en même temps que le prêtre qui convoitait sa femme et la servante complice de cette dernière (D VII) ou les deux chevaux (NRCF 50) que se disputent un paysan et un moine sont au cœur des intrigues des fabliaux éponymes. Et même si, lorsqu'il est question de héron, de grue ou d'écureuil, on ne voit pas toujours la queue de l'animal, la présence réelle ou métaphorique des bêtes témoigne de l'intimité de l'homme médiéval avec celles-ci, qui possèdent d'ailleurs souvent des noms propres, et nous persuade que la doctrine chrétienne affirmant la prééminence de l'homme sur l'animal n'empêche pas une compréhension des bêtes sans doute plus profonde que le respect un peu distancé qu'on leur témoigne aujourd'hui. On connaît les fameux procès intentés à la fin du Moyen Âge à des animaux, témoignant que ceux-ci pouvaient alors être sujet de droit, et *Le Testament de l'âne* nous persuade que, comme le dira Tartuffe, « il est avec le ciel des accommodements » : il suffit en l'occurrence au prêtre qui encourt les foudres de l'évêque pour avoir enterré son âne en terre consacrée – c'est-à-dire de l'avoir considéré comme un humain –, de prétendre que l'âne a institué comme légataire l'évêque lui-même pour que ce dernier ne trouve plus rien à redire à cet enterrement équivoque.

On conclura cette revue des états de la société par l'évocation, en guise de morale, d'un petit texte que le NRCF n'a pas retenu (sans doute parce que son aspect narratif est trop minimal), mais qui exemplifie avec toute la clarté requise le statut des trois ordres dans la littérature comique du Moyen Âge. Il s'agit du dit *Des chevaliers, des clercs et des vilains*, dont le résumé n'appelle pas de longs commentaires¹ ; on y voit en effet successivement ces trois groupes de personnages se délasser dans un pré charmant, avatar du *locus amoenus* cher à Ernst Robert Curtius : les chevaliers y parquent, les clercs y font l'amour et les paysans ne trouvent rien de mieux... que d'y faire leurs besoins !

1. On en trouvera une édition dans l'anthologie de Jean Batany, *Français médiéval*, Bordas, 1972, p. 207-208.

2. Le comique

2.1. Comique de mots

Les jeux de mots ne sont pas très nombreux dans les fabliaux. De fait, l'on peut estimer que l'essor du calembour en français est surtout le fait du XV^e et, plus encore, du XVI^e siècle, véritable âge d'or des jeux de mots et de lettres, avant que le classicisme ne vienne mettre de l'ordre dans ces excès de langage.

Quelques-uns de nos textes jouent toutefois sur des expressions à double sens ou sur des confusions de mots, et il est intéressant d'y constater que la confiance dans le langage n'est, au XIII^e siècle, jamais ébranlée sans inquiétude.

Il y a d'abord les emplois métaphoriques tels que l'utilisation du mot « écureuil » pour insinuer le sexe masculin, dans *L'Écureuil* (NRCF 58), ou dans *Trubert*, ou celui de « souriceau » qui désigne le sexe féminin dans un fabliau (*La Souricette des étoupes*, NRCF 66) où la fuite d'une souris est prise pour la disparition du pucelage d'une jeune fille. Mais l'équivoque ici est moins dans le langage que dans le jeu sur la naïveté féminine, sujet auquel nous aurons l'occasion de revenir.

On trouve aussi des mots pris dans plusieurs acceptions. Dans *Le Prêtre qui eut une mère par la force* (NRCF 41), un paysan comprend mal le mot « suspendre » et croit qu'on va pendre un prêtre, alors qu'il ne s'agit que de le révoquer; dans *Brunain la vache du prêtre*, Dieu est qualifié de « bon doubleur », et il se trouve effectivement que la vache du prêtre va venir doubler le cheptel du paysan; dans *La Vieille qui oignit la paume du chevalier* (NRCF 72), enfin, l'héroïne croit vraiment qu'il faut littéralement « graisser la patte » de l'homme de haute naissance dont elle cherche à obtenir un avantage. Plus subtilement, et dans une axiologie plus proche de la littérature moralisante, *La Bourse pleine de sens* (NRCF 8) joue sur l'ingénuité du marchand qui croit qu'il parviendra à trouver une bourse littéralement pleine, non d'argent, mais de sagesse.

Cas plus difficile à évaluer, Nykrog pensait¹ qu'il pouvait y avoir des ambiguïtés sur *vis* (« visage »), *vif* et *vit* (« pénis ») dans les fabliaux de *L'Anneau* (où un personnage « lava ses meins et son vis ») et de *L'Écureuil* (où le prétendu animal est dit être « toz vis », c'est-à-dire « bien vivant »); mais il est bien connu que l'on voit dans une langue qui n'est pas la nôtre plus de jeux de sonorités et d'équivoques que n'en distinguent consciemment les locuteurs natifs. En l'occurrence, un médiéviste comme Roger Dragonetti (dont on ne s'est pas privé de critiquer la propension à multiplier les jeux de mots lacaniens) a fait valoir

1. P. Nykrog, *op. cit.*, p. 212.

que l'esprit médiéval était particulièrement sensible aux rapprochements entre mots, par une fascination « étymologique » fondée théologiquement et théorisée au ^{vii}^e siècle par Isidore de Séville dans ses *Étymologies*. Mais était-elle appliquée aussi systématiquement qu'il le pensait aux textes vernaculaires ? Le doute reste permis.

En fin de compte, trois jeux de mots vraiment certains se lisent dans les fabliaux, tous trois semblant bien revêtir une valeur transgressive. Dans *Estula*, deux voleurs s'approchent d'une ferme, mais au moment où le paysan appelle son chien, qui porte le nom improbable d'Estula, l'un des voleurs croit que son camarade l'apostrophe (« es-tu là ? ») et répond « oui ! ». Le paysan, croyant que son chien a acquis la parole, est si étonné qu'il fait venir un prêtre pour exorciser l'animal, si bien que tout ce remue-ménage met les voleurs en fuite. Dans *La Malle Honte*, un personnage au nom encore plus improbable de Honte lègue sa malle au roi d'Angleterre et le messenger venu apporter « la malle (de Monsieur) Honte » (beau cas de « cas régime absolu », sans préposition) se fait évidemment mal accueillir par ceux qui croient qu'il a lancé une malédiction (« la *male* [mauvaise] honte »). Dans *Les Trois Anglais et l'anel*, enfin, on joue sur la confusion entre *agnel* (« agneau ») et *ânel* (« ânon ») à la faveur d'une prononciation à l'anglaise, qui fait elle-même miroiter, mais sans l'explicitier le mot *anel* qui signifie « anneau » et qui peut être considéré comme le symbole de l'« alliance » entre la matérialité des mots et leur signification. De quoi est-il question dans ces trois fabliaux ? De la différence entre l'homme et l'animal, du crime de lèse-majesté et du brouillage linguistique induit par une langue étrangère, toutes questions assez déstabilisantes qui tendent à accréditer l'idée que le jeu de mots naît, au Moyen Âge d'une certaine angoisse associée aux limites du langage.

2.2. Comique de mouvements

Certains fabliaux possèdent une alacrité qui évoque irrésistiblement le cinéma muet. À cet égard, *Les Perdrix* est sans doute un des sommets du genre, mais les rebondissements de ce fabliau d'à peine 150 vers sont aussi, et peut-être d'abord, un trajet à travers le langage. La disparition des deux perdrix que la femme a mangées par pure gourmandise en attendant son mari qui tardait trop, donne en effet tour à tour lieu à trois explications fallacieuses : la femme les prétend d'abord volées par le chat, puis, lorsque le mari refuse la première explication, elle les dit mises de côté, puis, enfin, dérobées par un prêtre libidineux. Le mari poursuit alors ce dernier de son grand couteau en proférant des menaces faisant croire au curé que le mari en veut à ses testicules. Les deux

volatiles disparus ont ainsi fini, de métamorphose en métamorphose, par se muer en attribut sexuel, ce que, désir pour désir, elles n'étaient au fond pas si loin de constituer dès le départ.

Dans *Haimet et Barat*, ce sont les tribulations d'un jambon qui nous sont contées : les deux voleurs dont les noms apparaissent dans le titre le disputent à leur ancien complice Travers devenu honnête et finissent par le déguster avec celui-ci et sa femme. Ici encore la matérialité de l'objet s'avère moins importante que les jeux qui le font passer d'une main dans une autre. On comprend mieux, dans ces conditions, le succès des histoires de cadavres encombrants dans les intrigues fabliaesques : corps sans âmes et donc réduits à un pur statut d'objets, les corps trimbalés deviennent le simple support d'une irrésistible propension à faire circuler sans but des « marchandises » dont la valeur d'échange se réduit à un simple jeu de permutations.

On en arrive ainsi à des récits dans lesquels il n'y a rien d'autre à échanger que des places dans l'espace qui instituent un véritable ballet entre un nombre limité de personnages : *Gombert et les deux clercs* (comme son double du *Meunier et les deux clercs*) met ainsi en scène une cascade de quiproquos à travers lesquels l'expression galvaudée de « nuit du Moyen Âge » retrouve une pertinence, puisqu'il faut de toute nécessité, pour trouver ce récit vraisemblable, qu'un noir de poix recouvre toutes les allées et venues des personnages d'un lit à l'autre : les deux clercs qui dorment chez Gombert vont en effet profiter de ce que la chambre est meublée de trois lits et d'un berceau. Comme ce dernier, situé à côté du lit des époux, sert de point de repère pour ne pas se tromper de couche, il suffira de le déplacer pour brouiller les trajets des personnages qui s'absentent tour à tour, soit pour aller faire pipi, soit pour profiter des faveurs de l'une des deux femmes (l'épouse et la fille de Gombert), l'ironie voulant que le mari dérouté se retrouve finalement dans le lit des clercs avec celui qui vient de besogner sa femme, et qui a la mauvaise idée de se vanter de sa bonne fortune en croyant s'adresser à son compagnon, lequel est en réalité, à ce moment précis, couché avec la fille. La course-poursuite qui s'ensuit ne déparerait pas un film de Charlot¹. Encore dans *Gombert et les deux clercs* un simulacre d'échange est-il mis en scène grâce à l'anneau (encore un !) de la poêle, dont l'un des clercs fait présent à la fille du meunier comme s'il s'agissait d'une bague de fiançailles. Mais *Boivin de Provins* montre bien qu'il n'est pas nécessaire d'avoir quelque chose (même d'une valeur dérisoire) à échanger pour faire tourner la machine narrative : c'est en effet en faisant semblant d'être riche, puis en accusant faussement la prostituée qui lui a accordé ses faveurs de

1. L'analogie entre intrigues de fabliaux et films burlesques américains n'a d'ailleurs pas échappé à Pasolini qui, dans son adaptation cinématographique des *Contes de Canterbury*, s'est amusé à habiller l'un de ses personnages d'une façon faisant clairement référence au vagabond de Charlie Chaplin.

lui avoir volé sa bourse (nouvel objet à double sens !), que Boivin parvient non seulement à sortir du bordel sans payer, mais à provoquer entre mère maquerele, souteneurs et employées, une gigantesque bagarre qui n'est ici encore, pas sans rappeler les batailles de tartes à la crème qui terminent les films de Mack Sennett ou de Laurel et Hardy. Moins spectaculaire, *Les Trois Aveugles de Compiègne* joue sur le même principe : c'est l'inexistence même de la pièce prétendument donnée par le clerc qui mène à la dispute entre les aveugles.

Décrire les fabliaux comme des textes mettant en œuvre les instincts humains les plus matériels (manger, boire, paresser, faire l'amour) n'est évidemment pas faux, mais plus encore que la satisfaction de ces besoins, ce que semblent tout particulièrement rechercher sinon les personnages, du moins les auteurs de nos récits, c'est le plaisir de contempler le bon fonctionnement de ces machines parfaitement rodées que sont leurs narrations. Plaisir du mouvement pour le mouvement, que le tempo souvent effréné de l'action transforme en ballets virevoltants où plus rien ne pèse et où le lecteur n'a pas plus tôt commencé sa lecture qu'il en approche déjà le terme. Les mots s'échangent comme les choses et les signes l'emportent sur les réalités qu'ils désignent. Comme le disait Howard Bloch, le « scandale des fabliaux », c'est d'abord « le scandale de leur propre production¹ ».

2.3. Comique de situation

À l'opposé de ces courses incessantes, ou plutôt en contrepoint à leur fugacité, les fabliaux mettent volontiers en scène des objets dont la présence massive joue un rôle à la fois stabilisateur et mystifiant dans leur économie. C'est le bahut dans lequel sont enfermés, pour y mourir étouffés les personnages éponymes des *Trois Bossus ménestrels* (et dont Philippe Ménard supputait les dimensions les plus probables pour faire une lecture en clé « réaliste » de ce fabliau) ; c'est le lardier (auquel on substituerait peut-être aujourd'hui un frigo²) du *Prêtre au lardier*, dont le rythme sautillant de la versification atypique souligne les déplacements successifs du meuble ; c'est aussi le coffre du *Vilain au Buffet* (NRCF 52), où le mari est enfermé comme dans un cercueil ; c'est le tonneau rempli de plumes dans lequel se serrent le prêtre, le prévôt, et le forestier piégés par Ysabeau et sa servante dans *Constant du Hamel* ; c'est encore le cuvier du

-
1. « The scandal of the comic tale is not that which traditionally is associated with 'l'esprit gaulois'. Their disreputableness is [...] that they expose so insistently the scandal of their own production » (Ralph Howard Bloch, *The Scandal of the Fabliaux*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1986 p. 35).
 2. Notons que ce terme de *lardier*, que le *Trésor de la langue française* glose comme « garde-manger », en renvoyant à notre fabliau, est absent du Littré comme des dictionnaires modernes les plus courants.

fabliau du même nom (NRCF 44), objet dont s'inspirera également, au ^{xv}^e siècle, une farce célèbre de titre identique. De fait, ce lien avec la farce n'est pas fortuit. Exhibant sur les tréteaux les situations que les fabliaux ne faisaient qu'évoquer narrativement, la farce fera une grande consommation de ces objets encombrants qui matérialisent les ruses, les stratagèmes et la malice de ses acteurs.

Comique de situation parce que les personnages placés dans ces grands meubles, comme Orgon caché sous la table dans le *Tartuffe* de Molière, participent de l'action tout en n'y participant pas : le paysan du *Vilain au buffet* se voit privé de la capacité de voir ce qui se passe autour de lui par le fait de son prétendu décès, tout comme son homologue du *Prêtre qui guettait* est dépossédé de sa vision par l'affirmation péremptoire du prêtre qui le persuade que les choses ne sont pas ce qu'elles sont. En l'occurrence, c'est le trou dans la porte, et par conséquent la porte elle-même qui fait office de médiatrice ou plutôt de modificatrice de réalité, comme le dit d'ailleurs le dernier vers où il est affirmé que la ruse du prêtre a marché parce que *l'uis fut tieus* (« la porte était telle¹ »).

Les boutiques et ateliers d'artisans donnent également lieu à une utilisation spectaculaire d'objets emblématiques et peu maniables : ainsi de l'enclume du forgeron dans *Connebert* où seront cloués les testicules du prêtre paillard, ou les croix du marchand de crucifix dans *Le Prêtre teint* et *Le Prêtre crucifié*, ainsi que les cuves de ces artisans qui sont en même temps teinturiers, et qui nous rappellent la grande cuve de teinture jaune où se plongera Renart dans la branche 1 de son *Roman*, afin de se déguiser.

On observera d'ailleurs ici en passant que, à part dans *Trubert*, le déguisement n'est pas un ressort très usité du fabliau, sans doute parce que les personnages, n'étant pas récurrents, ne sortent de l'anonymat que pour y rentrer rapidement. Citons tout de même *Frère Denise* de Rutebeuf, où le moine paillard déguise sa maîtresse en jeune novice pour pouvoir voyager avec elle.

3. Les femmes

Les personnages féminins que l'on rencontre dans les fabliaux peuvent se répartir selon trois catégories : les jeunes filles (plus ou moins) ingénues ; les épouses, généralement malignes et pleines de ressources, auxquelles on peut associer les veuves ; enfin les professionnelles du sexe : entremetteuses

1. À moins que les trois jambages *du ui* ne doivent plutôt se lire *ju*, ce qui signifierait plutôt que le *jus* (« jeu ») avait bien fonctionné.

et prostituées, personnages quelque peu marginaux et qui, quoique moins nombreuses que les représentantes des deux premières catégories, offrent souvent des profils particulièrement marqués dans les fabliaux.

3.1. Ingénues

Commençons par les jeunes filles vierges, qui ne sont généralement telles, dans notre corpus, que pour rapidement perdre cette caractéristique, selon des modalités qui font toutefois apparaître qu'il y a des gradations dans l'ingénuité. Si aucun fabliau n'a l'impudeur de mettre froidement en scène des jeunes filles entreprenantes et explicitement impatientes de découvrir les joies du sexe, on remarquera toutefois que la fille du meunier, dans *Gombert et les deux clercs*, n'oppose guère de résistance au jeune homme qui va nuitamment coucher avec elle et que l'héroïne de *La Demoiselle qui songeait*, dont on reparlera à propos des modalités du songe, cesse assez vite de se plaindre de l'effronté qui a profité de son sommeil pour la dépuceler. Les cas les plus caractéristiques restent toutefois ceux des jeunes filles que des séducteurs sans scrupules parviennent à plier à leurs vœux par le moyen de stratagèmes qui détournent l'attention de leurs victimes en faisant mine de leur proposer des jeux innocents dont le caractère sexuel leur échappe. Ainsi Trubert, travesti en femme, aura-t-il l'occasion de créer une joyeuse pagaille dans le gynécée du comte Garnier. Boccace dans le *Décaméron* tirera un grand parti de ce genre d'intrigues, en particulièrement lorsqu'un de ses personnages proposera à un paysan de métamorphoser momentanément son épouse en bête de somme en lui rajoutant, en guise de touche finale... une queue (10^e conte de la 9^e journée), ou lorsque, dans un conte particulièrement célèbre, un moine tablera sur la piété de sa proie pour lui enseigner comment « remettre le diable en enfer » (10^e conte de la 3^e journée), métaphore qui se passe de commentaire et qui est d'ailleurs devenue proverbiale en italien.

Grues, faucons, écureuils, souriceaux et autres lapins peuplent les fabliaux. C'est, de fait, tout un bestiaire qui est mobilisé pour tromper la bonne foi de jeunes filles qui ont pour seul tort de prendre au pied de la lettre des désignations dont leur séducteur (et leur lecteur !) comprennent parfaitement l'ambivalence. Mais la surprise ne dure qu'un temps. Dans tous ces cas, la jeune fille séduite finit rapidement par se découvrir, comme on l'a dit, un goût marqué pour le nouveau jeu qu'on lui a enseigné, occasion pour les narrateurs de rappeler, ou de sous-entendre, que les femmes sont toujours sexuellement insatiables par nature, vieille rengaine misogyne dont on sait qu'elle n'a pas totalement disparu de la mentalité de certains mâles. Si la rhétorique courtoise habille d'un respect tout rhétorique les sentiments que les hommes professent envers leur dame, il appartient précisément aux fabliaux de montrer que ce n'est là

qu'un mensonge idéaliste qui voile une réalité beaucoup plus crue. Certes, à première vue, la femme ne sort pas grandie des contes à rire : si l'on n'y trouve pas de longs discours pour dénoncer leur lubricité (ce qui sera par contre le cas de la satire misogynne à partir du XIV^e siècle), on n'y rencontre pas davantage de jeune fille protestant en connaissance de cause, sinon par des expressions de pudeur convenue, contre les entreprises d'un homme. Nous sommes encore loin de *La Belle dame sans mercy* d'Alain Chartier qui, vers 1425, mettra en scène une femme qui, bien décidée à ne pas se laisser émouvoir par le soupirant qui prétend qu'elle l'a provoqué par ses regards, entreprendra frontalement de déjouer l'hypocrisie masculine. Dans les fabliaux, la « nature féminine » est un donné, mais elle a ses compensations, que les femmes expérimentées savent mettre à profit pour se montrer, bien souvent, supérieures à leurs partenaires masculins.

3.2. Épouses, veuves et concubines

On ne s'étonnera donc pas que les épouses que mettent en scène les fabliaux ne soient qu'assez rarement présentées comme des ménagères raisonnables et dépourvues de fantasmes. Au vrai, ce type de personnage n'a que peu d'intérêt dans les contes à rire, et on comprend que la dénonciation de la prétendue insatiabilité féminine ouvre un filon que les conteurs s'empressent d'exploiter pour ajouter du piment à leurs narrations. Ainsi lorsque des femmes refusent les avances de prêtres lubriques, cette réserve en dit sans doute plus sur la dévalorisation du personnage du prêtre que sur la vertu féminine proprement dite. Il y a certes des fabliaux avec des personnages féminins dont la problématique sexuelle est absente, mais les femmes qu'on y rencontre ont alors d'autres défauts, en particulier celui d'être *tenceuses* (« querelleuses ») et *jangle-resses* (« bavardes »). Dans *Le Pré tondu* (fabliau que presque tous les répertoires incluent dans leur liste, à la curieuse exception du NRCF), une femme veut absolument persuader son mari qu'un pré devant lequel ils passent n'a pas été fauché mais tondu. Le mari finit par couper la langue de sa femme pour la faire taire, mais, privée de la parole, celle-ci se met alors à mimer de ses doigts l'action de manier des ciseaux pour signifier qu'elle n'a pas abjuré son idée. *Dame Joenne* et *L'Homme qui avoit femme tencheresse* (textes retenus par le seul Nykrog) présentent des variantes de ce motif.

Quand il est question de sexe, on peut certes trouver des contes, comme *Les quatre Souhais de saint Martin*, où la femme reporte ses envies sur son mari : le premier souhait consiste en effet à demander que son époux soit couvert de membres virils (ce à quoi le mari répond d'ailleurs aussitôt en demandant que sa femme soit couverte de vagins). Cependant, la plupart du temps, dans les fabliaux, les femmes sont présentées comme ayant un amant en titre ou cédant

volontiers à des séducteurs de passage. Un cadeau bien choisi suffit généralement à faire plier les femmes les plus apparemment honnêtes. Dans *Le Boucher d'Abbeville*, la concubine du prêtre (catégorie souvent représentée dans les fabliaux) est vite appâtée par la peau du bélier, et la servante, pour le même trophée, est tout aussi prompte à satisfaire la requête du héros.

Dans *Bérenger au long cul*, la femme semble ne se décider à prendre un amant qu'une fois constatée la lâcheté et la faiblesse de son mari, mais en réalité cette issue est prévisible dès le début, car la mésalliance de la fille de bonne famille avec le parvenu ne pouvait guère mener à un autre dénouement. Le plus souvent, d'ailleurs, les conteurs ne perdent pas leur temps à expliquer pourquoi les femmes trompent leurs époux. Nykrog comptabilise 36 fabliaux (donc près du quart de son corpus) mettant en scène une relation triangulaire femme-mari-amant ; parmi ceux-ci, 24 sont favorables à l'amant et 12 au mari, ces derniers illustrant presque tous le cas où l'amant est un prêtre. Mais il est aussi, on l'a vu, quelques fabliaux où le prêtre amant s'en sort bien, car son statut lui permet de jouer plus facilement sur la crédulité du mari.

Quelques fabliaux mettent en scène des veuves qui, généralement, sont nostalgiques du temps où elles pouvaient pratiquer la sexualité. Dans *La Veuve*, par exemple (texte absent du NRCF, mais que l'on trouvera dans l'anthologie de Straub et Rossi), le personnage éponyme est en quête éperdue de mâles prêts à assouvir sa libido et n'hésite pas montrer le spectacle de sa frustration. Quant au fabliau de *Celle qui se fit foutre sur la tombe de son mari*, il se révèle l'une de très rares adaptations directes d'un conte latin de l'Antiquité, à savoir celui, raconté par Pétrone dans le *Satyricon*, de *La Matrone d'Éphèse* : une femme qui veille sur la tombe de son mari qui vient de mourir est séduite par un soldat qui doit veiller sur le cadavre d'un voleur pendu, afin que le corps de celui-ci ne soit pas subtilisé par ses anciens complices. Naturellement, le corps est volé pendant que le soldat et la jeune veuve s'adonnent à leurs plaisirs, et on devine la chute du conte : c'est le cadavre du mari qui remplacera celui du voleur sur le gibet, afin que le soldat ne soit pas puni pour sa négligence. La veuve des fabliaux n'est donc jamais une femme résignée mais au contraire une femme qui cherche sans cesse à dépasser sa condition de viduité en allant au-devant de nouvelles aventures.

3.3. Professionnelles

Enfin, un petit nombre de fabliaux met en scène des entremetteuses et des prostituées, qui se situent généralement, pour leur part, au-dessus des soucis sexuels personnels, tout en observant et en entretenant ceux des autres.

On peut classer les fabliaux à prostituées en deux catégories : *Boivin de Provins*, *Richeut* et *Des putains et des débauchés* (NRCF 64) se situent véritablement dans le monde des maisons closes, tandis que *Le Prêtre et Alison* (NRCF 91), *La Bourse pleine de sens* (NRCF 8), *Les Braies du Cordelier* et *Une seule femme qui avec son con servait cent chevaliers* (NRCF 109) mettent en scène des prostituées détachées, si l'on ose dire, de leur milieu naturel. Par ailleurs, seuls les fabliaux d'*Aubérée* et du *Prêtre teint* font voir des entremetteuses. Nykrog et Corinne Pierreville se sont interrogés sur la rareté de ce dernier personnage, la seconde suggérant que le fabliau très élaboré et étendu (il totalise 653 vers) d'*Aubérée* avait épuisé les potentialités du personnage ; elle remarque que les deux personnages présentent de ressemblances : elles sont toutes deux des femmes âgées et d'expérience, mais, alors que Hersent (l'entremetteuse du *Prêtre teint*) n'est qu'une « vieille débauchée aux manœuvres grossières¹ », dont l'action est d'ailleurs un échec (le prêtre qui a eu recours à ses services n'aura pas à s'en féliciter), *Aubérée* est au contraire une femme extraordinairement rusée qui multiplie les intrigues et amasse des gains considérables. Jean de Meun s'inspirera probablement d'elle lorsqu'il mettra en scène, dans la seconde partie du *Roman de la Rose*, autour de 1270, le personnage de la Vieille dont l'immense discours misogyne s'étendra sur plus de 2 000 vers.

Bien que ne tenant pas à proprement parler un bordel, *Aubérée* peut être rapprochée de *Richeut* qui, dans son rôle de mère maquerelle, se montre également d'une finesse et d'une malice rares. *Richeut*, que Bédier considérait comme le plus ancien des contes à rire français², s'avère quelque peu atypique, par sa versification (il est écrit en tercets « coués » dont le troisième vers est plus court), par sa longueur (c'est avec ses 1 315 vers le plus long fabliau après *Trubert*) et par le fait que l'on connaît un fragment d'un *Moniage Richeut* (où la protagoniste aurait fait semblant de se faire nonne), qui nous fait soupçonner l'existence d'un cycle de *Richeut*, qui ne fut sans doute pas aussi fourni que celui de Renart, mais qui aurait placé l'héroïne en position de personnage récurrent dans plusieurs textes, dans une logique inconnue des autres fabliaux. *Richeut* est d'ailleurs constitué de deux épisodes distincts, dans un ambitus temporel qui est plutôt celui du roman. Tous ces traits ont dissuadé les éditeurs du NRCF d'inclure *Richeut* dans leur corpus. C'est pourtant un texte dont le ton, l'humour et la morale sont indéniablement fabliesques et qu'il nous paraît

1. Corinne Pierreville, « l'entremetteuse des fabliaux, un singulier personnage », in *Entremetteurs et entremetteuses dans la littérature de l'Antiquité à nos jours*, Lyon, CEDIC, 2006, p. 119-130.
2. Une allusion à Toulouse, convoitée par un « roi Henri » (v. 990) lui faisait identifier ce dernier à Henry II Plantagenêt et dater le texte de 1159. Mais l'indice paraît bien maigre et la critique actuelle tend plutôt à rajeunir le fabliau d'une trentaine d'années, ce qui en fait toujours l'un des représentants les plus archaïques du genre.

important d'évoquer ici. Dans le premier épisode, Richeut, enceinte, parvient à faire endosser la paternité de l'enfant à trois personnages qui garantiront ainsi le financement de son éducation. Dans la deuxième partie, le fils, qui est appelé Samson, a grandi et est devenu un sacripant digne de sa mère. Celle-ci, cependant parvient à lui jouer un bon tour en s'aidant d'une de ses employées pour le circonvenir.

Comme *Richeut*, *Boivin de Provins* nous fait voir la vie du bordel de l'intérieur, mais cette fois-ci dans une aventure ramassée et d'un seul tenant. Toute la hiérarchie de la maison close, avec la mère maquerelle Mabilie, les *houliers* (souteneurs) et les filles s'y déploie comme en une véritable réplique de cour féodale. Tout ce beau monde semble parfaitement solidaire, mais dès que la pute¹ Ysane est soupçonnée d'avoir gardé pour elle l'argent que Boivin ne lui a précisément pas donné, cette belle unanimité de façade se lézarde et dégénère en une bagarre générale pour le plus grand amusement de ceux qui, de l'autre côté de la rue, assistent à ce spectacle. Les fabliaux ne sont que rarement moraux, mais, en l'occurrence, l'auteur de *Boivin de Provins* (qui est, comme on l'a vu, le double de son héros) nous fait tout de même comprendre que les associations de gens louches ne sauraient avoir la solidité des alliances entre gens honnêtes. Le tout étant de savoir si les gens honnêtes existent vraiment...

1. Je me permets d'utiliser ce terme, car il est d'un usage parfaitement courant au Moyen Âge, n'étant que la forme sujet du mot dont *putain* est la forme régime.

III

Thèmes

1. Modalités de la ruse

1.1. Le *trickster*

Personnage universel, le joueur de bons tours est honoré dans toutes les cultures. Volontiers appelé « fripon divin » par les anthropologues qui soulignent son rôle de trouble-fête, mais parfois aussi de régulateur (en tant que bouc émissaire), dans de nombreuses mythologies, il est appelé *trickster* en anglais, *briccone* en italien, *Schelm* en allemand ; mais la langue française a échoué à lui trouver un nom qui fasse l'unanimité : le mot *décepteur* étant ressenti comme artificiel, pour ne pas dire jargonnant, c'est en fin de compte le terme de *trickster* qui est aujourd'hui le plus utilisé dans la recherche francophone.

Les *tricksters* abondent dans la littérature médiévale : le plus célèbre est sans doute Renart, mais Trubert, le pirate Wistasse le Moine, le proto-Robin des Bois Fouke Fitzwarin en présentent d'autres exemples en domaine français. En langue allemande, on peut au moins citer le Prêtre Amis, héros d'un roman à tiroirs du Stricker (XIII^e siècle)¹ et Till l'Espiègle dont les aventures n'apparaissent qu'à la Renaissance, et qui connaîtra, comme Renart, une gloire européenne. On trouve même un *trickster* dans la littérature latine médiévale : Unibos, dont les farces remontent au XI^e siècle et qui, sous ses dehors de paysan mal dégrossi, se révèle un redoutable chevalier d'industrie. Ces mêmes caractéristiques se retrouvent chez Trubert, seul personnage de fabliau véritablement assimilable *stricto sensu* à un *trickster*, dans la mesure où pour mériter cette appellation le fripon doit montrer sa capacité à multiplier les tours pendables. De fait, le fabliau de *Trubert*, dont on a déjà évoqué les ambiguïtés (il est de loin le plus long des fabliaux, et son auteur, dans le prologue, insiste sur le fait, pourtant non canonique, qu'un fabliau devait être une réunion de fables), enchaîne au moins cinq histoires qui pourraient, à première vue, être indépendantes. En réalité, la gradation des aventures est très soigneusement dosée. On

1. Voir Le Stricker, *Amis le Prêtre (Der Pfaffe Amis)*. Roman du XIII^e siècle, traduit du moyen-haut-allemand et présenté par A. Corbellari et Marianne Derron Corbellari, Amiens : Presses du « Centre d'études médiévales », Université de Picardie – Jules Verne, « Médiévales », 37, 2005 (diffusion Droz).

nous présente d'abord Trubert comme un frère du naïf Perceval : élevé par une veuve dans la forêt de Pontarlier, il se rend en ville pour vendre une génisse et se débrouille de prime abord fort mal, puisqu'il échange sa vache contre un chèvre de bien moindre valeur. Faisant ensuite peindre sa chèvre de couleurs criardes, il parvient à la vendre à la fois à la duchesse puis au duc Garnier de Bourgogne pour des prix en nature parfaitement orduriers (respectivement « un foutre », c'est-à-dire une copulation, et trois poils de cul). Il se déguise ensuite en charpentier pour piéger le duc dans la forêt et le battre comme plâtre après avoir reçu une avance substantielle sur le pavillon qu'il a promis de lui construire, puis en médecin afin de soigner les blessures qu'il a lui-même infligées au duc et pour une fois de plus l'embrener (cette fois-ci au sens propre). Le duc Garnier ayant été défié par le roi Golias, Trubert s'engage alors comme soldat et gagne la guerre presque sans coup férir. Enfin, c'est déguisé en femme, plus précisément en sa propre sœur, laquelle a réussi à prendre la tangente, alors que le duc avait organisé une expédition punitive pour capturer Trubert, que ce dernier paraît une dernière fois à la cour du duc Garnier : installé comme coq en pâte dans la chambre des dames, il dépucèle la fille du duc et est donné comme épouse au roi Golias à qui il joue encore un tour pendable avant que le texte ne s'interrompe brusquement sur cette ultime incarnation. On ne saurait entrer ici dans tous les détails de ce roman à tiroirs, encore enrichi d'épisodes adventices particulièrement cruels, tel celui où le neveu du duc, à qui Trubert a proposé d'échanger leurs habits, se fait pendre à la place du fripon. Un tel déchaînement de violences et de transgressions illustre parfaitement le caractère dénué de tout scrupule du *trickster*, personnage-caméléon jusqu'à l'invraisemblance qui a, de surcroît, trouvé des têtes de Turcs à sa mesure puisque le duc Garnier ne le reconnaît jamais, ou plus exactement le reconnaît toujours trop tard à travers ses multiples incarnations. De fait, Garnier et Trubert forment, comme le couple du maître et de l'esclave chez Hegel, un duo inséparable, qui nous montre bien que le *trickster* n'est rien sans la dupe providentielle dont il peut indéfiniment faire son souffre-douleur.

La maquerelle Richeut, dont on a vu qu'elle semble avoir été l'héroïne de plusieurs contes, quoiqu'un seul nous ait été conservé intégralement, pourrait figurer, dans le corpus fabliesque, le pendant féminin de Trubert : une sorte de *tricksterin*, dont la capacité de nuisance reste cependant loin d'égaler celle du sauvage de la forêt de Pontarlier.

Quant aux autres fabliaux mettant en scène des bons tours, ils sont plutôt le fait de personnages que l'on pourrait appeler des fripons d'occasion. Alors que Trubert fait le mal par pur plaisir et se révèle comme un *trickster* ontologique, les autres malins de fabliaux semblent jouer sur les circonstances plutôt que d'exprimer une propension innée à nuire à autrui.

1.2. Le fripon d'occasion

Outre que, comme on l'a dit, les fabliaux ne racontent généralement qu'une anecdote, leurs héros ne sont jamais récurrents, et l'on peut toujours expliquer les bons tours qu'ils jouent par la pression des circonstances : momentanément dans le besoin, ils se résolvent – certes assez spontanément – à tromper leur prochain, mais ne se vantent pas forcément qu'ils pourraient continuer d'agir ainsi durant toute leur vie. Exemple à cet égard est *Le Boucher d'Abbeville* : revenant d'un voyage d'affaires dans une ville relativement éloignée, le héros se voit contraint de faire étape à mi-chemin. Il commence par frapper chez un prêtre qui lui ferme la porte au nez, et c'est seulement à ce moment-là qu'il imagine un stratagème lui permettant à la fois d'obtenir le gîte et de se venger de cet hôte inhospitalier. Volant et égorgeant un mouton issu d'un troupeau appartenant justement au prêtre, il se fait accueillir à bras ouverts par celui-ci (qui visiblement n'a pas reconnu l'homme qu'il avait éconduit quelques minutes auparavant !) : partageant avec lui le mouton, il se fait offrir un bon lit et, le lendemain, lorsque le prêtre est allé dire la messe, il fait successivement l'amour à la concubine et à la servante de son hôte en leur promettant la peau du mouton qu'il va ensuite revendre au prêtre lui-même. Ainsi le boucher s'est-il bien vengé et rien ne nous dit qu'il va récidiver dans l'escroquerie : pour peu que l'on soit honnête avec lui, on voit mal qu'il se mette à tromper son prochain par pur plaisir.

Le fabliau de *Boivin de Provins* est, il est vrai, plus ambigu sur ce point, puisque Boivin, après avoir escroqué tout le personnel de la Maison close, va raconter son aventure au prévôt de la ville ; il se pourrait ainsi que jouer des bons tours pour ensuite les raconter mène à une sorte d'engrenage qui ferait du fripon d'occasion un véritable *trickster*. Il faut, toutefois, encore souligner ici l'originalité de *Trubert* qui se passe dans un monde féodal quelque peu irréel tranchant avec l'ancrage beaucoup plus référentiel de la plupart des fabliaux. Le fait que le fabliau soit presque toujours rétif à la réutilisation des personnages, montre bien qu'il préfère nous raconter des anecdotes que l'on pourrait prendre pour des faits divers plutôt que de filer les aventures de héros dont l'ubiquité entamerait la crédibilité. Dans la mesure où le fripon d'occasion n'est – si l'on ose dire : comme chacun d'entre nous – ni un être foncièrement malhonnête ni un parangon de vertu, il peut être pour le lecteur une figure d'identification idéale. Le clerc qui joue une plaisanterie douteuse aux trois aveugles de Compiègne ne commet pas un bien grand péché, mais il illustre cette envie de (presque) tout un chacun de se conduire, juste une fois, comme le garnement qu'il a malheureusement cessé d'être en devenant adulte.