



HAL
open science

Les “ fabliaux avant la lettre ” de Marie de France et le récit comique aux XIIe et XIIIe siècles

Baptiste Laïd

► **To cite this version:**

Baptiste Laïd. Les “ fabliaux avant la lettre ” de Marie de France et le récit comique aux XIIe et XIIIe siècles. *Le Fablier*, 2015, 26, pp.13-32. hal-01952050

HAL Id: hal-01952050

<https://hal.science/hal-01952050>

Submitted on 18 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LES « FABLIAUX AVANT LA LETTRE » DE MARIE DE FRANCE ET LE RÉCIT COMIQUE AUX XII^e ET XIII^e SIÈCLES

La plupart des fables de Marie de France, rédigées dans les années 1180 en français, proviennent de sources antiques plus ou moins identifiées et remontent, en dernière analyse, à un recueil issu de la tradition du *Romulus*¹, le *Romulus* dit « de Nilant », qui contient des paraphrases latines de Phèdre dont ont été écartées la plupart des fables à personnages humains, au point que Marie n'en connaît qu'une provenant de l'Antiquité. Ses autres fables, celles dont l'origine est inconnue, présentent au contraire la particularité frappante de réintroduire ce sous-genre en grand nombre, avec sous sa plume une coloration proprement médiévale et un registre résolument comique. Ces fables inédites à personnages humains – une vingtaine environ – sont le point de départ et le cœur de notre enquête qui souhaite opérer des rapprochements précis avec les récits comiques qui lui sont contemporains pour tenter d'éclairer la question de leur provenance, de leur élaboration et de leur présence dans le recueil de Marie².

Celles-ci ont été très tôt rapprochées d'un deuxième ensemble de textes, plus vaste, aux contours plus imprécis : il s'agit d'un genre comique nouveau, qui émerge à l'orée du XIII^e siècle, soit peu après l'écriture de son recueil par Marie, à une période où celui-ci commence à se répandre et à connaître un succès important : le fabliau³. La première occurrence de ce terme remonte, semble-t-il, à son utilisation par Jean Bodel, un trouvère d'Arras, auteur lui-même de plusieurs fabliaux entre 1197 et 1210 et peut-être « inventeur » du genre⁴. La majorité des fabliaux est anonyme et difficile à dater avec précision, d'autant plus que les mises à l'écrit dont nous disposons ne sont pas nécessairement le point de départ de ces récits, mais au contraire leur point d'arrivée, à la suite d'une longue tradition qui peut remonter loin dans le XII^e siècle, voire au-delà.

Comme l'ont régulièrement souligné les spécialistes du fabliau, Per Nykrog⁵, Charles Muscatine⁶ ou encore Rupert T. Pickens⁷, le fabliau, conceptualisé en tant que tel au XIII^e siècle, est issu d'une période

- 1 Karl Warnke, « Die Quellen des Esop der Marie de France », dans *Festgabe für Hermann Suchier*, Halle, Niemeyer, 1900, p. 161-284. Sur *Romulus* : Georg Thiele, *Der Lateinische Äsop des Romulus und die Prosa-Fassungen des Phädrus*, Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1910 ; Jeanne-Marie Boivin, *Naissance de la fable en français : l'« Isopet de Lyon » et l'« Isopet I-Avionnet »*, chap. III : « "Romulus" : La fable prosaïque », p. 77-127, Paris, H. Champion, 2006.
- 2 Les citations des fables sont tirées de l'édition de Charles Brucker, *Marie de France : Les Fables*, Louvain, Peeters, 1991 [2^e édition : 1998]. Sauf indication contraire, toutes les traductions de l'anglais et de l'ancien français sont les nôtres.
- 3 Pour un compte-rendu à la fois court et complet des différents travaux menés sur le fabliau au XX^e siècle : Brian Joseph Levy, *The Comic Text : Patterns and Images in the Old French Fabliau*, « Introduction », Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 1-26.
- 4 « Tout semble indiquer que c'est Jean Bodel qui a créé le genre » (Knud Togeby, « Les Fabliaux », *Orbis litterarum*, n° 12, 1957, p. 85-98). Luciano Rossi, « Jean Bodel et l'origine du fabliau », *La nouvelle, Actes du Colloque International de Montréal*, (McGill University, 14-16 octobre 1982), Montréal, Plato Academic Press, 1983, p. 45-63 : « D'ailleurs, même si Jean Bodel ne fut pas le "créateur" de ce type narratif, il est hors de doute que lui appartiennent les premiers fabliaux qui nous sont effectivement parvenus. »
- 5 P. Nykrog, *Les fabliaux. Étude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale*, København, Munksgaard, 1957, p. 256 : « Il n'est nullement impensable que l'apparition du nouveau genre ait été précédé de tâtonnements de caractères divers, plus ou moins indépendants, inspirés de sources diverses, et qui ont fini par montrer aux poètes et à leur public quelles sont à peu près les possibilités du conte comique sous ses différents aspects. »
- 6 C. Muscatine, *The Old french fabliaux*, West Hanover, Yale University, 1986, p. 13 : « *The attitudes and sensibility which finally called forth the new genre was already beginning to be expressed in a number of mixed and provisional forms in the twelfth century.* » (« Les attitudes et la sensibilité qui ont finalement fait venir le genre nouveau avaient déjà commencé d'être exprimées sous un certain nombre de formes mixtes et provisoires au XII^e siècle. »)
- 7 Pour R. T. Pickens (« Marie de France in the manuscripts : Lai, Fable, Fabliau », *The Old French Fabliaux : Essays on Comedy and Context*, éd. Kristin L. Burr, John F. Moran, and Norris J. Lacy, Jefferson, McFarland, 2007, p. 174-186), le dernier quart du XII^e siècle est « une période pendant laquelle le fabliau était en plein développement et atteignait justement sa maturité » (« *a period when the fabliau was in full development and indeed was reaching maturity* », p. 177) ; « les fabliaux existent en symbiose avec d'autres types de textes qui les "contaminent" autant qu'ils "contaminent" les travaux de Marie de France qui était elle-même partie prenante du genre. » (« *fabliaux exist in symbiosis with other kinds of texts that "contaminate" them as they "contaminate" works by Marie de France, who was herself engaged in the genre* », p. 184).

de maturation au cours de laquelle le genre a été en interaction avec d'autres genres comiques plus anciens ou contemporains, comme la chanson, la comédie et le conte, dont il a subi l'influence ; ces textes nous serviront à replacer fables et fabliaux dans leur contexte littéraire, un contexte d'une richesse et d'une variété rarement soulignées, et à montrer que certains motifs qu'ils comportent avaient déjà pu faire l'objet de traitements, connus de Marie comme des auteurs de fabliaux.

Les liens entre fables et fabliaux ont été remarqués de longue date. Déjà au XVIII^e siècle, quand Le Grand d'Aussy entreprit d'éditer les fables de Marie à la suite de son recueil de « Fabliaux ou contes », il ne manqua pas de constater les similitudes entre les deux groupes de textes. Il estima alors que certaines fables s'expliquaient par des ajouts de copistes peu inspirés⁸, à propos d'autres qu'elles étaient « visiblement des fabliaux dont [Marie s'était] emparée⁹ ». Par la suite, les recueils de fabliaux du XIX^e siècle, Barbazan et Méon (1808), Méon (1823), et surtout Montaiglon et Raynaud (1872-1890), n'entendaient publier que des fabliaux, à l'exclusion de tout autre type de texte, et avaient systématiquement écarté les fables de Marie. M. Ellwood Smith, en 1917, avait constaté la présence dans les *Fables* « de nombreux petits fabliaux en bonne et due forme, de courts récits réalistes de la vie humaine avec un certain piquant¹⁰ » et la liste qu'il fournit est la plus large (25, 41-45, 47, 57, 64, 94-95). P. Nykrog a également pris ce parti en 1957 : puisqu'elles sont conformes à la définition du fabliau de Joseph Bédier (« contes à rire en vers¹¹ »), il a intégré à sa liste cinq des fables de Marie en concluant : « Toutes ces fables sont, pour ainsi dire, des fabliaux avant la lettre¹² ». Ce choix, fort critiqué, a eu comme inconvénient de substituer à la question du rôle joué par ces fables dans l'évolution du matériau comique celle, bien moins fructueuse, de leur appartenance au genre du fabliau. Les prises de position ont été multiples, avec d'une part des objections liées au style, à la structure, à la longueur et à la datation des fables, qui ne correspondent pas à ceux des fabliaux, et, d'autre part, l'intégration de ces fables dans des recueils de fabliaux comme celui de Ian Short et de Roy Percy¹³.

Jean Rychner voit dans ce choix une preuve que P. Nykrog a privilégié le « sujet sur la forme », alors qu'il existe une « différence de *style* considérable » entre les fables de Marie et les fabliaux, avant de se prononcer contre toute tentative de classement :

En tout état de cause, cet inventaire me paraît finalement dangereux en ce qu'il risque de prêter au genre une réalité qu'il n'a pas eue dans la littérature du temps, laquelle, s'étant pratiquée dans de toutes autres conditions qu'aujourd'hui, n'offre pas un terrain propre au tracé des frontières que nous nous efforçons d'établir. Je me demande donc si M. N. [Nykrog] a eu raison d'entrer dans le jeu des exclusions et des inclusions inauguré par Bédier¹⁴.

Omer Jodogne a de son côté évoqué l'idée, avancée

également par Willem Noomen plus tard, que le contexte d'élaboration ou de transmission des fables pouvait constituer un critère d'exclusion d'une liste de fabliaux et rejetait ainsi le choix de P. Nykrog en avançant d'abord que ces récits « n'ont pas été conçus comme tels ou comme des œuvres indépendantes¹⁵ » et ensuite que « jamais [ils] n'ont eu une vie indépendante¹⁶ ». Knut Togeby a recours à des arguments bien différents :

Il ne faut admettre aucune des fables de Marie de France. Elles se distinguent des fabliaux proprement dits sur plusieurs points : 1° elles sont moins longues que les fabliaux, 30-50 vers en général, tandis que les fabliaux en comptent 300-500, 2° la morale est plus intimement attachée à la fable qu'au fabliau, 3° les fables étant, d'après la thèse même de M. Nykrog, le modèle le plus important des fabliaux, il est peu logique de les confondre, 4° les fables appartiennent au XII^e siècle, les fabliaux au XIII^e¹⁷.

Enfin, un des critères du fabliau établis par W. Noomen était la non-appartenance à un recueil ; la présence des fables dans un recueil a donc suffi à les exclure toutes du *Nouveau Recueil Complet*

- 8 Le Grand, *Fabliaux ou contes du XII^e et du XIII^e siècle, Fables et romans du XIII^e*, Paris, Onfroy, 1781, réimpr. Genève, Slatkine, 1971, p. 424 : « Les copistes se sont permis non seulement de les composer à leur gré, selon leur ordinaire, mais encore d'y inférer certaines pièces étrangères, & en particulier des Fabliaux, tels que le *Lai de l'Oiselet*, le *Pré fauché*, la *Femme noyée*, le *Villain qui avait un cheval à vendre*, &c. » C'est effectivement le cas dans au moins un manuscrit.
- 9 À propos du « Villain et du Loup » (78), « Mes lecteurs se rappelleront sûrement avoir lu dans les Fabliaux un Conte, intitulé le *Lai de l'Oiselet*, dont le sujet est le même que celui de cette Fable. [...] Marie de France au reste a mis en Fable aussi ce Conte de l'Oiselet ; & je soupçonne que ce n'est pas le seul. *Le Villain & l'Escarbot*, qu'on a lu ci-dessus, le *Prud'homme qui vit la femme avec un Amant*, le *Médecin & la Fille enceinte*, me paraissent visiblement des Fabliaux dont elle s'est emparée. » (*Ibid.*, p. 445).
- 10 M. Ellwood Smith, « A classification for Fables, Based on the collection of Marie de France », *Modern Philology*, n° 15, 1917, vol. 8, p. 93-105, p. 103 : « There are also many perfectly clear little Fabliaux, short realistic tales of human life with a tang to them. » (« On y trouve aussi beaucoup de textes qui sont clairement des Fabliaux, des récits courts et réalistes de la vie humaine avec un certain piquant. »)
- 11 J. Bédier, *Les Fabliaux : études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, Paris, E. Bouillon, 1893, p. 11.
- 12 Les fables 25, 44, 45, 94 et 95 ont été sélectionnées parce que le thème des quatre premières avait été exploité plus tard dans des fabliaux « authentiques » et que la dernière pouvait être rapprochée de l'avant-dernière. P. Nykrog, *Les fabliaux. Étude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale*, København, Munksgaard, 1957, p. 16.
- 13 Ils en ont sélectionné quatre (42, 44-45 et 94) dans leur édition de *Fabliaux anglo-normands*, parce qu'elles correspondaient à leur définition du fabliau : un récit dont l'humour repose sur la logique. « *The basis of the humour is logic* », *Eighteen anglo-norman fabliaux*, éd. I. Short et R. Percy, Londres, Anglo-Norman Text Society, 2000, p. 3.
- 14 J. Rychner, CR : P. Nykrog, *Les fabliaux, Romance Philology*, 12, n° 3, 1959, p. 338-339.
- 15 O. Jodogne, « Considérations sur le fabliau », *Mélanges offerts à René Crozet*, éd. Pierre Gallais et Yves-Jean Riou, Poitiers, 1966, vol. II, p. 1043-1055, p. 1043.
- 16 *Id.*, « Le fabliau », *Typologie des sources du moyen âge occidental*, éd. L. Gênicot, Turhout, Brepols, 1975, p. 12.
- 17 K. Togeby, « Les Fabliaux », *Orbis litterarum*, n° 12, 1957, p. 85-98, p. 89.

des *Fabliaux*. Ces positions nous en apprennent généralement davantage sur ce que chaque critique définit comme un fabliau que sur le véritable rôle joué par les fables de Marie dans le développement du genre.

À ce premier obstacle s'est ajouté celui de la chronologie des fabliaux. Peut-être parce que J. Bédier préconisait déjà de renoncer à chercher l'origine des récits que racontent les fabliaux, « de toujours et de partout », « de nulle part », P. Nykrog n'y consacre que quelques pages en annexe¹⁸, tandis que J. Rychner et Philippe Ménard¹⁹ font le choix plus radical encore de ne toucher au problème des origines ni de près ni de loin, et de ne pas aborder la moindre question d'ordre chronologique, puisque « presque tous les fabliaux sont indatables²⁰ ». Ces deux renoncements se trouvent reflétés dans l'édition du *NRCF*, dont le sommaire et la mise en page générale ne contiennent ni nom d'auteur (même quand ils sont connus) ni hypothèse de datation (même quand elles existent). L. Rossi faisait pourtant déjà remarquer, au moment même de la parution de son premier volume : « on a beau analyser les structures narratives : aussi longtemps que l'on mélangera des compositions du XIII^e siècle avec d'autres du XIV^e siècle, on finira par imposer des schémas uniformes à des univers poétiques qui restent, au contraire, univoques et nettement distincts²¹ ».

La plupart des critiques ont cependant été d'accord pour voir dans le recueil de Marie un prédécesseur immédiat du fabliau. Mais si la parenté entre la fable et le fabliau est largement reconnue, elle a été plus pressentie que démontrée : K. Togeby, qui conçoit le fabliau comme un genre issu de la confluence entre les lais burlesques (ce qu'il appelle *travesties*) d'une part, le *Roman de Renart* et la fable d'autre part²², voit dans celle-ci le « genre précurseur le plus important, avec les anecdotes en prose dites *exempla*²³ », R. C. Johnston et D. D. R. Owen estiment qu'« une relation définie (quoique fluctuante) existe²⁴ », Jean Rychner « qu'il est très probable qu'à l'origine la chose comme le mot [de fabliau] était apparentée à la fable²⁵ », Nico van den Boogaard parle d'« un certain nombre de procédés en commun avec les fabliaux déjà certifiés²⁶ ».

Mais les deux arguments avancés pour soutenir cette affirmation ne sont pas très significatifs : il s'agit tout d'abord de la parenté sémantique entre fable et fabliau, qui ferait dériver l'un de l'autre. Il n'y a pourtant pas grand-chose à conclure de l'appellation de *fabelet*, qui peut aussi bien dériver du latin *fabella* que de *fabula*, et n'avoir souvent signifié rien de plus précis, comme son prédécesseur latin et comme le mot *fabula* lui-même, que « petit récit », avant d'être revendiqué et utilisé par certains auteurs du XIII^e siècle, d'abord Jean Bodel, puis d'autres, pour désigner un genre à part entière. Cette parenté se retrouve plutôt dans la relative interchangeabilité entre les deux termes, qui continuent longtemps de se confondre, un récit nommé « fabliau » ayant des allures de fable (P. Nykrog fournit quatre exemples) et plus fréquemment une « fable » équivalant à un fabliau (W. Noomen en comptait neuf). L'incipit souvent cité²⁷ du fabliau *La vieille truande* (milieu du

XIII^e siècle) fournit un bon exemple de l'ambiguïté des deux termes :

*Des fables fait on les fabliaus,
Et des notes les sons noviaus,
Et des materes les canchons
Et des dras cauces et cauchons.
Por çou vos voel dire et conter
Un fabelet por deliter
D'une fable que jou oi
Dont au dire mout m'esjoï.
Or le vos ai torné en rime
Tout sans batel et tot sans lime²⁸.*

Des fables, on fait des fabliaux
et des notes les musiques nouvelles
et des matières les chansons
et de tissu chausses et chaussous.
Voilà pourquoi je veux dire et raconter
un petit récit pour s'amuser,
à partir d'une fable que j'ai entendue
et dont l'écoute m'a fort amusé.
Je vous l'ai mise en vers
Entièrement sans marteau et sans lime.

La description et la justification de la mise en écriture (*en rime*) de cet auteur ne signifient pas qu'il a modifié une fable (ésopique) pour en faire un fabliau : au contraire, elles ne sont pas sans rappeler la manière dont les *aventures* inspiraient aux « anciens Bretons » de Marie d'écrire des lais, qu'elle-même souhaitait rimer également, ou la façon dont Chrétien

18 P. Nykrog, *Les fabliaux. Étude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale*, København, Munksgaard, 1957.

19 P. Ménard, *Les Fabliaux, contes à rire du moyen âge*, Paris, P.U.F., 1983, p. 10 : « On n'examinera pas non plus les problèmes de genèse et de développement des contes à rire, de transmission et de remaniement des œuvres, de survie des fabliaux dans le folklore. On laissera délibérément de côté les problèmes d'histoire littéraire : un autre ouvrage tentera d'y répondre. »

20 J. Rychner, *Contribution à l'étude des fabliaux, Variantes Remaniements Dégradations, I. Observations*, Genève, Librairie Droz, 1960, p. 7-8 : « Je dois avertir qu'on ne trouvera ci-après mention d'aucune date, bien que la recherche soit historique. C'est que presque tous les fabliaux sont indatables. »

21 L. Rossi, « Jean Bodel et l'origine du fabliau », art. cit., p. 46.

22 K. Togeby, « The Nature of the Fabliaux », dans *The Humor of the Fabliaux, A Collection of Critical Essays*, éd. Thomas D. Cooke, Benjamin L. Honeycutt, Columbia, University of Missouri Press, 1974, p. 7-13, p. 10.

23 K. Togeby, « Les Fabliaux », art. cit., p. 95.

24 *Fabliaux*, éd. R. C. Johnston et D. D. R. Owen, Basil Blackwell, Oxford, 1965, p. xvii : « some definite (albeit fluctuating) relationship exists ».

25 J. Rychner, « Les Fabliaux : Genre, styles, publics », *La Littérature narrative d'imagination, Colloque de Strasbourg*, 1959, Paris, P.U.F., 1959, p. 41-54, p. 42.

26 N. van den Boogaard, « La définition du fabliau dans les grands recueils », *Épopée animale, Fable et Fabliau, actes du II^e Colloque de la Société Internationale Renardienne, Evreux, 7-11 septembre 1981*, Paris, P.U.F., 1984, p. 657-668, p. 660.

27 Wolfgang Bergerfurth, « Des fables fait on les fabliaux », *Festschrift für Rupprecht Rohr zum 60. Geburtstag*, Heidelberg, Groos, 1979, p. 61-74.

28 *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux (NRCF)*, éd. W. Noomen et N. van den Boogaard, Assen, Van Gorcum, 1983-1998, 10 vol., vol. 4, *La vieille truande*, v. 1 10, p. 339.

tirait la « conjointure » d'*Érec et Énide* d'un « conte d'aventure ». Ce que l'auteur appelle *fable* ici semble d'ailleurs davantage correspondre à ce concept d'*aventure* qu'à la fable ésopique : il s'agit simplement d'événements dignes d'être racontés (dans ce cas particulier parce qu'ils sont plaisants).

La présence d'une morale au terme d'une trentaine de fabliaux plaiderait également en faveur d'une dérivation de la fable. Il est frappant en effet qu'un très court fabliau comme *La vieille qui oint la palme au chevalier* qui n'est long que de 56 vers, en consacre 7 à sa morale, et que d'autres plus longs puissent l'étendre jusqu'à 35 vers (sur un total de 435) comme dans *La bourse pleine de sens*. Mais la plupart, cependant, la réduisent à un seul vers (*Barat et Hamet, Les trois aveugles de Compiègne*), et celui-ci est purement humoristique, ce qui réduit d'autant le nombre de fabliaux véritablement suivis de morale.

Plutôt que de tenter d'apporter une réponse à ces problèmes génériques, nous nous attacherons plutôt à mettre en évidence les « procédés en commun » entre fables et fabliaux et à retrouver ces procédés dans les autres genres comiques présents au XII^e siècle et au-delà. Au moins trois ensembles de thèmes comiques communs aux fables et aux fabliaux, et à leur contexte littéraire, permettent un tel rapprochement : les marchandages et jugements, la femme et enfin le motif des souhaits. La comparaison précise qui sera entreprise nourrira également une réflexion plus large sur la spécificité des genres rencontrés, non pas en cherchant à catégoriser les récits, comme cela a pu être fait précédemment sans refléter la réalité de textes au statut souvent ambigu, mais en relevant les dégradés qui accompagnent la transition d'un genre à l'autre et le rôle précurseur que les fables de Marie ont joué dans l'histoire du récit comique.

Marchandages et jugements (fables 47, 56, 64)

L'échange – de biens, de services ou de bons procédés – et le jugement sont deux thèmes qui sont déjà présents dans les fables animalières héritées de l'Antiquité ; mais leur présence dans des fables proprement humaines chez Marie leur donne un tour nettement plus réaliste qui en rend aisé la comparaison avec les fabliaux.

Deux fables, 47 et 64, ont en commun leur situation initiale : un *vilein* (47) et un *riches hum* (64) souhaitent tous les deux vendre leur cheval. Le riche souhaite également vendre un bouc pour le même prix. Le paysan convient avec un voisin de lui céder le sien pour le même prix que celui offert par le premier venu. Il s'agit d'un borgne, mais le prix annoncé ne satisfait pas le paysan. Traîné au tribunal par son voisin, il s'en sort en faisant valoir que le cheval, vu uniquement d'un côté, a été sous-estimé de moitié. La cour goûte la plaisanterie et le vilain s'en tire alors à bon compte. Morale : l'homme habile peut s'en sortir par une ruse. Le riche, de son côté, refuse l'offre d'un marchand qui acceptait d'acheter le cheval, mais non le bouc : il faut

prendre les deux ou laisser les deux. Morale : l'idiot s'entête dans ses mauvaises habitudes. À ces deux fables, il est possible d'associer la fable 56 qui rapporte l'histoire d'un paysan dont le choucas, capable de chanter, a été tué par son voisin mais qui, au moment du procès, est débouté par le juge, appâté par la bourse que l'accusé lui laissait voir subrepticement. Le prince ne doit pas faire juge un homme cupide.

Deux traits permettent de rapprocher la fable 47 de quelques fabliaux et tous deux se retrouvent dans *Les deux chevaux* de Jean Bodel. Ce fabliau a d'abord le même point de départ : la vente d'un cheval, un trait fréquent dans le conte mais également point de départ du fabliau *Trubert*, tandis que la vente d'autres biens, ou la simple visite d'un marché se retrouve dans d'autres fabliaux, comme dans *Brifaut*. Le marché est alors souvent le lieu de l'échange, mais également de l'arnaque et du vol, action qui établit régulièrement la connexion entre les deux thèmes du commerce et du jugement. Sous la plume de Jean Bodel, apparaît un développement différent : le paysan se dispute avec un frère convers pour savoir si son cheval a plus de valeur que celui du prieuré ; mais il s'achève, comme la fable 47 et celle du choucas chanteur, sur un procès et un jugement. Plusieurs fabliaux se terminent ainsi par un jugement dans lequel on peut reconnaître une trace de la rhétorique festive des amuseurs publics : le tribunal est convoqué, mais son verdict n'est pas rendu et c'est à l'auditoire de se prononcer, comme dans *Les trois dames qui troverent l'anel* ou encore *Le jugement des cons*. Un troisième point commun existe entre la fable 47 et les fabliaux : elle s'achève sur un trait d'esprit, une ingéniosité pour se tirer d'affaire, qui provoque l'hilarité des personnages et rend possible de reconnaître dans ce *vilain* non seulement tous les rusés des fabliaux, femmes, prêtres, valets, dont la ruse peut être préparée à l'avance ou improvisée, comme dans *Le vilain mire*, mais également en filigrane celui qui fait rire un public *par bel parler* (v. 50), le jongleur.

Il n'est pas sans conséquence de constater que ni la fable du choucas ni celle du riche ne peuvent être rapprochées des fabliaux aussi bien que cette fable 47. On l'a vu, les fables 47 et 64 relatent pourtant à peu de choses près la même histoire. La fable du choucas rapporte elle aussi, de son côté, une forme de ruse qui permet à un homme de s'en tirer à bon compte et en cela elle est une parfaite illustration de la conclusion de la fable 47 : *Li sages hum en grant destreit / turne suvent sun tort en dreit* (« L'homme sage en grande détresse tourne souvent son tort en droit »). Mais les traitements du marchandage d'une part, du jugement d'autre part, sont parfaitement sérieux dans ces deux fables et n'ont pas de portée autre que morale. L'une ne sert qu'à illustrer l'attitude stupide où mènent la convoitise et la cupidité, l'autre qu'à dénoncer la corruption des juges. En ce sens, elles ne correspondent pas à l'esprit des fabliaux.

Les jugements qui terminent certains fabliaux peuvent assurément avoir une portée morale : dans *La Plantez*, la vengeance d'un client contre un tavernier qui

l'avait floué est reconnue, à bon droit, comme légitime ; le fabliau *Le Preudome qui rescolt son Compere de noier*, dans lequel un homme attaque un pêcheur en justice pour l'avoir éborgné en le sauvant de la noyade, pose sérieusement le problème de l'ingratitude. Mais dans les deux cas, la résolution du conflit peut être ramenée à une formule à l'ironie savoureuse : le tavernier qui a renversé une bonne part de la chope de son client et a refusé de le rembourser en lui signalant que cela porte chance, peut-il vraiment se plaindre si celui-ci renverse l'intégralité de son tonneau au sol ? L'homme qui se noyait se plaindra-t-il de sa blessure s'il était toujours dans la même situation ? Récits d'esprit, sinon de ruse, un esprit entièrement absent des deux fables 56 et 64, traitées au premier degré, et même, pour la fable 56, dont la visée est clairement inscrite par la morale dans le cadre d'un miroir des princes.

À l'inverse, la fable 47 s'achève sur une morale des plus étonnantes, qui fait précisément l'éloge de sa *cointise*, la ruse, employée pour se tirer d'affaire lors d'un procès. Par sa réhabilitation paradoxale de la ruse au sein d'un recueil qui fustige souvent le mensonge et l'*engin*, et son étroite connexion à la fois avec Jean Bodel et avec la structure de certains fabliaux, cette fable semble bien représenter un modèle de récit comique susceptible de faire la liaison entre les deux genres.

Ce type de scène n'est pas propre au XII^e siècle : un antécédent antique et qui continue d'être lu à cette époque, encore qu'on ne le mît probablement pas entre toutes les mains, est l'affaire du manteau dans le *Satiricon* de Pétrone, au cours de laquelle Ascylyte et Encolpe s'efforcent de vendre un manteau et de récupérer une tunique qui contient un trésor, marchandage qui se transforme en procès public (XII-XV)²⁹.

Mais un autre prédécesseur, plus proche de Marie et des fabliaux, se trouve dans une chanson latine du X^e siècle. Sous le règne de Charlemagne se développe, sous des formes très diverses, une poésie latine rythmique qui peut occasionnellement être humoristique. Ce peut être un chant alphabétique sur le paon (chaque vers de la première strophe commençant par A, de la suivante par B, etc.) ou « une véritable chanson à boire à propos d'un abbé d'Angers affligé d'une soif inextinguible³⁰ ». Ces chansons ne sont pas narratives, et il s'agit des pièces éparées, qui ressemblent à des jeux spirituels, d'apprentissage ou de festin.

À l'inverse, les *Carmina Cantabrigiensia* (*Chansons de Cambridge*) forment une compilation de quarante-sept chansons latines, dont quarante-trois seulement sont encore lisibles, contenues dans un manuscrit du XI^e siècle peut-être réalisé à Canterbury où il a longtemps été conservé et qui se trouve maintenant à Cambridge (Gg. 5. 35). Comme il s'agit d'une copie, les chansons sont sans doute plus anciennes³¹. Certaines sont religieuses, d'autres des mises en chanson de vers classiques (tirés de Virgile, Horace, ou Stace), mais sept d'entre elles en particulier développent chacune un véritable récit à partir de thèmes très différents : la

pièce 20 relate les mésaventures de l'âne Alfrad à la suite de sa rencontre avec un loup, la pièce 35 une rencontre entre un prêtre et un loup et la pièce 42, *De Iohanne abbate*, une des nombreuses histoires autour de l'abbé Jean Le Petit³². Pour F. J. E. Raby, « tous ces poèmes narratifs ne sont, pris sous un certain angle, rien de plus qu'une continuation de la tradition carolingienne³³ », tandis que pour Peter Fronke, l'existence de tels chants montre au contraire que « ce n'est pas en France en 1200, ou même 1150, qu'est attestée la première mise en forme littéraire du fabliau en Europe médiévale. De plus, il serait erroné de considérer que les *Chants de Cambridge* sont un point de départ définitif. Il faut prendre en compte que la préservation des chants latins profanes a été très hasardeuse. Il n'y a aucune raison de croire qu'ils ont été une innovation du X^e siècle, et aucune raison de supposer que ces chants étaient peu nombreux³⁴ ».

Le poème latin *Unibos* (*Un-bœufou N'a-qu'un-bœuf*) représente un premier développement de cette tradition dans la direction du fabliau. Il s'agit, pour le Moyen Âge, du plus ancien texte narratif comique. Il a été retrouvé dans un manuscrit du XI^e siècle qui se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque Royale de Bruxelles, qui compile également un grand nombre de textes musicaux, mais a pu circuler plus tôt, peut-être dès le X^e siècle³⁵. Il partage avec deux des *Carmina Cantabrigiensia* la métrique classique des hymnes introduite par saint

29 Pétrone, *Le Satiricon*, éd. Alfred Ernout, Paris, « Les Belles Lettres », 1970, p. 9-12.

30 F. J. E. Raby, *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, 2^e éd., vol. 1, Oxford, Clarendon Press, 1957, p. 217 : « a real drinking song, concerning an abbot of Angers who had an unquenchable thirst. »

31 *The Cambridge Songs, a Goliard's Song Book of the XIth Century*, éd. Karl Breul, Cambridge, Cambridge University Press, 1915, p. 23.

32 *Carmina Cantabrigiensia*, éd. Walther Bulst, Heidelberg, Winter, 1950, p. 66-68.

33 F. J. E. Raby, *op. cit.*, p. 301 : « All these narrative poems are, from one point of view, no more than a continuation of the Carolingian tradition. »

34 Peter Fronke « The Rise of the Medieval Fabliau : Latin and Vernacular Evidence », *Romanische Forschungen*, LXXXV, 1973, p. 275-97, p. 287 : « [...] the first recorded literary formation of the fabliau in medieval Europe is not in France around 1200, or even 1150. Moreover, it would be wrong to regard the Cambridge Songs as an absolute starting point. We must reckon with the chances of preservation of profane Latin songs. We have no reason to believe they were an innovation in the tenth century, and no reason to suppose that such songs were few and far between. »

35 Marc Wolterbeek, « *Unibos* : the earliest full-length fabliau (text and translation) », *Comitatus*, n° 16, 1985, p. 46-76, p. 47 : « The Brussels manuscript is generally recognized as an eleventh century compilation, but *Unibos* was probably circulated earlier. Langosh (1953, 634-638) gives 1045 as the terminus ad quem for *Unibos*, but he believes, like most scholars, that it was a well-known story in the tenth century. Only Müller (1934, 33) places the poem later, 1050-1070. Very likely *Unibos* was recited and even performed during the hundred or more years preceding its commitment to parchment. » (« Le manuscrit de Bruxelles est généralement accepté comme une compilation du XI^e siècle, mais *Unibos* circulait probablement plus tôt. Langosh (1953, 634-638) donne 1045 comme terminus ad quem pour *Unibos*, mais il pense, comme la plupart des critiques, que l'histoire était bien connue au X^e siècle. Seul Müller (1934, 33) situe le poème plus tôt, 1050-1070. On récitait et même jouait très probablement *Unibos* pendant un siècle ou plus avant sa mise à l'écrit. ») C'est de cet article que proviennent nos citations de *Unibos*.

Ambroise (strophes de quatre vers de huit syllabes) qui ressemble beaucoup au couplet octosyllabique en vogue au XII^e siècle. Il se distingue surtout par sa longueur : 216 strophes de quatre vers. De manière significative, il se désigne lui-même comme une *fabula* présentée *ad mensam magni principis* (à la table d'un grand prince) *in personarum dramate* (sous la forme d'une pièce à personnages).

Cette pièce-poème-chanson relate l'histoire d'un *rusticus* (un paysan) qui, par malchance, n'est jamais assez riche pour pouvoir attacher plus d'un bœuf à sa charrue, d'où son surnom donné par ses voisins d'« *Unibos* ». Au cours de quatre épisodes, il se joue du prévôt, du maire et du prêtre de son village, qu'il convainc d'abattre les peaux de tous leurs bœufs, de tuer leurs femmes, de lui acheter une « mule aux œufs d'or » et pour finir de se jeter dans la mer. L'histoire s'ouvre sur la mort de son unique bœuf dont il va tenter de vendre la peau, et se conclut ainsi :

*Inimici consilia
Non sunt credenda subdola ;
Ostendit ista fabula
Per seculorum secula.*

Les conseils fourbes d'un ennemi
ne doivent pas être crus ;
cette fable le fait voir
pour les siècles des siècles.

Unibos était vraisemblablement joué par un ou plusieurs acteurs en même temps qu'il était chanté, mais l'influence du théâtre latin ne s'y fait pas sentir pour autant : le poème prend place à la campagne et ne connaît pas d'unité de lieu ; le héros est un *rusticus* rusé ; les ressorts comiques sont soit trop grossiers – *Unibos* fourre sa mule de pièces d'or par le fondement – soit trop violents, notamment dans sa conclusion. C'est plutôt du côté des poèmes mythologiques qu'il faut chercher l'origine d'au moins un épisode : quand *Unibos* peint sa femme en rouge et prétend l'avoir tuée, puis la ressuscite à l'aide d'une flûte sous les yeux médusés des trois hommes qu'il piège, celle-ci reparait bien plus belle qu'auparavant, ce qui leur inspire d'imiter *Unibos* pour rajeunir leurs propres épouses. C'est, à de petites différences près, le plan exécuté par Médée auprès des filles de Pélidas pour les persuader de tuer leur père, récit que le poète a peut-être lu au livre VII des *Métamorphoses* (v. 297-349). Une scène de marché riche en invectives s'achève en procès, non sans rappeler le *Satiricon* (XII-XV) mais aussi des scènes similaires dans certains fabliaux comme *Brifaut*.

Nombre des points communs déjà pointés entre fables de Marie et fabliaux se trouvent déjà ici : la situation initiale des fables 47 et 64 ; le jugement de la fable 56, ici traité sur le mode comique comme dans les fabliaux ; le rôle central de la ruse et du faux-semblant pourra être également rapproché des fables 44-45, tandis que la morale, très répandue il est vrai, se retrouve presque telle quelle dans la fable 57.

Pris dans son ensemble, la longueur (864 vers) et la structure complexe de ce poème, ses *dramatis personae*, le recours systématique de son héros à la tromperie, sa violence grotesque et son humour parfois scatophile, ainsi qu'un certain nombre de motifs (la vente, le trésor, le déguisement), le rapprochent beaucoup des fabliaux. Si l'on ne tient compte que de la structure du récit, de sa dynamique narrative, il est difficile de ne pas le considérer lui aussi comme un « fabliau avant la lettre », d'autant plus qu'il se donne le nom de *fabula* et comporte une morale.

La chanson latine a ainsi pu servir de prédécesseur, peut-être très ancien, et fournir un exemple de traitement du matériau comique. On ne trouve cependant pas dans *Unibos* de véritable personnage féminin.

Le jeu de l'adultère (fables 44 et 45)

Avec les fables 44 et 45 apparaissent pour la première fois dans le recueil de Marie des personnages qui seront par la suite fréquents dans les fabliaux : la femme adultère, le mari trompé, l'amant. Ces deux fables ne partagent pas uniquement les mêmes personnages. C'est la structure même du récit qui est rigoureusement identique : un paysan voit un homme et sa femme ensemble ; il réagit violemment ; sa femme prend alors la parole pour lui demander des explications ; il lui rapporte ce qu'il a vu ; par une ruse, elle le convainc de se repentir et de promettre de ne pas refaire la même erreur. Il faut se servir de son bon sens (44) ; les femmes savent tromper leur monde (45). Dans les deux cas, grâce à l'ingéniosité de la femme, l'adultère pourra se poursuivre, protégé par le silence du mari.

De nombreux détails, notamment dans la mise en place du récit et dans la caractérisation des personnages, en font cependant deux fables bien distinctes. Le mari de la fable 44 a déjà des soupçons : c'est en regardant « par le trou de la serrure » (*gueita/ dedenz sun hus*, « guetta à travers sa porte », v. 1-2) qu'il découvre les amants et sa femme rappelle que ces soupçons sont chez lui une *vieille folie* (v. 12). Les personnages sont ainsi dotés d'une histoire où l'adultère a déjà joué un rôle. Ce mari, depuis longtemps suspicieux et peut-être depuis longtemps trompé, réagit au spectacle incriminant qu'il découvre en poussant une véritable exclamation tragique (« *Allas* », *fet il*, « *quei ei jeo veü !* », v. 5), mais il est convaincu en un tour de main par la ruse de sa femme qui lui montre son reflet dans l'eau du puits et lui fait constater qu'il n'en est pas mouillé pour autant. Morale du mari : il faut croire sa femme, et non ses yeux. Tous ces détails sont comiques et dressent le portrait d'un époux que sa femme, qui lui parle dans la seconde moitié de la fable sans beaucoup de ménagement, mène par le bout du nez. Prise dans son ensemble, la fable suggère également que cette situation, qui s'est déjà produite, peut très bien être amenée à se répéter à nouveau, une nouvelle ruse suivant une nouvelle tentative de surprendre la femme sur le fait.

Dans le second récit, plus long d'une vingtaine de vers, le mari ne se doute de rien et, contrairement au premier, la colère et la confrontation constituent sa première réaction. Parce qu'il donne l'air d'être bien moins malléable que son prédécesseur, la ruse de la femme est bien plus complexe. Elle feint d'apprendre avec effroi la nouvelle qu'elle a été vue avec un homme : c'était arrivé à sa mère et à son aïeule peu avant leur mort – subtile ironie qui fait de la ruse féminine un legs transmis de mère en fille depuis des générations. Il lui faut donc se préparer au trépas, faire venir la famille pour partager les biens et se rendre dans un couvent. Le mari s'empresse alors de revenir sur son témoignage et l'affaire se conclut à l'église où, lors d'une parodie de mariage, il doit prêter serment de ne plus rappeler l'affaire. Ce revirement soudain n'est pas expliqué dans la fable, mais il ne semble pas nécessaire de devoir chercher plus loin que le vers 29 pour comprendre cette réaction : quand la dame suggère : *departirons notre aveir* (nous allons partager nos biens), elle sait pertinemment que son mari, comme tous les vilains, n'aura d'autre réflexe que de tout faire pour le conserver. L'humour de cette fable repose alors sur deux ressorts comiques : les ressources de la ruse féminine et l'avarice invétérée du *vilain*.

Nombreux sont les fabliaux dont l'intrigue repose sur l'adultère mais ils sont loin de tous partager la même forme ou de raconter le même récit. Le nœud de l'intrigue est toujours la découverte de l'affaire par le mari, mais celle-ci n'est généralement que redoutée, d'où les multiples inventions autour de l'amant dissimulé³⁶ alors qu'ici, cas plus rare et plus délicat, la découverte a déjà eu lieu et doit être démentie.

Les tresces, fabliau daté de la première moitié du XIII^e siècle et qui existe en deux versions³⁷, suit de près le schéma des deux fables de Marie : le mari a surpris l'amant, venu par la fenêtre coucher avec sa femme dans son lit pendant qu'il était en train de dormir, et le chasse. Sa femme entreprend alors de lui faire croire qu'il a rêvé en envoyant le lendemain une bonne amie dormir à sa place, laquelle se fait battre et couper les tresses, qui auront miraculeusement repoussé le lendemain. Mais comme on le voit, seule la structure générale est identique ; la ruse est bien différente, le récit a connu un déplacement social, du *vilein* au *borjois*, et probablement de la campagne à la ville, ainsi qu'une expansion très importante, 265 vers pour la première version, 434 pour la seconde.

Une ruse aux effets similaires, mais jouée différemment, est présente dans *Le villain de Bailluel* de Jean Bodel. Dans ce fabliau, ce sont la femme et le prêtre avec qui elle trompe son mari qui le convainquent qu'il est mort et s'en donnent à cœur joie devant lui. En voici la morale :

*Mes li fabliaus dist en la fin
C'on doit por fol tenir celui
Qui mieux croit sa fame que lui³⁸ !*

Mais le fabliau dit en sa fin

qu'on doit tenir pour idiot
celui qui croit plus sa femme que lui-même !

Alors que la composante parodique a été maintes fois présentée comme une caractéristique du fabliau³⁹, voici comment la morale apparaît, dans la bouche du mari de la fable 44 :

*Chescun deit meuz creire e saver
ceo que sa femme li dit pur veir,
que ceo que cis faus oilz veient,
que par veüe le foleient⁴⁰.*

Chacun doit plutôt croire avec certitude
ce que sa femme lui dit être vrai
que ce que ses yeux trompeurs voient,
qui le rendent sot par la vue.

C'est ainsi dans une fable, et non dans un fabliau, que cette morale, qui devait exister sous forme de proverbe, apparaît pour la première fois comme volontairement inversée dans un but comique, en l'occurrence pour accentuer la bêtise du mari qui récite la leçon de bonne conduite dictée par sa femme. Ce passage se retrouve d'ailleurs tel quel dans un autre fabliau au mari dupé, *Le chevalier à la robe vermeille*, à la place même de la morale, et son caractère antiphrastique ne nécessite pas d'explicitation :

*Cest dit as mariez pramet
Que de folie s'entremet
Qui croit ce que de ses ieus voie,
Mes cil qui tient la droite voie
Doit bien croire sanz contredit
Tout ce que sa fame li dit⁴¹ !*

36 Les exemples sont très nombreux et montrent que si le public des fabliaux goûtait particulièrement certaines histoires, il aimait aussi être surpris : ce peut être une ruse de la femme et/ou de l'amant (*Le cuvier*), ruse parfois grossière (*Pliçon, Le prestre et la dame*, fin du *Foteor*), avec des conséquences imprévues (*Les braies le prestre*), l'échec du stratagème (*Le clerq qui fu repus derriere l'escriin*), une ruse du mari devinée par la femme qui lui en substitue une autre (*La bourgeoisie d'Orléans* et fin d'*Un chivalier et sa dame et un clerq*), alors que l'« amant » n'en est pas même un (*Les trois boçus*), trois ruses d'affilée (les deux versions des *Trois dames qui troverent l'anel*) ou même, par un renversement fort plaisant, alors que la femme a tout manigancé pour que le mari découvre l'affaire (*Les deux changeors*).

37 *NCRF*, vol. 6, p. 211.

38 *NCRF*, vol. 5, Jean Bodel, *Le Villain de Bailluel*, v. 114-116, p. 249.

39 B. J. Levy, *The Comic Text : Patterns and Images in the Old French Fabliau*, « Introduction », Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 27 : « *The punchline is well-timed, with a frequent, and satisfyingly ironic twist in the tale/tail that may be underlined by the final boutade of a mock-moral: a pastiche of a fable apologue, or the cautionary homily accompanying a sermon exemplum or concluding a "conte pieux" drawn from the Golden Legend, Virgin Miracles or the Vie des Pères.* » (« La chute [du fabliau] est bien calculée, avec fréquemment un retournement de situation d'une plaisante ironie dans sa fin, qui peut être soulignée par la *boutade* finale d'une fausse morale : un pastiche d'une fable, ou l'homélie de mise en garde qui accompagne l'*exemplum* d'un sermon ou qui conclut un "conte pieux" tiré de la Légende Dorée, des miracles de la Vierge ou de la *Vie des Pères.* »)

40 *Fables*, 44, v. 33-36, p. 196.

41 *NCRF*, vol. 2, *Le chevalier à la robe vermeille*, v. 312-317, p. 308.

Ce dit promet au marié
qu'il agit bêtement
celui qui croit ce qu'il voit de ses yeux,
alors que celui qui suit la bonne voie
doit bien croire sans en douter
tout ce que sa femme lui dit !

Deux autres fabliaux peuvent être rapprochés de la fable 44 parce qu'ils présentent le motif du voyeur dans des circonstances identiques. *Le prestre crucefié* nous montre ainsi un mari qui, après avoir fourni à sa femme et au prêtre qu'il soupçonne l'occasion de fauter, compte les prendre sur le fait :

*A son ostel est revenuz ;
Par un pertuis les a veüz
Que il seoient au mengier*⁴².

Il est revenu chez lui ;
il les a vus par une fente
pendant qu'ils mangeaient.

La ruse de la femme – dissimuler le prêtre nu en le faisant se placer sur un crucifix inachevé – échoue lamentablement et le prêtre est mutilé, battu et mis à l'amende. Le point commun se limite ici au motif du trou de la serrure.

Le fabliau *Le Prestre qui abevete* se rapproche davantage de la fable par sa structure : c'est à l'inverse un prêtre s'approchant de la porte d'un paysan dont il aime la femme pour observer ce qui se passe à l'intérieur.

*Quant il i vint, si s'aresta
Pres de l'uis et si esgarda
Par un pertruis garde, et si voit
Que li vilains menguë et boit,
Et sa femme delés lui sist*⁴³.

Quand il arriva, il s'arrêta
près de la porte et regarda,
guette par une fente et voit
que le paysan mange et boit,
et que sa femme est assise à côté de lui.

Triste spectacle : le couple est en train de dîner et le prêtre devine à les voir que le mari ne doit pas donner grand plaisir à sa femme. Les hélant à travers la porte, il fait croire au mari qu'il les voit en train de faire l'amour et l'invite à vérifier par lui-même en prenant sa place. La ruse, qui s'appuie ici aussi sur un prétexte d'illusion sensorielle, une fausse logique et toujours la bêtise de l'époux, est cependant, cette fois, masculine et n'est pas un moyen de se tirer d'affaire, mais de permettre le passage à l'acte.

Les nombreux points communs relevés entre fables et fabliaux, la structure générale du récit, la dimension parodique, un motif, permettent ainsi de souligner à la fois le rôle probablement joué par Marie dans la popularisation de ces procédés, mais également sa spécificité : chez elle, l'adultère reste une entreprise

féminine, alors que dans les fabliaux elle peut être décidée, organisée par l'amant.

L'humour lié à l'adultère n'est évidemment pas une spécificité du XII^e siècle. Les exemples antiques sont nombreux, notamment dans les mythes traitant des escapades de Jupiter ou de la liaison entre Vénus et Mars, autant de motifs familiers au XII^e siècle qui lit abondamment Ovide ; motifs qui pouvaient également exister dans le monde celtique, comme le montre l'exemple très populaire de Tristan et Iseut.

La porosité entre conte, conte mythologique, fable et fabliau pris au sens large remonte également à l'Antiquité, comme le montre, à partir de ce thème de la femme infidèle, l'exemple de la *Matrone d'Éphèse*. Preuve que les matériaux comiques ne sont pas nécessairement neufs et qu'ils peuvent être adaptés à des genres différents, ce récit existe dans deux versions : celle de Phèdre et celle de Pétrone. Il devait circuler depuis déjà longtemps quand Pétrone l'intégra dans le *Satiricon*. Il ne s'agit pas alors d'une simple mise à l'écrit : le récit, relaté par un des personnages pour distraire ses compagnons à l'occasion d'une tempête, conserve dans la fiction du roman sa nature de conte oral. À l'époque de Marie, Pétrone est toujours accessible, mais il en existe également une version dans le *Policraticus* de Jean de Salisbury (VIII.11), qui ne s'écarte pas de celle de Pétrone⁴⁴.

Le récit a notoirement été intégré par Phèdre dans ses *Fables*⁴⁵ ; on le retrouve ainsi naturellement dans le *Romulus*, aussi bien dans le *Romulus ordinaire* que dans celui de Nilant, ce qui l'a mis à disposition de Marie. Cette tradition est cependant bien différente du récit de Pétrone. Le récit est considérablement plus court, des personnages n'apparaissent pas et le mot final, qui, malgré son invraisemblance, faisait tout le sel de l'histoire, est absent : autant de sacrifices nécessaires pour l'intégrer au cadre plus étroit de la fable ? Phèdre a tout aussi bien pu en connaître une version différente, peut-être antérieure à celle de Pétrone.

Le récit que fait Marie s'écarte de ces deux traditions par une différence fondamentale qui intervient dès le début du récit : le corps du condamné à mort n'est pas gardé. Rien, d'ailleurs, ne donne l'impression qu'il soit formellement interdit de le détacher et de l'enterrer. En faisant du *miles* chargé de surveiller le corps un *chevalier* parent du condamné qui ne risque de subir le même sort qu'après l'avoir *enfoui*, Marie anoblit le personnage et son action et inverse l'ordre du récit : séduire la veuve n'est plus l'aventure préalable et en apparence annexe d'une sentinelle désœuvrée, mais une étape obligée pour accomplir le projet de trouver un corps à replacer sur le gibet. De son côté, le personnage

42 NCRF, vol. 4, *Le prestre crucefié*, v. 27-30, p. 104.

43 NCRF, vol. 8, *Le Prestre qui abevete*, v. 22-26, p. 307.

44 *Frivolities of Courtiers and Footprints of Philosophers*, éd. Joseph B. Pike, Londres, Humphrey Milford, Oxford University Press, 1938, p. 361-363.

45 Elle fait partie de l'appendice de Perotti, A, 13, Phèdre, *Fables*, éd. Alice Brenot et trad., Paris, Les Belles Lettres, 1924, p. 97.

de la veuve vite consolée illustre toujours le caractère quelque peu volatil de la morale féminine. Mais, chez Pétrone comme chez Phèdre, elle était la force agissante qui menait le récit/la fable à son inévitable conclusion misogynne⁴⁶ : chez Marie, c'est au contraire dans l'idée qu'elle accomplira cet immoral sacrifice que la veuve a été séduite, ce qui n'est pas sans donner l'impression qu'elle est moins la complice du *chevalier* que sa dupe. La morale, très générale, ne fait d'ailleurs pas porter l'accent sur la faute féminine, mais sur l'imposture prévalant dans le monde entier⁴⁷.

Le fabliau *De la feme qui se fist foutre sur la tombe de son mari* marque de son côté dès son titre que l'accent y est déplacé de la substitution humoristique des corps, rendue possible par l'inconstance féminine, à l'aventure sexuelle seulement : il s'agit cette fois d'un *gajere*, un pari entre un chevalier et son écuyer qui ont croisé le chemin de la veuve devant la tombe de son mari. L'écuyer se vante de pouvoir *foutre* la veuve malgré son chagrin manifeste et y parvient sans la moindre difficulté grâce à un jeu de mot. Le récit, plus long et principalement dialogué, change ainsi d'objet avec la suppression de l'aventure du *miles* et l'ajout du motif du pari. Il s'éloigne ainsi considérablement à la fois du récit antique et de la fable. À ce titre, la fable de Marie ne semble pas avoir joué de rôle dans la popularisation de ce thème, déjà bien connu avant elle, et traité de manière différente après elle.

Différents exemples de comiques liés à l'adultère sont présents dès le début du XII^e siècle.

Les différentes versions de Tristan, que Marie ne pouvait manquer de connaître, abordent l'adultère entre les deux héros sur le mode comique et sont à rapprocher de cette tradition avec laquelle elle a des points communs : Yseut y incarne un modèle de la femme adultère rusée, capable de se jouer du langage pour tromper son mari, lors d'épisodes fameux, notamment celui de l'arbre qui provoque des illusions d'optique. Ces récits en français, comme les lais burlesques, ont également pu être une source d'inspiration similaire pour les auteurs de fabliaux.

Guillaume, duc d'Aquitaine, a vécu au début de ce siècle (1071-1127) ; lui aussi écrit des chansons, mais celles-ci ont peu à voir avec *Unibos* : il écrit en langue d'oc, pour un milieu noble, dans un contexte festif, des chansons qu'il récite lui-même et qui sont adressées à des *companho*, les compagnons de banquet⁴⁸. Le succès de ses chansons, dont nous n'avons conservé qu'une dizaine, ne se mesure pas au nombre des manuscrits survivants (huit d'importance variable) mais surtout à leur influence sur la poésie courtoise du XII^e siècle qui a été considérable. Ainsi, Jean-Charles Payen « incline à croire qu'il est même l'inventeur sinon de la chanson d'amour occitane, au moins du langage troubadouresque sur la passion amoureuse⁴⁹ ». Certaines de ses chansons développent en effet le thème, peut-être entièrement nouveau autour de 1100, de la *fin'amors* dont on connaît la postérité. Mais d'autres témoignent d'une proximité thématique avec certains fabliaux : dans la chanson III, *Campanho*,

tant ai agutz d'avols conres (« Compagnons, j'ai eu tant de mauvaises denrées⁵⁰ »), Guillaume s'y plaint des *con gardet*, les cons bien gardés, et entend dire *de con cals es sa leis*, quelle est la loi du con : il doit être ouvert à tous, car il se bonifie si on en fait bon usage, un conseil apparemment prodigué à l'attention de maris trop possessifs.

Contrairement à ce premier exemple, les chansons V et VI sont narratives. La seconde rapporte une relation charnelle par le biais de la métaphore du jeu, tandis que la première, *Farai un vers, pros mi sonelh*, « Je vais faire une chanson puisque je sommeille », consiste en une véritable petite anecdote érotique. Guillaume, le narrateur, se fait passer pour un muet auprès de deux femmes mariées. Celles-ci voient immédiatement l'aubaine que représente un tel complice, incapable de vendre la mèche de futurs cocuages. Suspicieuses néanmoins, elles le mettent à l'essai en le faisant griffer par leur chat. Le héros ayant gardé le silence peut obtenir sa récompense, *cent e quatre vint et veit vetz*⁵¹ (188 fois).

Obtenir par la ruse une gratification sexuelle chez son hôte, de sa femme ou de sa progéniture, est l'enjeu de nombreux récits érotiques, dont on trouve un exemple littéraire dès le *Satiricon* (LXXXV-LXXXVII), mais également dans plusieurs fabliaux, notamment dans un des tout premiers, *Gombert et les deus clers* de Jean Bodel. Ce thème très répandu ne suffit cependant pas à lier Guillaume aux fabliaux. C'est plutôt la subtilité de sa ruse, qui consiste à avoir anticipé à la fois l'insatiabilité sexuelle et l'inévitable trahison de la femme mariée, en fournissant à ces mauvais penchants des garanties d'impunité, qui montre déjà des traces de l'esprit qui animera les fabliaux. La présence de ces stéréotypes misogynes confirme qu'ils étaient déjà bien présents et bien développés sous des formes orales.

Ces innovations, similaires mais distinctes, entre *Unibos* et les textes de Guillaume montrent que dans des milieux et à des époques divers, la chanson a pu fournir un cadre accueillant à des développements narratifs humoristiques : dans le milieu clérical du X^e siècle et de ceux qui ont suivi, l'antécédent que représente *Unibos* a développé l'exemple primitif d'un humour grossier et exagéré, chanté et joué dans le cadre narratif du conte ; indépendamment, dans le monde

46 C'était d'elle que provenait l'idée de mettre en croix son mari défunt pour dissimuler le crime de son nouvel amant ; la version qui en existe également dans la traduction française du *Roman des sept sages* accentue d'ailleurs ce trait en la faisant imiter elle-même les stigmates du défunt disparu sur le corps de son mari, ce qui horrifie le chevalier qui l'abandonne.

47 Voir aussi « Marie de France und die Witwe von Ephesus », *Romanistisches Jahrbuch*, n° 22, 1971, p. 84-100 et Hans R. Runte, « Alfred's Book, Marie de France and the matron of Ephesus », *Romance Philology*, n° 36 (4), 1983, p. 556-564.

48 *Les chansons de Guillaume IX, duc d'Aquitaine (1071-1127)*, éd. Alfred Jeanroy, Paris, H. Champion, 1913, p. 1-6.

49 J.-C. Payen, *Le prince d'Aquitaine, Essai sur Guillaume IX, son œuvre et son érotique*, Paris, H. Champion, 1980, p. 11.

50 *Ibid.*, p. 82.

51 *Le néant et la joie. Chansons de Guillaume d'Aquitaine*, éd. Katy Bernard, Gardonne, éditions Fédérop, 2013, p. 62.

aristocratique et non sans un certain goût du scandale, Guillaume a montré, au début du XII^e siècle, comment le vocabulaire érotique, littéral ou métaphorique, et les clichés misogynes liés au cocuage pouvaient être employés poétiquement pour servir le même objectif : susciter le rire.

Au moment même où les chansons de Guillaume commençaient à circuler dans les cours de France et d'Angleterre, soit les premières décennies du XII^e siècle, une autre forme de récit comique connaissait un succès plus éclatant encore dans un recueil : la *Disciplina clericalis* de Petrus Alfonsi.

Petrus Alfonsi, né Moses Sefardi, était un savant juif converti au christianisme en 1106 à l'âge de quarante-quatre ans, auteur d'importants traités scientifiques et théologiques, médecin officiel du roi d'Aragon, plus tard envoyé en Angleterre pour être celui d'Henri I^{er}. Élevé en terres arabes, il pouvait lire « l'arabe, le latin et l'espagnol, probablement l'hébreu, le français, le grec, le provençal, l'anglais et le catalan⁵² ». Une telle maîtrise des langues mettait à sa portée toutes sortes de récits.

La *Disciplina clericalis* a été écrite après sa conversion. Elle constitue un ensemble hétéroclite mais soigneusement construit. Un prologue étendu explique au lecteur que si l'intention est sérieuse, puisqu'il s'agit de l'*exercitacione philosophie*, l'étude de la philosophie, le contenu *mollienda et dulcificanda est*, devait être attendri et radouci :

Propterea ergo libellum compegi, partim ex prouerbiiis philosophorum et suis castigacionibus, partim ex prouerbiiis et castigacionibus arabicis et fabulis et uersibus, partim ex animalium et uolucrum similitudinibus⁵³.

Voilà pourquoi j'ai composé ce livre, en partie de proverbes de philosophes et de leurs admonitions, en partie de proverbes et d'admonitions, de fables et de vers arabes, en partie de paraboles d'animaux et d'oiseaux.

Suivent vingt-six sections de maximes de philosophes, interrompues par une trentaine de récits qui servent d'exemples. La solidité thématique de l'ensemble est assurée par le couple père-fils, ou maître-disciple, qui ouvre les trois premières sections, d'abord Enoch s'adressant à son fils, puis Socrate à ses disciples, enfin Lucman à son fils. Elle devait paraître familière aux lecteurs occidentaux de Petrus Alfonsi, puisque les recueils de fables latines ne s'ouvrent pas autrement. Mais l'influence orientale se fait fortement sentir par la suite : il arrive que les maximes finales servent de récit-cadre aux exemples, comme c'est le cas pour celle de Lucman, qui en introduit deux, ou que les récits eux-mêmes contiennent des récits imbriqués, construction dont Petrus Alfonsi a pu trouver le modèle dans des recueils de fables arabes comme *Kalilah wa Dimnah*. Le fils/disciple ne reste pas silencieux : ses réactions et questions sont souvent l'occasion

de nouveaux récits, ce qui rapproche par moment la *Disciplina* de la forme du dialogue familière à un spécialiste de la philosophie grecque.

La plupart des récits sont sérieux, quoique, comme annoncé, y flotte souvent un certain esprit d'amusement qui montre bien qu'ils tirent leurs origines d'anecdotes ou de plaisanteries, comme dans celui-ci : un jaloux qui souhaite décrier un convive devant le roi place subrepticement devant lui un monceau d'os. Celui-ci, accusé de gourmandise, déclare alors que conformément à sa nature humaine, il a mangé la chair et non les os, contrairement à son voisin qui, n'ayant rien devant lui, a dû agir conformément à sa nature canine, et manger les deux (*Les deux railleurs*). On y trouve aussi de véritables fables et surtout des récits qui peuvent être rapprochés des fabliaux.

Preuves qu'ils occupent une place à part, ces récits nécessitent une justification spéciale au cœur de l'ouvrage : celle-ci prend la forme d'un dialogue entre un maître qui craint que les lecteurs ne jugent leur présence immorale et son disciple qui, pour le convaincre de les lui raconter, cite Salomon comme prédécesseur. Ce sont d'abord trois courts récits : *Le vendangeur* (une femme dissimule son amant en embrassant vivement le seul œil valide de son époux), *La toile de lin* (une autre le cache avec l'aide de sa mère derrière un grand drap) et *L'épée* (la mère fait passer l'amant pour un jeune homme poursuivi par des hommes armés en lui donnant une épée) ; puis deux autres plus longs, *La petite chienne qui pleure* (un homme aime une femme chaste qui repousse ses avances ; une vieille femme vient à son secours en lui faisant croire que sa chienne est sa fille, métamorphosée à cause de son indifférence) et *Le puits*, repris notamment par Molière dans *George Dandin* (le mari interdit à sa femme de rentrer, elle ruse en feignant le suicide, il s'empresse de la secourir : le voilà dehors et elle dedans). La ruse féminine est toujours triomphante. Cependant, et c'est chose rare, pour équilibrer ces récits, toujours comme Salomon l'avait fait avant lui, le maître ajoute une dernière histoire où la ruse féminine est mise au service du bien : un homme partant en voyage confie sa fortune à un autre, qui refuse ensuite de la lui rendre ; une vieille femme trouve alors une ruse pour l'y contraindre : elle prétend arriver avec dix coffres remplis d'or – en fait de cailloux – pour les lui confier. Arrive alors le premier propriétaire, à qui l'homme fourbe s'empresse de rendre son bien pour prouver qu'il est digne de foi (*Les dix coffres*).

L'intrigue de ces récits, particulièrement les trois premiers, correspond très exactement à un grand nombre de fabliaux, pour la plupart déjà cités (*La Bourgeoise d'Orléans*, *Les Braies*, etc.), ainsi qu'aux fables de Marie, qui représentent peut-être simplement

52 *The Scholar's Guide. A Translation of the Twelfth-Century Disciplina Clericalis of Pedro Alfonso*, éd. Joseph Ramon Jones et John Esten Keller, Toronto, The Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1969, p. 16.

53 Pietro Alfonsi, *Disciplina Clericalis*, éd. Cristiano Leone et trad., Rome, Salerno Editrice, 2010, p. 2.

des variations sur ce thème. La *Disciplina* a également attiré l'attention des spécialistes du fabliau parce que sa traduction en anglo-normand (connue en deux versions, A et B) date du début du XIII^e siècle et que dans la version B les trois premiers récits y sont désignés du nom de *fableaus*⁵⁴. Ils ont ainsi été sélectionnés comme tels par Per Nykrog dans sa liste de fabliaux, un choix bien moins décrié que celui des fables de Marie⁵⁵.

Il n'y a donc pas à douter que la *Disciplina* a joué un rôle essentiel dans l'élaboration du recueil de Marie. Pour la première fois, le récit misogyne des ruses féminines trouve une place aux côtés de fables et d'autres récits, plaisants mais sérieux, dans un ensemble cohérent de textes qui orientent le lecteur vers la philosophie. Les textes de Petrus Alfonsi sont latins, parfois savants, et surtout très policés mais, en rassemblant et en organisant ces récits, il n'a pu manquer d'influer également sur le développement du fabliau, dont il a donné le premier exemple littéraire.

Un autre recueil de récit aux origines clairement orientales est également présent sous différentes formes au XII^e siècle : celui qui raconte l'histoire des *Sept sages de Rome*. Dans la version appelée « vulgate française », en vers octosyllabique, les contes sont présentés lors d'un procès et sont organisés par paire, l'un misogyne, présenté par l'un des sept sages de la défense, l'autre généralement par l'accusation, la reine, contre les sages et les conseillers. Pour Mary B. Spier, cette version française a dû être écrite entre 1155 et 1190⁵⁶. Une adaptation est rédigée, peut-être à partir de ce texte, entre 1184 et 1212 par Jean de Haute-Seille, probablement en Lorraine, sous la forme du roman en prose latine *Dolopathos sive de rege et septem sapientibus* clairement destiné à être lu par des clercs⁵⁷.

Les récits contenus dans les différentes versions sont variés : on trouve dans la version française une version du *Puits (Puteus)* et de la *Matrone d'Éphèse* et seuls trois récits de cette version se retrouvent chez Jean, parmi lesquels le *Puteus*. Cette tradition n'est ainsi pas reliée directement aux fables ou aux fabliaux : aucun de ces récits ne se retrouve chez Marie ou dans les fabliaux du XIII^e siècle. Elle se rapproche d'ailleurs plus souvent du conte, dont elle reprend les personnages stéréotypés (le roi, son fils ou sa fille, le sénéchal/vizir, etc.) et les péripéties. La misogynie et l'adultère y sont cependant cruciaux parce qu'ils ne sont pas seulement des motifs plaisants : ils jouent un véritable rôle argumentatif et rhétorique au sein du procès. En ce sens, il s'agit concrètement d'*exempla* dont la leçon (le *sens*) est explicitée après le récit par le personnage-narrateur lui-même. Nombreux sont alors les motifs qui se retrouvent entre ces récits et les fabliaux, qui s'expliquent vraisemblablement par la très grande popularité du recueil, sous différentes formes, au XIII^e et au XIV^e siècles.

Si l'influence de ces versions écrites sur Marie est peu probable, il ne faut pas écarter la possibilité qu'elle ait trouvé la matière de certaines fables en entendant des versions orales tirées de ce modèle, ce qui expliquerait les variations.

Il existe enfin une autre tradition comique bien distincte de la chanson et du recueil de récits, qui a été autant sinon plus populaire que cette dernière à l'époque de Marie : la comédie latine. En 1924, Edmond Faral a proposé de prendre en considération un autre genre comique comme source du fabliau : la *comœdia*, qu'il voyait comme l'« organisme de transition entre la comédie des anciens Latins et le fabliau français⁵⁸ ». Il s'agit effectivement d'autres textes comiques qui sont pour certains des contemporains de Marie.

Ce terme de *comœdia* recouvre un échantillon assez important de textes écrits en latin entre 1150 et 1200, tous sauf un en distiques élégiaques⁵⁹. « Quelques-uns seulement sont dépourvus de tout élément narratif, mais seul, le *Babio* possède un véritable caractère dramatique⁶⁰ ». L'ambiguïté générique de l'ensemble, quelque part entre le récit narratif, le poème et le théâtre, a multiplié ses appellations possibles : « fabliau latin » (E. Faral), « comédie » latine (Gustave Cohen) ou encore « comédie élégiaque ». Néanmoins, comme le genre appartient à l'époque de la « renaissance du XII^e siècle », les *auctoritates* sont antiques, et les références sont bien Plaute et Ménandre, même si les deux modèles principaux, une pièce perdue intitulée *Geta* et une autre, conservée, intitulée *Querolus* (proche de l'*Aulularia* de Plaute), datent en fait du IV^e siècle de notre ère.

Le corpus établi par Gustave Cohen (1931) comporte deux pièces de Vital de Blois qui écrit entre 1150 et 1169 *Amphitruon* (ou *Geta*) et une *Aulularia* ; une de Guillaume de Blois, félicité en 1169 par son frère pour son *Alda* (« le premier type achevé du conte systématiquement réaliste et délibérément déshonnête⁶¹ ») ; une autre de Mathieu de Vendôme (*Milo*, écrite entre 1160 et 1170) et des pièces anonymes ; deux proches de Mathieu de Vendôme, un *Miles gloriosus*, daté de peu avant 1175, et une *Lidia*, un peu après 1175 ; ainsi que des pièces éparses, difficiles à dater, entre 1175 et 1200 : *Pamphilus*, écrit avant 1189, et en lien avec le royaume angevin, *Babio*,

54 Petri Alfonsi *Disciplina clericalis*, II. *Französischer Prosatext*, III. *Französische Versbearbeitungen*, éd. Alfons Hilka et Werner Söderhjelm, Helsinki, 1912-1922.

55 P. Nykrog, *Les Fabliaux. Étude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale*, København, Munksgaard, 1957, p. 16.

56 *The Roman des Sept Sages de Rome, A Critical Edition of the Two Verse Redactions of a Twelfth-Century Romance*, éd. Mary B. Spier, Lexington, Kentucky, French Forum, 1989, p. 70 : « *Having examined the meager evidence available, I am inclined to propose 1155-1190 as the period during which the verse archetype was composed* ». (« Après avoir examiné les maigres preuves disponibles, je serais encliné à proposer 1155-1190 comme la période durant laquelle l'archétype versifié a été composé. »)

57 Herbert, *Le roman de Dolopathos*, éd. Jean-Luc Leclanche, Paris, H. Champion, 1997, t. 1, p. 68-70.

58 E. Faral, « Le fabliau latin au moyen âge », *Romania*, n° L, 1924, p. 321-385, p. 321.

59 *La Comédie latine en France au XI^e siècle*, éd. G. Cohen, Paris, Les Belles Lettres, 1931, 2 vol. G. Cohen discute du nom à donner au genre p. VIII-XIV.

60 Maurice Hélin, *Littérature d'Occident : Histoire des lettres latines du moyen âge*, Bruxelles, J. Lebègue, 1943, p. 68.

61 E. Faral, art. cit., p. 342.

Baucis et Thraso (toutes deux probablement anglaises), *De nuncio sagaci*, *De tribus puellis*, *De mercatore* et *De clericis et rustico* (également anglaise et inspirée de la *Disciplina clericalis*).

E. Faral, après avoir repéré quelques similitudes entre le *Miles gloriosus* et le *Prestre qui abevete*, entre *De mercatore* et de *l'enfant qui fu remis au soleil*, ainsi que des points de comparaisons nombreux entre *Baucis* et *Richeut* dont nous allons bientôt parler, en conclut que « le fabliau du XIII^e siècle, en tant que genre littéraire, est issu du conte latin du XII^e siècle, et par conséquent, en dernière analyse, remonte, par cet intermédiaire, à l'antique comédie latine⁶² ». Sans aller si loin, F. J. E. Raby considère le fabliau comme « en substance son véritable successeur⁶³ » et pour M. Hélin « l'appellation de fabliau convient à merveille au *Milo* [...], apologue d'origine orientale ; au *Miles gloriosus* [...] ; à la *Lydia* [...], à diverses pièces plus brèves qui ne sont que de grosses farces⁶⁴ ».

Si l'on suit le fil de ce corpus, il est vrai qu'on y trouve d'abord une comédie, *Amphitryon*, inspirée d'un épisode mythologique, dans laquelle l'adultère est central. La séduction d'Alcmène par Jupiter, qui a pris les traits de son mari, et le retour inopiné de celui-ci, qui se précipite dans la chambre à coucher pour ne trouver que du vent, pourrait bien être un précédent latin, classique et clérical pour certains fabliaux. Si l'on s'en tient à l'argument, n'apparaissent comme différences entre eux que le cadre mythologique du premier et la complicité, ou la culpabilité, féminine présentes dans les autres.

L'intrigue de l'*Alda* de Guillaume de Blois provient également du théâtre classique, mais son traitement se rapproche davantage encore de certains fabliaux : un jeune homme est passionnément amoureux d'une jeune fille que son père souhaite garder pour lui, parce que, comme le roi du lai de Marie *Les deux amants*, il a perdu sa femme lors de sa naissance. Comme dans de nombreux contes, notamment de la *Disciplina*, le jeune homme est aidé par une vieille femme, sa nourrice, qui imagine une ruse : emprunter les vêtements de sa sœur pour accéder à la chambre. Le traitement du sujet devient alors scabreux : sans jamais révéler son identité, le jeune homme initie la jeune fille aux choses de l'amour et, comme elle exprime sa surprise devant son équipement (*cauda*), il explique qu'il l'a acheté au marché. Non seulement ce motif est le sujet entier d'un des tous premiers fabliaux, *Le Sohait des vez* de Jean Bodel (une femme rêve du marché aux vits), mais ce personnage de l'ignorant en matière sexuelle se retrouve dans plusieurs autres comme *Celle qui fut foutue et defoutue* ou encore le mari de *La Sorisete des estopes* qui croit sa femme quand elle affirme avoir laissé son sexe chez sa mère. La pièce s'achève sur un réquisitoire du père contre les femmes, incapables de rester chastes, même avec d'autres femmes, et, la supercherie dévoilée, des fiançailles.

Si le *Milo* de Mathieu de Vendôme raconte à nouveau une histoire d'adultère (un roi s'éprend de la femme d'un homme pauvre, Milon, et la séduit), les pièces qui lui sont proches, *Miles gloriosus* et surtout *Lidia*, montrent

une véritable transition vers ce qui ressemblera guère de temps plus tard aux fabliaux : dans la première pièce, la femme d'un bourgeois séduit un chevalier qui s'est associé à son mari sans lui révéler son identité. Pour la première fois, c'est la femme qui initie l'adultère, orchestre les rencontres, protège l'amant qu'il faut dissimuler au mari, le subventionne. Le mari, qui essaye vainement de prendre les amants sur le fait, finit roué de coup et exilé. Les amants s'épousent.

Dans la *Lidia* du même auteur⁶⁵, l'objectif moral de la pièce est indiqué dès le prologue :

*Cautius ut fugeres docui qui femina posset ;
Esse potest una Lidia quoque tibi*⁶⁶.

Pour te rendre plus prudent et te mettre sur tes gardes,
j'ai montré ce dont la femme est capable,
toi aussi, tu peux avoir une Lydie.

L'héroïne éponyme surpasse ainsi largement la femme du *Miles gloriosus* : épouse d'un duc, elle est déterminée à conquérir le chevalier Poirier. Celui-ci, réticent et craintif, lui impose trois épreuves pour tester la placidité du mari, comme dans un des récits de la version française du *Roman des sept sages*. Mais, celles-ci réussies avec succès et le désir rassasié, la femme se vante au lit de pouvoir faire mieux encore : être prise sur le fait et convaincre son mari qu'il n'a rien vu. Se joue alors l'épisode du *Prestre qui abevete* et des fables 44 et 45, dans la version qui se retrouve également dans *Tristan* : c'est un arbre dans lequel le chevalier est grimpé qui provoque des illusions d'optique, ce que le duc s'empresse de vérifier.

Enfin, la pièce anonyme *Babio*, dans laquelle le héros est un mari jaloux, trompé par sa femme avec son serviteur Fodius, achève la transition entre poèmes comiques et fabliaux : quand le mari feint de partir dans l'espoir de surprendre les amants et revient à la faveur de la nuit pour recevoir des coups de bâtons, il se joue des scènes strictement identiques à celles de *La Bourgeoise d'Orléans* ou du *Chevalier, la Dame et le Clerc*⁶⁷.

Les rapports qu'ont pu entretenir la « *comœdia* » et le fabliau en langue vernaculaire restent limités. Ce qui distingue principalement les deux genres, c'est pour Ian Thompson que les fabliaux « sont simples et directs, quasiment dépourvus d'élaboration rhétorique », alors que les « comédies » sont « presque remplies à ras bord de rhétorique⁶⁸ ». Cette différence s'explique par

62 *Ibid.* p. 384.

63 F. J. E. Raby, *op. cit.*, p. 55 : « After the Latin *comœdia* came the vernacular *fabliau*, which is substantially its true successor. »

64 M. Hélin, *op. cit.*, p. 68.

65 *La Comédie latine en France au XII^e siècle*, éd. cit., p. 214.

66 *Ibid.* p. 226, *Lidia*, Prologue, v. 5-6, texte établi et traduit par Edmond Lackenbacher.

67 De Babione, *Poème comique du XII^e siècle*, éd. E. Faral, Paris, H. Champion, 1948, p. LIII.

68 I. Thompson, « Latin "Elegiac Comedy" of the Twelfth Century », *Genre*, 9(4), 1976-1977, p. 329-344, p. 331 : « are simple and direct, with almost no rhetorical elaboration », « almost choked with rhetoric ».

l'origine clairement cléricale de ces dernières. De plus,

la relation avec le fabliau en langue vernaculaire ne semble pas avoir été une relation d'adaptation directe. Les auteurs de fabliaux n'y font pas référence et ne les imitent pas dans leurs traits fondamentaux. Ce que les comédies latines nous montrent, en revanche, c'est l'existence d'une strate de sensibilité comique, incorporant une large portion d'irrévérence et d'obsène, qui existait dans les cercles cléricaux avant l'émergence du fabliau, et qui a pu être exploitée lors de la création de ce genre plus récent⁶⁹.

Cette opinion de C. Muscatine rejoint celle de Mary Jane Schenck pour qui certains thèmes « circulaient non seulement par l'intermédiaire de sources écrites, mais aussi à travers des histoires populaires et orales, et étaient ensuite utilisés dans différents genres littéraires⁷⁰ ». Les rapprochements qui ont été établis montrent pourtant que les auteurs de fabliaux ont pu puiser directement dans ces textes des épisodes et des motifs. Il existe cependant un texte qui pourrait bien faire office de chaînon manquant entre la « comédie » latine et le fabliau français.

Richeut était considéré par Joseph Bédier comme « sensiblement le plus ancien » des fabliaux : il le datait de 1159⁷¹. Après l'édition par André Vernet d'un fragment de texte dont l'héroïne serait également *Richeut* (le *Moniage Richeut*), Philippe Vernay a pu nuancer cette datation : « *Richeut* devait être connue avant 1160. Cependant, la nature des rapports existant entre le *Roman de Renard* et *Richeut* fait penser que notre récit pourrait dater des années 1170⁷² ». Ce poème est donc un contemporain de la *comœdia*. Cette découverte a par ailleurs accrédité la thèse de l'existence d'un « cycle *Richeut* », comme le suggèrent les premiers vers du poème.

Le récit, assez long (1318 vers), tourne autour d'une vantardise. *Richeut* est une prostituée hors pair, capable de manipuler les hommes à sa guise, et son fils prétend pouvoir la dépasser. Quand elle l'avertit de se méfier des ruses des femmes, il déclare qu'aucune femme ne se jouera de lui, et part faire le tour du monde pendant douze ans, conquérant sans difficulté celles qu'il rencontre. À son retour, *Richeut* le piège en faisant passer Herselot, sa servante aussi âgée qu'elle, pour une jeune vierge et convainc sept hommes de rosser son fils, dont elle démontre ainsi la vanité : les hommes n'égalèrent jamais les femmes en malice.

Ce texte occupe une situation remarquable au carrefour des langues et des genres littéraires. Il est vraisemblablement influencé par la *comœdia* dont il partage l'érudition, notamment dans la description des personnages, et l'élaboration rhétorique – on y retrouve également l'inspiration ovidienne pour le tour final de la vieille que l'on fait passer pour une vierge (*Fastes*, III, *Ides*) ; mais il a influé sur elle en retour, si bien qu'on ne sait trop s'il s'inspire de la *Vetula* et de *Baucis* ou si c'est l'inverse qui s'est produit. C'est ce qui a permis à E. Faral de soutenir l'idée qu'« à l'aurore de ce genre [le fabliau] qui a souvent passé

pour éminemment populaire, ce que nous avons trouvé représenté par *Richeut*, c'est un poème tout imbu de l'esprit latin et de la culture de l'école⁷³ ».

Il est également en relation avec le *Roman de Renart*, d'une part parce qu'on y retrouve des patronymes similaires, d'autre part parce qu'il met en scène un anti-héros, dont la conduite est constamment blâmée et déplorée par le narrateur qui prend le public à partie : *Oïstes mais si male fame, Qui totjors quialt et rien ne seme ?* (« Avez-vous jamais entendu parler d'une femme si mauvaise, qui toujours cueille et rien ne sème ? », v. 396-397).

Les liens avec le fabliau sont nombreux : thèmes érotiques, termes vulgaires, longueur, ambition narrative, misogynie ; mais il s'en écarte sur tant de détails qu'il est difficile d'admettre qu'il en mérite le nom : le vers et le vocabulaire sont bien différents ; la construction du récit est beaucoup plus lâche que dans les fabliaux de longueur égale comme *Aloul* (1000 vers) : le récit ménage notamment une large part aux aventures de *Richeut* enceinte, si bien que le point de départ de l'intrigue est fort délayé et ce déséquilibre suggère un assemblage de récits distincts ; *Richeut* est un personnage à part entière et non un type, elle est même dotée d'une histoire spécifique, s'intégrant probablement dans un cycle d'épisodes peut-être nombreux ; le conflit oppose bien un homme et une femme, mais il s'agit ici d'une mère et son fils ; enfin, *Richeut* est loin de se comporter comme une prostituée normale : elle ambitionne, au mépris de tout réalisme, une réussite sociale que sa condition devrait lui interdire.

Richeut pourrait bien avoir été à la *comœdia* ce que le *Roman de Renart* a été à la fable : une série d'épisodes parodiques distincts, inspirés très librement du genre originel, qui permettaient par le biais d'un anti-héros dont l'auteur, ou les auteurs, se gardait bien d'être solidaire, de tourner tour à tour en ridicule tous les rangs de la société. S'il n'existe pas de « procédé en commun » entre les fables de Marie et *Richeut*, la liberté dans le recours à des thèmes provenant des mêmes

69 C. Muscatine, *op. cit.*, p. 15 : « But the relationship to the vernacular fabliau does not seem to have been one of direct adaptation. The fabliau authors do not refer to them, and fail to imitate them in fundamental traits. What the Latin comedies show us, however, is a stratum of comic sensibility, incorporating a goodly portion of irreverence and obscenity, that existed in clerical circles before the fabliaux began to emerge, and that could be drawn upon in the creation of the newer genre. »

70 Mary Jane Schenck, *The Fabliaux: Tales of Wit and Deception*, Amsterdam et Philadelphia, Benjamins, 1987, p. 9-10 : « circulated not only through some written sources but also through popular oral tales, later to be cast in various literary genres ».

71 J. Bédier, *Le Fabliau de Richeut, Études romanes dédiées à M. G. Paris par ses élèves français*, Paris, Bouillon, 1891, p. 23-31, p. 23.

72 *Richeut*, éd. Philippe Vernay, Bienne, Francke Berne, 1988, p. 61. Les citations du texte proviennent de cette édition.

73 E. Faral, « Le Conte de *Richeut*, ses rapports avec la tradition latine et quelques traits de son influence », *Cinquanteenaire de l'École pratique des hautes études. Mélanges publiés par les directeurs d'étude de la section des sciences historiques et philologiques*, Paris, H. Champion, 1921, p. 253-270, p. 270.

modèles accrédite l'idée d'une origine commune, celle de ce substrat comique qui se manifeste à l'écrit dans des genres particulièrement proches de l'oralité : chansons, contes, comédies.

La femme contrariante (fables 94 et 95)

Un autre motif comique présent dans deux fables de Marie et dans certains fabliaux est celui de la femme contrariante. Chacune met en scène un paysan et son épouse, l'une *cuntrariuse* (94), l'autre *mut felunesse, de male part e tenceresse* (« très perfide, de mauvais caractère et querelleuse », 95). Dans les deux cas, le mari se trouve en conflit avec sa femme et celle-ci s'en trouve punie : l'une a la langue coupée (94), l'autre risque la noyade (95).

Si ces fables ont en commun de présenter un même « type » qui permet de séparer ces deux femmes des autres femmes des fables, les couples sont également aussi dissemblables que l'étaient les maris des fables 44 et 45 : la femme de la fable 94 est contrariante par la parole, celle de la fable 95 par ses gestes. La première prend son plaisir à contredire ; la seconde à s'assurer que son mari n'aura pas ce qu'il désire. Du côté des maris, si le premier n'a pas le dernier mot, son acte de violence a bien établi sa supériorité physique sur sa femme, tandis que le second craint (*cremeit*) sa femme et ne secoue son joug que loin d'elle.

Le récit de la fable 94 – le couple est allé *pur eus deduire*, pour s'amuser, dans un champ, se dispute pour savoir s'il a été tondu ou fauché, le mari coupe la langue de la femme qui s'entête en faisant le geste des ciseaux – se retrouve dans deux textes qui n'ont pas été inclus dans le *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux* : *Le dit de Dame Jouenne* (BN [Fr. 24432], première moitié du XIV^e siècle) et *Do pré tondu* (Berne, Bibl. de la Ville [354]). Dans les deux cas, l'épisode du pré tondu fait partie d'un ensemble de plusieurs épisodes – c'est le seul qui leur soit commun – reliés par le personnage de *Dame Jouenne* dans le premier cas, totalement disjoint dans le second (Arthur Långfors parle de « complète incohérence ») et sert de conclusion. On trouvera en annexe les passages qui nous intéressent.

Les deux versions du fabliau sont plus proches l'une de l'autre que du récit de Marie : seul le second s'en rapproche dans la mise en place de la situation (le couple va *por joer* dans le champ, terme ambigu qui recouvre peut-être une activité sexuelle). Au contraire, ils ont en commun la réponse du mari (même en un an, ce serait impossible), les serments de la femme, son silence dû à la rossée et non à la mutilation, le vers final identique, ainsi que l'absence de morale. Ils dérivent peut-être tous les deux d'un fabliau élaboré à partir de Marie. Il faut néanmoins noter que ce récit a également été transmis dans des recueils d'*exempla*, notamment chez Jacques de Vitry au XIII^e siècle.

Le récit de la fable 95 se retrouve également, de manière plus ténue, dans deux fabliaux. *De sire Hain et de dame Anieuse* présente également un couple où la femme a elle aussi à cœur de contrarier son mari :

*Anieuse ert de mal porcuite
Vers son seignor quanqu'ele por*⁷⁴

Anieuse était experte quand il s'agissait de causer à son mari tous les ennuis possibles.

Sans aller jusqu'à l'affamer comme la femme de Marie, elle lui sert volontairement des plats qu'il n'aime pas ou qui sont ratés. C'était aussi ce que faisait Dame Jouenne, qui après une longue discussion avec son mari lui servait la *poree d'er soir* (la purée de la veille), au lieu des *pois bien salez a point* qu'il réclamait. Excédé, le mari de dame Anieuse lui propose une compétition (s'emparer de ses braies laissées dans la cour) pour décider qui sera le maître de maison, qu'il remporte.

Le fabliau *La dame escoillee* imagine au contraire la situation d'un homme qui aurait laissé le champ libre à son épouse, qui décide de tout. Celle-ci prend évidemment un malin plaisir à l'humilier :

*Et tint si bas que quan que cil
Disoit, et ele desdisoit,
Et desfaisoit quan qu'il faisoit*⁷⁵

Et elle le considérait si mal que quoi que celui-ci dise, elle disait le contraire et elle défaisait tout ce qu'il faisait.

Ironiquement, cette inversion des rôles ne se fait pas vraiment au désavantage du mari puisque celui-ci a très bien compris que l'opposition systématique de sa femme à tous ses projets en faisait quelqu'un d'aisément manipulable et, à trois reprises, il s'arrange pour que sa femme fasse ce qu'il souhaite en lui faisant croire qu'il ne le souhaite pas. Les faucheurs de Marie dans la fable 95 n'agissent pas autrement quand ils vont voir l'épouse querelleuse.

*Cil unt a la femme preié,
puis li unt dit e cunseillé
que sis sires pas nel voleit*⁷⁶

Ils ont adressé leur prière à la femme puis lui ont dit à part que son mari ne le voulait pas.

La femme tire alors sa satisfaction d'aller à l'encontre des désirs (fictifs) de son mari et s'empresse d'apporter de la nourriture en guettant son air déconfit.

Dérivation d'un côté, vaste expansion de l'autre, ces fabliaux ne semblent pas fournir d'indice très probant sur leur origine, qui pourrait très bien être Marie elle-même. Les parallèles avec les deux fables montrent cependant bien que le problème sous-jacent des fables, derrière celui d'un caractère ou d'un

74 NCRF, vol. 2, *De sire Hain et de dame Anieuse*, v. 20-21, p. 16 et p. 351 pour la traduction.

75 NCRF, vol. 8, *La dame escoillee*, v. 34-36, p. 111.

76 *Fables*, 95, v. 13-15, p. 346.

défaut moral comme celui que développe la morale de la fable 94 autour de l'obstination du *fol*, est celui, présent maintes fois ailleurs dans les *Fables* sous d'autres formes et pour d'autres liens sociaux, d'un rapport hiérarchique non respecté, ici entre le mari (le seigneur) et la femme (le vassal). Le mari est détenteur d'une autorité matérialisée dans chaque fabliau par les *braies* ou les *couilles* dont la femme tente de s'emparer concrètement ou s'est déjà emparée symboliquement. Dans les fables 94 et 95, où cette autorité est également *challengée* directement par la femme, sur un point sémantique ou par un abus de ses prérogatives d'épouse, par obstination ou par méchanceté, cette provocation se fait peut-être avec succès, mais en fin de compte à ses dépens, puisque le mari reste supérieur, tant du point de vue physique qui permet au premier de la battre, de la torturer, de la mutiler, que du point de vue de son statut social, qui permet au second d'ordonner qu'on ne la secoure pas de la noyade (s'il ne s'agit pas d'une simple plaisanterie). La leçon finale, celle qui permet d'opposer les femmes victorieuses des fables 44 et 45 et les femmes vaincues des fables 94 et 95, est ainsi celle du conformisme, puisque sont punies uniquement celles qui s'attaquent de front à l'ordre naturel du monde.

Ce motif de la femme querelleuse provient indirectement de la fable antique : dans les fables grecques anonymes figure une fable à « femme contrariante⁷⁷ » qui sera d'ailleurs adaptée par La Fontaine. L'enjeu de la fable s'est cependant déplacé chez Marie, du caractère de la femme aux rapports entre époux. Un autre exemple du même thème parallèle à celui de Marie, mais vraisemblablement plus tardif, a été noté par Armando Bisanti : il s'agit de la longue fable, soigneusement construite, *De fero rustico et seua coniuge*, présente dans un manuscrit à la suite des fables de l'Anonyme de Nevelet (fin XII^e-début XIII^e)⁷⁸, reprise plus tard dans le fabliau *Du vilain mire*, et dont le point de départ est également, en partie, une femme acariâtre. Rédigée à la suite d'un recueil qui contient d'autres exemples de « fabliaux avant la lettre⁷⁹ », cette fable a comme particularité, et point commun avec *Richeut* et avec certains fabliaux, de combiner plusieurs épisodes⁸⁰.

Les vœux gaspillés (fable 57)

Dans la fable 57, un paysan capture un *folet*, une créature magique, qui lui accorde trois vœux en échange de sa libération. De retour chez lui, il décide, avec sa femme à qui il en donne deux, d'économiser les vœux mais un jour, à table, parce qu'elle a du mal à faire sortir la moelle de son os, celle-ci souhaite que son mari soit pourvu d'un bec. Pour le faire disparaître, celui-ci doit également gaspiller un vœu.

Que le récit s'achève alors que le couple dispose toujours d'un vœu n'est pas le détail le plus surprenant de cette fable : on devine, quoique cela aurait mérité dans le déroulé de la fable un mot d'explication, que c'est sans doute par avarice que le paysan et sa femme

ne les dépensent pas et préfèrent les thésauriser. On ignore cependant pourquoi le mari décide de donner des vœux à sa femme, et pourquoi il lui en donne deux et non un seul ou même aucun.

La morale, enfin, est si éloignée du récit qu'on en vient à se demander si elle suit la bonne fable :

*A plusieurs est si avenuz :
suventesfez [i] unt perduz
ki trop creif[en]t autri parole,
que tut les deceit e afole.
Li fous quide del veizié
quel voillè aver cunseillé
si cum sei, mes il i faut,
kar tant ne seit ne tant ne vaur⁸¹.*

C'est ce qui est arrivé à bien des gens :
ils y ont perdu bien des fois
ceux qui croient trop la parole d'autrui,
qui les trompe entièrement et les rend idiots.
Le fou pense de l'homme rusé
qu'il veut avoir un conseiller
comme lui, mais il se trompe,
car il n'en sait ni n'en vaut autant.

Le rapport entre la fable et la morale est plus que lâche : si le paysan a bien *perduz* deux souhaits, ce n'est pas pour avoir cru *autri parole*. Il n'a pas été trompé, et il n'y a d'ailleurs pas de trace de ruse dans le récit. Les quatre derniers vers ne présentent plus aucun rapport avec le récit, dans lequel aucun *fous* n'envisage de conseiller un homme rusé.

Il faut bien admettre que nous avons ici affaire à un récit incomplet. Mais au moins deux fabliaux⁸² offrent peut-être une explication plausible, au moins pour ce qui touche au récit et à la première partie de la morale. Dans *Les Sohais* de Gautier Le Leu (fabliau qui n'existe que dans un manuscrit), un paysan capture des oiseaux qui sont en fait des anges. Ils lui accordent un vœu contre leur libération. Il demande alors à être plus riche que son frère. Celui-ci, jaloux, veut faire de même et capture des anges déçus, qui lui accordent trois vœux mais qui, avant son départ, (voir ce passage en annexe) le dotent également du talent de pouvoir faire don de ces souhaits et concluent sur une remarque qui montre bien qu'il s'agit d'un cadeau empoisonné : « nous

77 Ben Edwin Perry, *Æsopica*, University of Illinois Press, Urbana, 1952, P95, p. 358-359.

78 L. Hervieux, *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du Moyen Âge*, t. II : *Phèdre et ses anciens imitateurs directs et indirects*, 2 vol., Paris, Firmin-Didot, 1884, p. 370-375.

79 Toujours dans l'Anonyme de Nevelet, mais cette fois-ci dans sa partie originelle, Jeanne-Marie Boivin a relevé les fables 59 *De Buticulario et Judaéo* et 60 *De Ciue et Equite* : « ce sont des fabliaux », *Naissance de la fable en français : l'« Isopet de Lyon » et l'« Isopet I-Avionnet »*, Paris, H. Champion, 2006, p. 134-136.

80 A. Bisanti, « Dalla favola mediolatina al fabliau antico-francese », *Quaderni medievali*, n° 31-32, 1991, p. 59-105.

81 *Fables*, 57, v. 27-34, p. 232-234.

82 On peut également leur associer deux textes : *De Convoiteus et d'Envieux* de Jean Bodel, ainsi que le récit, plus éloigné puisqu'il s'agit de dons et non de souhaits et que ceux-ci ne sont pas gaspillés, *Le chevalier qui fist parler les cons* (anonyme).

connaissons bien la dame Alent [sa femme] : elle en aura très bien sa part ». De retour chez lui, il souhaite offrir à sa femme un des souhaits, mais celle-ci se fâche et en réclame deux. Quand son mari les lui concède en l'avertissant de bien les employer, elle déclare avec orgueil que personne ne lui apprendra à souhaiter. Elle gaspille aussitôt le premier pour que son fils ait une barbe de sage. Son mari souhaite qu'elle ait les yeux crevés. Elle de même pour lui. Ainsi Fortune punit le jaloux.

Cette version du récit montre bien que la distribution des vœux ne va pas de soi, et qu'elle peut faire l'objet d'une discussion, ici assez courte, entre la femme et l'époux, qui a peut-être été supprimée par Marie ou était déjà absente dans la version qu'elle connaissait, et pouvait occasionner une parole trompeuse (*faus*, v. 156) de la part de la femme qui permet d'expliquer en partie la morale.

Mais celle-ci est également très proche de celle d'un autre fabliau : *Les .III. sohaïs Saint Martin*, qui existe dans quatre manuscrits. Un paysan prie saint Martin quotidiennement, lequel, satisfait, vient un jour lui faire le don de quatre souhaits. Rentré chez lui, il explique à sa femme ce qui lui est arrivé (voir le passage en annexe). Celle-ci réclame aussitôt un vœu, que son mari lui refuse car les femmes ont *mout foles pansees* et parce qu'il craint qu'elle ne demande des choses futiles ou ne le transforme en quelque animal. Sa femme jure qu'elle n'en fera rien, le mari cède et elle souhaite aussitôt qu'il soit couvert de vits. Lui souhaite qu'elle soit couverte de sexes féminins. Elle conseille de souhaiter qu'ils n'aient ni les uns ni les autres. Il obéit mais les voici sans rien. Le mari souhaite avec le dernier vœu récupérer ce qu'ils avaient au départ. Morale : celui qui écoute sa femme a souvent de l'ennui dans le cœur.

Non seulement cette deuxième version confirme l'idée que dans la version originale de tous ces récits, le mari, de retour chez lui, est convaincu par sa femme de lui donner un ou plusieurs vœux, mais aux promesses, pourtant solennelles, de la femme, immédiatement rompues, s'ajoute le conseil néfaste d'annuler les deux premiers vœux sans prendre garde aux conséquences. Il est donc probable que la femme de la fable de Marie devait originellement ressembler aux deux femmes de ces fabliaux, qu'un développement a été supprimé, sans qu'on puisse savoir quand ni comment, du corps de la fable – la dispute autour des vœux, la promesse, le don d'un ou plusieurs vœux, le mauvais conseil – mais que son interprétation a été curieusement conservée dans la morale. En plus de restaurer à la fable de Marie un semblant de cohérence, cette mise en parallèle montre bien qu'il existe entre fables de Marie et fabliaux une véritable parenté, qui n'est pas nécessairement celle d'une filiation, mais d'une dérivation commune. On trouve d'ailleurs un exemple de « femme de mauvais conseil » dans la fable 72 de Marie, dans laquelle l'épouse convainc son mari de mettre à mort le serpent qui leur fournit leur richesse.

C'est, à nouveau, le personnage de la femme qui est

au centre des récits à la fois de cette fable et des fabliaux et le thème de la « guerre des sexes » qui apparaît comme le « procédé commun » le plus important. Six des fables de Marie que nous avons étudiées forment dans le recueil un petit cycle des artifices et défauts de la femme mariée : son intempérance, ses subterfuges, ses mauvais conseils, son inconséquence, son obstination, sa méchanceté. Si on examine les quatre autres femmes du recueil, la femme du *berker* de la fable 33 ne joue aucun rôle à proprement parler et celle de la fable 102 est un personnage sans défaut qui semble figurer Marie elle-même au seuil du recueil. Restent celle de la fable 72 qui correspond, comme on l'a dit, au type de la femme « mauvaise conseillère », mais cette fois-ci dans le strict cadre de la fable « ésopique », et la fille du riche qu'on saigne de la fable 42. Dans cette fable, un homme riche et malade se fait saigner pour déterminer la maladie dont il souffre et confie son sang à sa fille, qui le renverse et le remplace par le sien. Surprise générale : le médecin découvre que l'homme est enceint. Le récit de cette fable n'a pas été traité sous la forme du fabliau, mais il correspond bien au schéma habituel que l'on retrouve dans plusieurs d'entre eux : une femme commet une faute et tente de la dissimuler, ce qui a des conséquences humoristiques inattendues (voir par exemple *Les braies le prestre* où le mari se retrouve avec les vêtements de l'amant). Notons également qu'il se joue dans un cadre familial et non marital, mais que l'enjeu est néanmoins sexuel, puisque la jeune fille a fauté au préalable en tombant enceinte hors-mariage.

Les parallèles établis entre fables et fabliaux montrent ainsi que dans le recueil de Marie les « procédés communs » avec les fabliaux sont à la fois nombreux et de natures très diverses. Ils peuvent être liés au récit et concerner sa structure, une situation initiale ou finale ou un simple motif, et relèvent parfois, déjà, de la parodie ; les textes présentent régulièrement un personnel stéréotypé, similaire à celui de la fable animalière, qui accompagne souvent un enjeu moral identique d'un genre à l'autre. Plus généralement, à en juger par l'importance du personnage féminin, les fables ont en partage avec les fabliaux un comique qui repose principalement, certes sur la ruse comme un certain nombre de fables, mais surtout sur la femme et sur les conflits qui l'opposent à son mari.

L'infiltration du comique dans les collections de fables constituait pour Jürgen Beyer une forme de corruption du matériau originel de la fable⁸³. Elle doit

83 Le principe d'une incompatibilité entre comique et didactisme, entre fabliau et fable, amène à des déclarations plutôt surprenantes sur l'intention de Marie, qui écrirait malgré elle des récits comiques : J. Beyer, « The Morality of the Amoral », *The Humor of the Fabliaux, A collection of critical essays*, éd. Thomas D. Cooke, Benjamin L. Honeycutt, Columbia, University of Missouri Press, 1974, p. 14-42, p. 26 : « And so the Schwank material paid dearly for its surreptitious entrance into literature through the back door of the didactic fable genre. But significantly, this opening up to the farcical also raised problems for the fable. To be sure, Marie de France, like so many other medieval authors, believed that a "philosophy" (philosophie) could

pourtant, dans le cas de Marie, être d'abord rapprochée du contenu des recueils de fables antiques, dans lesquels on trouvait déjà ce type de fable. Le genre même de la fable semble en effet offrir un terreau particulièrement favorable à ces récits dont on a vu qu'ils n'étaient pas incompatibles avec un projet moral et même philosophique. En élargissant le périmètre de son recueil de fable pour les accueillir, Marie n'agit pas différemment que Phèdre qui s'écartait progressivement de l'exemple ésopeque au cours de ses cinq livres en intégrant du matériel érotique voire pornographique, ou que La Fontaine le fera en mêlant fables et contes mythologiques dans son recueil de fables, notoirement dans son douzième livre.

À plusieurs reprises, c'est le monde clérical qui a joué un rôle décisif dans la transmission du matériel comique jusqu'à la fable et au fabliau, la « strate de sensibilité comique » de C. Muscatine, dont on a voulu faire ressortir les caractéristiques. L'intégration par Marie d'un matériel comique nouveau au regard de la tradition de la fable apparaît alors comme l'aboutissement d'un processus de popularisation de ce matériel ancien provenant en partie de la chanson, processus initié dans les premières décades du siècle par les recueils de contes en latin mis à la mode par le succès de Petrus Alfonsi qui rassemblaient déjà des influences variées : anecdotes, récits populaires ou orientaux, simples mots d'esprit, auprès d'un public clérical, capable de lire et de goûter ces plaisanteries latines et continué par le succès des pièces « comiques » d'inspiration classique.

Le recueil de Marie est alors écrit à un moment charnière, à partir de 1170 et jusqu'à la fin du siècle, où tout cet ensemble commence à trouver une résonance en langue vernaculaire, dont l'aire d'influence anglo-normande a peut-être été à l'avant-garde⁸⁴. Consciente de la compatibilité ancienne du genre de la fable avec ces récits, Marie aurait alors songé à intégrer ceux qu'elle a pu lire ou entendre, dans la partie nouvelle de son recueil. Cette origine diffuse, à la fois écrite et orale, n'est d'ailleurs pas sans rappeler ce même « air du temps » de la Renaissance du XII^e siècle dans lequel s'inscrit l'écriture des lais, aux origines tout aussi ambiguës.

Enfin, il n'est sans doute pas anodin que pas moins de trois fabliaux de Jean Bodel aient le même point de départ qu'une fable de Marie (*De Convoiteus et d'Envieus*, *Le Vilain de Bailluel*, *Les deux chevaux*) et que deux fabliaux, attribués par Luciano Rossi à Garin, qui pourrait être un jongleur mort en 1203, dont il a démontré la grande familiarité avec les *Lais* de Marie et avec l'œuvre de Jean Bodel⁸⁵, soient également très proches de ces fables. De quoi rendre crédible l'idée que le recueil de Marie a influencé directement les premiers auteurs de fabliaux.

Jean Bodel, surtout, pourrait bien avoir opéré la transition entre Marie et les fabliaux : Luciano Rossi faisait de lui le premier auteur de fabliaux⁸⁶, il aurait été actif entre 1195 et 1210, et Pierre Nardin rappelle qu'il est également l'auteur d'une fable, *Le loup et*

l'oie ou *De l'oue et de lou*, qui est très similaire à la fable 60 et au *Roman de Renart*⁸⁷. Autant d'arguments qui ont permis à Omer Jodogne d'avancer que : « par son personnel, - animaux ou vices personnifiés, - le plus ancien auteur de fabliaux nous paraît quelque peu fabuliste⁸⁸ ».

Tout ceci rend crédible l'idée que l'œuvre de Marie d'abord, puis celle de Jean Bodel, ont été deux étapes décisives : c'est vraisemblablement la première formalisation par Marie de ce matériel comique aux origines diverses dans le cadre de la fable qui a inspiré à celui-ci, et à ses continuateurs, la forme nouvelle qu'il a donnée à sa propre réinvention et qu'il a nommée *fabliau*.

Baptiste LAÏD
Université Paris-Est Créteil

be found even in a fable de folie. Even though she had no intention of amusing her audience, she did not always succeed in eliminating from the borrowed Schwank material every trace of the comic spirit that contradicted the didactic solemnity of the fable. » (« C'est ainsi que le matériel humoristique a payé cher son entrée subreptice en littérature par la porte de sortie du genre de la fable didactique. Mais, de manière significative, cette ouverture vers le farcesque a soulevé des problèmes pour la fable également. Assurément, Marie de France, comme tant d'autres auteurs médiévaux, croyait qu'une "philosophie" (*philosophie*) pouvait être trouvée même dans une *fable de folie*. Quoiqu'elle n'ait eu aucune intention d'amuser son auditoire, elle n'a pas toujours réussi à éliminer du matériel comique qu'elle empruntait toutes les traces de l'esprit comique qui contredisait le didactisme solennel de la fable. »)

84 I. Short et R. Percy défendent l'idée d'une tradition anglo-normande légèrement antérieure à celle du continent. *Eighteen anglo-norman fabliaux*, éd. I. Short et R. Percy, Londres, Anglo-Norman Text Society, 2000, p. 2.

85 *Fabliaux érotiques, Textes de jongleurs des XII^e et XIII^e siècles*, éd. L. Rossi, Paris, Livre de Poche, 1992, p. 25-45.

86 L. Rossi, « Jean Bodel et l'origine du fabliau », art. cit.

87 *Les Fabliaux de Jean Bodel*, éd. Pierre Nardin, Dakar, Université de Dakar, 1959, p. 51-53.

88 O. Jodogne, « Le fabliau », *Typologie des sources du moyen âge occidental*, éd. L. Gênicot, Turhout, Brepols, 1975, p. 24.

ANNEXE

NOTICE BIBLIOGRAPHIQUE

Texte 1 : *Le dit de Dame Jouenne*¹

[Le mari :]
*Jouenne, lesson ceste noisse.
Il y a de quoi plus me poisse :
De nostre pré qui n'est fauchié,
Qui est tout en tour deschaucié ;
Dant Guillaume a fauchié le sien.
- Aussi saches tu bel et bien
Que fauchié n'est pas, mès tondu.
Et i a tantos respondu :
« Qui n'i metroit tout son enhan,
Ne seroit tondu en un an. »
Et celle si a Dieu juré
Que il fu tondu et tousel.
Nel m'otrieroit pour Paris
Que il ne fust tondu tous dis.
Il la prent et bien la bati
Et trop durement la laidi ;
De piez, de poins li donna tant
Que desus lui sa va lassant ;
Et quant el ne pot mes parler
A deus dois commance a moustrer :
« Il fu tondu, tondu fu il. »
Adont i ot un grant ouil ;
Traït soi arriere et l'esgarda
Et au deable la commanda.
Explicit le dit de dame Jouenne.*

[Le mari :]
Jouenne, laissons cette querelle.
Il y a quelque chose qui me pèse davantage :
c'est notre pré qui n'est pas fauché
mais est piétiné de part en part
alors que Guillaume a fauché le sien.
- Apprends donc
qu'il n'est pas fauché, mais tondu. »
Et il lui a répondu aussitôt :
« Il ne serait pas tondu en un an,
même si quelqu'un y mettait tous ses efforts. »
Et elle a juré devant Dieu
qu'il a été tondu et rasé.
« Personne ne parierait un denier contre moi
qu'il n'a jamais été tondu. »
Il l'attrapa, la battit fort
et la rossa très durement.
Il lui donna tant de coups de pied et de poing
qu'il s'en fatigua.
Et quand elle ne put plus parler,
elle commença à montrer de deux doigts :
« Il fut tondu, tondu fut-il. »
Alors il ouvrit grands les yeux,
il se retira en arrière et la regarda
et la voua au diable.
Ici s'achève le *Dit de dame Jouenne*

Texte 2 : *Do pré tondu*²

*Si vos recont d'un paisant :
Fame prist bele et avenant ;
Riches estoit, de grant lignaje,
Mais mout estoit de fel coraje,
Car si très felonnesse estoit
Que nus vaintre ne la pooit.
.I. jor s'alerent deporter
Par une prée por joer ;
Li prodom a parlé premiers :
« Voir, mout est cist prez bien fauchiez. »
La fame li a respondu :*

On raconte qu'un paysan
épousa une femme belle et jolie ;
Elle était riche et de grand lignage
Mais elle avait une âme perverse :
elle était si perfide
que nul ne pouvait la vaincre.
Un jour ils allèrent s'amuser
dans un pré pour y prendre leur plaisir.
Le mari a parlé le premier :
« En vérité, ce pré est fort bien fauché. »
La femme lui a répondu :

1 Arthur Långfors, « Le dit de dame Jouenne, version inédite du fabliau du *Pré tondu* », *Romania*, n° 45, 1918-1919, p. 99-107, v. 269-292.

2 *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et de XIV^e siècles*, éd. Anatole de Montaiglon et Gaston Raynaud, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1872-1890, 6 vol., vol. 4, fabliau CIV, v. 74-103, p. 156-157.

« N'est pas fauchiez, ainz est tondu. »
 Et cil en jure saint Jehan
 Ne fus pas tonduz en un an.
 Et ele en jure saint Omer
 Qu'il fu tonduz et bertodez.
 Quant li preudom s'oï desdire,
 Sachiez que mout en a grant ire ;
 .Lx. cous de livreison
 Li a donez en un randon.
 A la terre est cheüe pamée
 Et ne dist mot d'une loée ;
 Là ne pot ele mot soner ;
 Convint c'à ses doiz à motrer
 Qu'il est bertodez et tonduz.
 Mout fu li prodom esparduz ;
 Sa main lieve, si s'est seigniez,
 Mout s'est durement merveilliez ;
 Bien voit que ja ne la vaintra :
 A deiabls la commanda.
 Ci fenit do Pré tondu.

« Il n'est pas fauché, mais tondu. »
 Et il assure devant saint Jean
 qu'il n'aurait pas été tondu en un an.
 Et elle assure devant saint Omer
 qu'il a été tondu et inégalement.
 Quand le mari entendit qu'elle le contredisait,
 sachez qu'il fut pris d'une grande colère.
 Soixante coups donnés en abondance
 il lui a donné avec force.
 Elle est tombée à terre
 et ne dit pas un seul mot.
 Mais comme elle ne pouvait prononcer un mot,
 elle décida de montrer de ses doigts
 qu'il était inégal et tondu.
 Le mari fut bien troublé ;
 il lève la main pour se signer,
 il est frappé d'une grande stupeur ;
 il voit bien qu'il ne la vaincra jamais :
 il la voua au diable.
 Ici s'achève le récit du Pré tondu.

Texte 3 : Les Sohais, Gautier Le Leu³

« Amis, nos te donrons un don
 Par amor et par gueredon :
 Nos te volons habandoner
 Que tu pués tes sohais doner
 Et departir a ton talent ;
 Tant conisçons le dame Alent
 Qu'ele en ara tres bien sa part. »
 Atant li vilain s'en depart ;
 Venus en est a se maison.
 Sa feme le met a raison
 Dont il vient ne u a esté,
 Ne s'il a auques conquesté.
 « O je, fait il, plus de mil mars,
 Que j'averai ançois demars
 Se nos nos poons bien aidier
 De rover et de sohaider. »
 Puis il conta trestot l'affaire,
 Comment il puet trois sohais faire :
 « S'en averés un, bele amie ! »
 Cele respont : « Je n'en quier mie,
 Se je n'en ai deus tos entires :
 Au deerrain gist li maistires. »
 Dont respondi li faus gorgis,
 Qui a la dame estoit sougis :
 « Deus en aiés, jel vos otroi :
 Gardés qu'ils soient bon tot trois ! »
 Cele respont : « Del vo pensés,
 Et si soiés bien porpensés,
 Et je repenserai des miens
 Ausi com cascuns fait des siens :
 Jo ne lairai, comment qu'il prenge,
 Que jo a sohaider n'apprenge »

« Ami, nous te donnerons un don
 par amitié et en remerciement :
 nous voulons t'accorder
 que tu puisses donner tes souhaits
 et les distribuer comme tu le voudras ;
 nous connaissons bien la dame Alent :
 elle en aura très bien sa part. »
 Le paysan partit alors ;
 il est retourné chez lui.
 Sa femme le questionne :
 d'où vient-il ? Où était-il ?
 A-t-il capturé quelque chose ?
 « Oh oui, fait-il, plus de mille mars,
 Que j'aurai aujourd'hui mardi
 Si nous pouvons bien nous mettre
 à demander et à souhaiter. »
 Puis il conta aussitôt l'affaire,
 comment il pouvait faire trois souhaits :
 « Et vous en aurez un, belle amie ! »
 Celle-ci répond : « Je n'en veux pas,
 Si je n'en ai deux tout entiers :
 C'est le dernier qui compte. »
 Et il répondit à la pensée trompeuse
 lui qui était soumis à sa femme :
 « Par Dieu, je les vous octroie :
 Prenez garde qu'ils soient bons tous les trois ! »
 Celle-ci répond : « Pensez au vôtre,
 et réfléchissez-y bien,
 et je penserai aux miens,
 comme chacun fait avec les siens :
 je ne laisserai personne
 m'apprendre à souhaiter. »

Texte 4 : Les .IIII. sohais Saint Martin⁴

- Ahi, fait ele, biaux dolz amis,
 Je ai en vos tot mon cur mis !
 Or vos demant, se il vos plaist,

Ah, dit-elle, mon bon ami,
 vous avez toute mon affection !
 Je vous demande à présent, s'il vous plaist,

3 NCRF, vol. 9, Gautier le Leu, *Les Sohais*, v. 134-165, p. 146-147.

4 NCRF, vol. 4, *Les .IIII. sohais Saint Martin*, v. 61-95, p. 212-213.

Que vos me doingniez un souhait :
Vostre soient li autre troi,
Et vos seroiz mout bien de moi !
- Taisiez, fait il, ma bele suer,
Je ne lo feroie a nul fuer.
Fames ont mout foles pansees :
Tost demanderiez fusees
De chanve o de laine o de lin.
Bien me manbre de Saint Martin,
Qui dist que tres bien me gardasse,
Et que tel chose demandasse
Qui nos poïst avoir mestier.
Je les voldrai toz sohaidier ;
Car ce sachiez que je crainbroie,
Se le souhait vos otroioie,
Que tel chose ne deïssiez
Que vos de moi ne joïssiez.
Je ne conois pas vostre tor :
Se disiez que je fusse or
Une chievre o une jument,
Gel seroie tot auramant.
Por ce redot je vostre otroi !
- Or soit, fait el, a boene foi !
Je vos aï de mes deux mains
Que vos seroiz toz jours vilains :
Ja pour moi n'avroiz autre forme.
Ja vos aim je plus que nul ome !
- Bele suer, fait il, or l'aiez !
Por Deu, tel chose sohaidiez
Ou je et vos aiomes preu !
- Je di, fait ele, de par Deu,
Que tot soiez chargiez de viz.

que vous me donniez un souhait :
que les trois autres soient les vôtres
et vous serez bien content de moi !
- Taisez-vous, fait-il, ma bonne épouse,
je ne le ferais à aucun prix.
Les femmes ont bien des pensées sottes :
vous demanderiez bien vite des fusées
de chanvre ou de laine ou de lin.
Je me souviens bien que Saint-Martin
m'a dit de bien faire attention
à demander des choses
dont nous aurions besoin.
Je vais tous les souhaiter ;
Sachez en effet que je crains
que si je vous accorde un souhait
vous ne disiez une parole telle
que vous ne profitiez de moi.
J'ignore quel tour vous imaginerez :
si vous demandez que je sois d'or
ou une chèvre ou une jument,
je devrais alors souhaiter.
Voilà pourquoi je crains votre demande.
- Alors, dit-elle, ayez confiance !
Je vous jure de mes deux mains
que vous serez toujours un paysan :
vous n'aurez jamais pour moi d'autre forme.
Je vous aime plus qu'aucun autre !
- Bonne épouse, dit-il, vous l'aurez !
Par Dieu, souhaitez des choses
dont nous ayons profit.
- Je demande, dit-elle, par Dieu,
Que vous soyez tout couvert de vits.