Jean Bodel : des "Flabiaus" à la chanson de geste

Autor(en): **Rossi, Luciano**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **28 (1995)**

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-263566

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

JEAN BODEL:
DES *FLABIAUS* À LA CHANSON DE GESTE

En guise d'introduction

Pendant quelque six siècles (début du XIe - fin du XVIe), le spectacle des ménestrels[1] a constitué le fondement d'une véritable «industrie de l'amusement médiéval»[2]. Il est cependant très difficile, encore de nos jours, en dépit de nombreuses recherches consacrées à ce sujet[3], de définir les caractéristiques des textes constituant le corpus littéraire attribuable aux jongleurs. Trop souvent, en fait, on a confondu le statut littéraire du "narrateur-récitant" et les conditions sociales des prétendus "auteurs", en mélangeant des produits poétiques d'origine très différente. Par ailleurs, dans les textes les plus variés, les responsables des performances orales — les *vilains jougleres* — sont toujours vilipendés à cause de leur ignorance et maladresse. On leur oppose inlassablement un «maître» à qui revient l'architecture de l'œuvre aussi bien que la "compétence" poétique des «paroles» qui, comme l'écrivait Adenet le Roi, «apartienent a noblement diter»:

---

[1] Les deux termes de *jogleor* et de *menestrel*, au moyen âge, étaient plus ou moins synonymiques, comme l'a bien montré L. M. Wright, «More on the Meanings and Uses of *Jongleur* and *Menestrel*», in *Romance Studies*, 17, 1990, pp. 7-19.

[2] L'expression revient à M. Willem Noomen, «Auteur, narrateur, récitant de fabliaux: le témoignage des prologues et des épilogues», in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 35, 1992, pp. 313-350 (p. 314).

[3] Pour une bibliographie sur ce sujet, je renvoie à mon entrée *Spielmannsdichtung*, dans le *Lexikon des Mittelalters*.

Vilains jugleres ne sai por coi s'en vant:
nul mot ne die desquë on li commant...[4].

Li conteor dïent qu'Yvain
firent nïer, qui sont vilain:
n'en sevent mie bien l'estoire,
Berox l'a mex en sen memoire...[5].

D'Erec, le fil Lac, est li contes,
que devant rois et devant contes
depecier et corrompre suelent
cil que de conter vivre vuelent.
Des or comencerai l'estoire
que toz jors mais iert en memoire
tant con durra crestïentez.
De ce s'est Crestïens ventez...[6].

Anc no saupes chanson ni sirventes,
vers ni descort qu'en cort a dir fezes.
Que no-sabers vos marris e.us cofon...[7].

---

[4] *Les rédactions en vers du «Couronnement de Louis»*, éd. par Y. Lepage, Paris-Genève, Droz, 1978, p. 3, Rédaction C, vv. 3-4. «Je ne sais de quoi pourrait s'en vanter un méprisable jongleur: qu'il n'en sonne mot avant qu'on ne le lui ordonne».

[5] Béroul, *Tristan*, vv. 1265-68, in *Tristan et Iseut. Les poèmes français, la saga norroise*, éd. par Ph. Walter, Paris, Le Livre de Poche, 1989, p. 80. «Les conteurs disent qu'ils [Tristan et Gouvernal] firent noyer Yvain, mais ce sont des rustres: ils ne connaissent pas bien l'histoire; Béroul l'a parfaitement gardée en mémoire...».

[6] *Erec et Enide*, vv. 19-26, in Chrétien de Troyes, *Romans*, Paris, La Pochothèque, 1994, p. 61. «Ce conte est celui d'Erec, le fils de Lac: devant rois et devant comtes, ceux qui content pour gagner leur vie ont l'habitude de le corrompre et de le réduire à l'état de fragments. Maintenant, je vais commencer l'histoire qui à tout jamais restera en mémoire, autant que durera la chrétienté. Voilà de quoi Chrétien s'est vanté».

[7] Bertran de Paris, *Guordo*, vv. 5-7, in F. Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XIIe et XIIIe siècles. Les "sirventes-ensenhamens" de Guerau de Cabrera, Guiraut de Calanson et Bertran de Paris*, Barcelona, Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 1972, p. 600. «Jamais vous, Guordo, n'avez su *chanson*, *sirventes*, *vers* ou *descort* que je fis pour réciter en cour. Puisque l'ignorance vous perd et vous confond...».

Ceci n'est qu'un choix d'exemples appartenant à des genres très différents: *chansons de geste*, *romans*, *contes*, *ensenhamens*. Dans tous ces poèmes, le récitant n'acquiert un statut qu'au moment où il se réalise dans la performance, mais lui-même (ou son prétendu "maître") fait sans cesse référence à une *auctoritas*, à un savoir qui le dépasse: celui des responsables de la composition écrite préexistant à la représentation. Le plus souvent, la masse anonyme des interprètes — qu'on a l'habitude d'appeler "jongleurs" — n'est évoquée que sous forme négative. Comme le dit Adenet le Roi, auquel nous devons l'illustration la plus complète du topos du "récitant maladroit", elle sert uniquement à «faire passer le temps»:

> Cil jougleour qui ne sorent rimer
> ne firent force fors que dou tans passer,
> l'estoire firent en plusours lieus fausser,
> d'amours et d'armes et d'onnour mesurer
> ne sorent pas les poins ne compasser,
> ne les paroles a leur droit enarmer
> qui apartienent a noblement diter;
> car qui estoire veut par rime ordener,
> il doit son sens a mesure acorder
> et a raison, sanz point de descorder,
> ou il ne peut ne ne doit assener.
> Li Rois Adans ne veut plus endurer
> que li estoire d'Ogier le vassal ber
> soit corrompue...[8].

---

[8] *Les Œuvres d'Adenet le Roi*. T. III, *Les Enfances Ogier*, éd. par A. Henry, Bruges, «De Tempel», 1956, pp. 59-60, vv. 13-25. «Les jongleurs incapables de rimer, ne se soucièrent que de faire passer le temps; ils faussèrent l'histoire en plusieurs endroits: quant à amour, armes et honneur, ils ne surent pas proportionner ni ordonner les quantités, ni ajuster comme il convient les paroles appartenant au noble art de composer; celui qui prétend fixer un poème au moyen de la rime doit accorder ses capacités à mesure et à raison sans aucun point de désaccord, ou il ne peut ni n'a le droit d'y parvenir. Le Roi Adenet ne veut plus tolérer que l'histoire d'Ogier, le noble vassal, soit corrompue...».

Il ne s'agit pas seulement — comme on l'a trop souvent répété — d'exalter sa propre marchandise "vis-à-vis de la concurrence": une opposition évidente s'établit entre un produit littéraire concret, le texte, et les performances orales des prétendus "contrefacteurs" qui le corrompent «en le réduisant», comme l'avait déjà dit Chrétien, «à l'état de fragments».

Comment se repérer, alors, dans l'univers complexe et touffu de ces témoignages qu'on pourrait multiplier *ad libitum* et qui paraissent contredire les partisans d'une oralité préexistant aux textes? Quels sont les "trucages" qu'il ne faut absolument pas négliger si on veut analyser les œuvres attribuables aux jongleurs sans tomber dans le piège de considérer comme réels les "effets spéciaux" créés à l'intention de ce "locuteur concret" qui est, lui-même, une création poétique? Cherchons à reconnaître les embûches les plus importantes.

1. Les textes comportant une performance orale sont caractérisés par une stratégie complexe, dans la mesure où le récitant lui-même se met en scène en tant que narrateur extradiégétique et réalisateur de l'exploit poétique. Autrement dit: on assiste à l'investissement d'une instance de narration déployant un répertoire oral (et mimique) qui constitue le fondement stylistique de la composition. Quant à ce qu'on définissait comme "auteur" et qu'on pourrait appeler régisseur (responsable de l'architecture de l'ensemble), son identité littéraire ne se dévoile pas directement, mais par le biais d'un réseau d'allusions chiffrées constituant un jeu dans le jeu. Même quand on a affaire à des noms, il s'agit en général de *senhals* pourvus d'une signification poétique qu'il faut toujours interpréter[9]. Il en résulte pour le critique une difficulté double, car d'un côté il est nécessaire de décoder les marques d'une situation performancielle tout à fait fictive (répertoire des gestes, formules mémorielles, etc.), et de l'autre il ne faut jamais perdre de vue le récit-message dans sa totalité (structure et cohérence

[9] C'est par exemple le cas de l'*autonominatio* de Chrétien, dans les vers cités ci-dessus du prologue d'*Erec et Enide*.

interne, mise en forme, versification, etc.). Vis-à-vis de produits considérés trop longtemps comme "mineurs" et quasiment négligeables pour l'histoire littéraire, la seule démarche critique possible consiste à mettre en lumière les circonstances dans lesquelles ils ont été composés, les réseaux de relations poétiques qui les unissent, les caractères de leur écriture et, par là, la culture et la personnalité de leurs auteurs.

2. Les textes attribuables aux jongleurs sont souvent caractérisés par une sorte de degré zéro de la rhétorique, qui a été considéré d'une naïveté embarrassante mais qui, en réalité, ne fait que prendre le contrepied de la "culture officielle" (des dits "clercs", des genres considérés "hauts", etc.): voilà pourquoi l'ironie et la parodie sont des caractéristiques cosubstantielles à ces poèmes. Face à la complexité de ces compositions, la critique a adopté une attitude qu'on pourrait définir "schizophrénique". Quant aux allusions chiffrées aux auteurs, on les a prises, tout d'abord, au pied de la lettre en prétendant reconstruire des biographies détaillées de trouvères sur la base d'éléments tout à fait fantaisistes, avant de passer à un scepticisme insouciant en prétextant qu'il est impossible d'en tirer quoi que ce soit. Pour ce qui est de l'analyse des textes, on a souvent confondu, surtout dernièrement, les marques affichées de l'oralité constituant le fondement stylistique des poèmes, avec de réelles performances orales[10]. On a par conséquent fini par stigmatiser le "fétichisme" du texte écrit en niant la priorité de l'écriture qui, pourtant, est à la base de tout document conservé.

3. Le concept moderne de "mouvance" tendant à attribuer une valeur autonome à chaque tradition, pour ne pas dire à chaque variante (sous prétexte qu'elles dériveraient de différentes performances orales), n'offre qu'une solution apparente à l'éternel problème de l'édition critique des textes médiévaux: il s'agit là d'une aporie qui, dans le

---

[10] A propos de ces malentendus voir C. Segre, «Dalla memoria al codice», in *La Filologia Romanza e i Codici*, Messina, Sicania, 1993, t. I, pp. 5-13.

cas des compositions de jongleurs, est encore plus difficile à surmonter. Vis-à-vis d'une tradition manuscrite complexe, le philologue-interprète ne peut s'abstenir d'un jugement d'appréciation sur la base de critères le plus "objectifs" possible. On est cependant confronté à un vieux paradoxe: la vérification de l'importance d'un témoin ou d'une variante ne peut faire abstraction de l'interprétation (dans la mesure où le concept de faute ou de "dégradation mémorielle" implique un jugement de valeur), mais d'autre part toute tentative d'exégèse ne peut manquer de s'interroger sur la "légitimité" de la leçon en cours d'analyse. Dans le cas des littératures médiévales et des textes jongleresques en espèce, le problème est compliqué par le fait que les grandes anthologies qui nous ont transmis les poèmes constituent à elles seules de véritables "éditions critiques" répondant à des critères que le philologue moderne ignore dans la plupart des cas: attribuer à ces manuscrits une valeur absolue signifie souvent se condamner à ne pas comprendre les textes. La "reproduction fidèle" du témoin considéré comme "le moins incorrect" n'est qu'une chimère, car on finit par privilégier (vis-à-vis d'une tradition complexe) la version la plus banale. Mais il n'en est pas moins vrai que, du moment où l'on considère comme "fautive" une leçon — ou "mauvaise" une tradition —, si l'on n'est pas en mesure d'en expliquer exhaustivement les raisons, on attribue à un acte d'interprétation éminemment exégétique une valeur d'axiome qu'il est loin de posséder. Quant aux "fautes communes" dont on prêchait l'évidence absolue, si elles existent, le moins que l'on puisse dire, c'est qu'elles sont très rares dans les littératures vernaculaires. Ce qui est très fréquent, au contraire, ce sont les leçons "difficiles" dont la signification ne peut être éclairée que par des instruments herméneutiques raffinés et complexes. La seule démarche possible, pour le philologue moderne, reste donc l'analyse la plus argumentée.

D'autre part, il faut reconnaître que non seulement le temps multiplie les possibilités d'exégèse, mais encore qu'il constitue le fondement même du rapport unissant le texte divulgué avec ceux qui le reçoivent (y compris les interprètes). Il s'en suit que le sens du message n'est plus ce qu'il était au moment de l'émission. Autrement

dit: le texte ne peut pas être considéré comme une réalité fixe et immuable. L'époque où la philologie cherchait à récupérer le sens "originel" des mots, les "dernières volontés" de l'Auteur mythique — en dépit des quelques survivants qui continuent de s'identifier avec les Poètes en en récrivant les œuvres — est terminée. Aujourd'hui, on a finalement compris que notre situation dans l'Histoire ne peut manquer de conditionner notre approche aux produits littéraires du passé. L'édition critique qui en résulte est par conséquent, toujours et de toute façon, une hypothèse de travail, destinée à des vérifications périodiques. Pour mieux comprendre et reconstituer un texte médiéval, il faut dominer tout un réseau de significations transcendant les paroles qui le véhiculent (effets phoniques, allusions, suggestions "transphrastiques"; en un mot, ce qu'on appelle l'aspect méta-verbal du texte même). Enfin, comme je l'ai déjà dit, il est indispensable de repérer le plus possible d'informations extra-textuelles sur la composition de l'œuvre et même sur les motivations les plus diverses qui en ont conditionné la rédaction (intervention de mécènes, première diffusion, etc.). C'est justement l'historicité concrète du produit poétique qui en facilite la rencontre avec le philologue-interprète. Ce qu'il faut activer, c'est la continuité de deux moments historiques: celui où le texte a été composé et celui du lecteur d'aujourd'hui auquel l'édition ou les commentaires sont destinés. Dans le cas des textes de jongleurs, s'obstiner à mettre l'accent sur les différentes situations performancielles qu'on entreverrait derrière «le rideau des textes»[11], au détriment de l'interprétation, équivaut souvent à tomber dans le piège des "machineries" inventées par les "régisseurs"-auteurs médiévaux.

---

[11] L'expression revient à Jean Rychner, *Contribution à l'étude des fabliaux: variantes, remaniements, dégradations*, t. I, *Observations*, Neuchâtel-Genève, Droz, 1960, p. 7. Je tiens à préciser que les recherches de ce Maître regretté sur la composition des fabliaux et des chansons de geste sont toujours éclairantes: ce que je ne peux partager, c'est l'utilisation qui en a été faite par les partisans trop "factieux" de la «mouvance».

Pour en venir à des exemples concrets, je passerai en revue quelques problèmes textuels posés par l'édition des œuvres complètes de Jean Bodel en cours de préparation[12]. Après ces quelques pages d'introduction, mon étude se déroulera en trois mouvements: tout d'abord, partant d'une allusion négligée par la critique, je me pencherai sur un "débat de jongleurs" qui, même indirectement, nous apprend beaucoup sur les différentes acceptions du mot *flabiaus*; dans un deuxième temps, j'examinerai brièvement l'origine et les possibles significations de ce terme et les supercheries auxquelles il a été soumis par les interprètes modernes; enfin j'essaierai d'analyser un texte qui a fait couler beaucoup d'encre, le célèbre prologue de la *Chanson des Saisnes* de Jean Bodel, en cherchant à tirer de mes hypothèses de très synthétiques conclusions.

1. Maître *R. de Biauvais* et les *flabiaus*

Avant d'abandonner la ville d'Arras pour se rendre — pense-t-on — à la léproserie du Grant Val à Beaurains, à la fin de l'année 1202, Jean Bodel écrit dans la strophe XXXV de ses *Congés*:

Ha! maistre *Renaut* [/F' *Renier*] de Biauvais,
Ja est li siecles si mauvais !
Car le fai si com tu le dis,
Trop longuement portes ton fais.
Alés m'en sui; se tu si fais,
Trop seroit Arras assourdis. 414
De biaus contes et de biaus dis,
Certes, il iert si rebondis
Qu'il n'i recouverra ja mais.
Je ne te losench ne blandis,

[12] Jean Bodel, *Œuvres*, éd. par L. Rossi et Ch. Jacob-Hugon, Paris, Livre de Poche (en préparation).

Mais tous les lorgnes contredis,
Savoirs dis et folies fais 420

«Ha! Maître Renaut de Biauvais,
désormais le monde est si cruel!
car il fait, ainsi que tu le dis,
que trop longtemps tu portes ton fardeau.
Je m'en suis allé; si tu fais de même,
Arras resterait trop silencieuse.
De beaux contes et de beaux dits,
bien sûr, elle aura tant résonné
que jamais elle n'y parviendra de nouveau!
Je ne te flatte pas, ni ne te loue à l'excès,
mais tu contredis toutes les personnes qui louchent,
tu dis des paroles sages et fais des folies»[13].

Après le départ des deux poètes, la ville ne pourra plus jamais retrouver ce moment de bonheur qu'elle avait connu grâce aux «beaux contes et aux beaux dits» composés par Jean lui-même et par "maître R.". Mais, en dépit de l'admiration manifestée par Bodel pour son confrère, aucune trace n'est apparemment restée des compositions de ce "maître" *R. de Beauvais* dont rebondissait Arras tout au début du XIIIe siècle, et même un savant avisé comme Pierre Ruelle[14] ne s'est pas préoccupé de poursuivre les recherches d'Adolphe Guesnon[15] au sujet de ce trouvère. Ce qui frappe tout d'abord, dans l'allusion des *Congés*, c'est la forme du nom, telle qu'on la trouve dans les mss: *Renaut*, *Renier*. Il est évident que nous sommes devant un probable cas de "diffraction" *in absentia* et que la "bonne leçon"

---

[13] Les citations des textes attribuables au jongleur arrageois sont tirées du volume: Jean Bodel, *Œuvres*, cité ci-dessus à la note 12.

[14] *Les Congés d'Arras (Jean Bodel, Baude Fastoul, Adam de la Halle)*, Bruxelles, Travaux de la Faculté de Philosophie et Lettres, 1965, p. 190.

[15] A. Guesnon, «Nouvelles recherches biographiques sur les trouvères artésiens», in *Le Moyen Age*, 15, 1902, pp. 137-173 (p. 140); Id., «La satire à Arras au XIIIe siècle», in *Le Moyen Age*, 13, 1900, p. 165.

n'a été transmise par aucun des temoins. Puisque, d'après Bodel, ce maître R. «savoir dit et folie fait», on ne peut s'empêcher de penser au "blason" de Renart (le goupil):

> Molt par est sajes et voisous
> *Renars*, et si n'est pas noisous.
> Mais en ce monde n'a si sage
> au chef de foiz n'aut a folage...[16].

Bodel fournit une double "interprétation" du nom de son confrère. D'un côté, celui-ci est censé contredire les personnes qui louchent: alors que les *lorgnes* regardent dans une mauvaise direction, mais ils marchent dans la bonne, maître R. fait le contraire. Son nom *Biau vais* 'je vais bien' (jeu de mots sur Beauvais) assure 'je vais bien, dans la bonne direction', alors qu'il se dirige dans la mauvaise. De l'autre côté, tout comme *Renart* le goupil, notre trouvère dit des paroles sages, mais fait des folies.

Nous voilà alors confrontés à un problème fort intéressant. Puisque Jean Renart lui-même a l'habitude de plaisanter sur son nom en évoquant son célèbre homonyme, la "bête dévastatrice"[17], peut-on postuler un rapport entre les expressions utilisées par Bodel et les œuvres de *maistre* Renart? Et quel pourrait être, tout d'abord, le lien unissant notre trouvère à la ville de *Biauvais*?

S'il s'agit vraiment de Beauvais (Oise), on sait que (Jean) Renart a dédié non seulement le *Guillaume de Dole* mais probablement aussi le *Lai de l'Ombre* à Milon de Nanteuil, évêque élu de Beauvais; en outre, le fait que le poète cite dans *Guillaume de Dole* les localités de Senlis, Brasseuse, Trumilly, Ognon, Dammartin, Oissery signifie

---

[16] Cf. *Le Roman de Renart*, éd. par J. Dufournet, Paris, Flammarion, 1985, t. I, p. 310 (br. IV, vv. 29-32). «Renart est plein de sagesse et d'habileté, et aussi de discrétion. Mais en ce bas monde personne n'est assez sage pour être à l'abri d'une folie».

[17] Cf. R. Lejeune, *L'Œuvre de Jean Renart. Contribution à l'étude du genre romanesque au moyen âge*, Paris, Champion, 1935 (repr. Genève, Slatkine, 1968), p. 362.

— comme l'a bien prouvé Mme Rita Lejeune — que le trouvère était originaire de la région de l'Oise[18]. Il ne s'agit là, bien sûr, que d'indices, mais il serait étonnant que ces coïncidences soient dues au hasard. Heureusement, d'ailleurs, on peut trouver dans les textes d'autres indications surprenantes. Bornons-nous pour le moment à un roman dont la datation n'est plus contestée, *L'Escoufle*. Comme l'a écrit son éditeur le plus récent, «Si Baudoin VI est vraiment le *gentil conte en Hainaut* à qui le poète *envoie* son roman[19]..., nous pouvons parvenir à dater le poème de très près. Baudoin est parti en croisade en 1202, est devenu empereur de Constantinople en 1204, et y est mort l'année suivante. D'après la dédicace, il était au moment de la composition du roman, toujours en Hainaut»[20]. Par conséquent, comme l'avait déjà supposé Felix Lecoy, «*L'Escoufle* est nécessairement antérieur à 1202, sans doute de peu»[21]. Quant à la langue du roman, tout le monde s'accorde à dire qu'elle apparaît beaucoup plus "picardisée" que celle des autres œuvres du ménestrel, ce qui ne contredit pas l'hypothèse d'un séjour arrageois de Renart. Or, si nous examinons les expressions employées par Bodel à l'intention de maître R., nous pouvons les repérer dans *L'Escoufle*.

Pour commencer, il faut souligner la phrase exclamative ouvrant la strophe (*Ha! maistre R. de Biauvais*, v. 408): ce trait stylistique est caractéristique des œuvres du trouvère, dans lesquelles on peut repérer les interjections les plus variées (*ahi*!; *aimi*!; *las*!; *ha*!)[22]. Mais dans *L'Escoufle*, on trouve aussi les autres mots-clé employés par Bodel:

---

[18] Cf. R. Lejeune, *L'Œuvre de Jean Renart*, cit., pp. 130 ss., 394; C. Cremonesi, «Jean Renart romanziere del XIII secolo», in EAD., *Studi Romanzi di Filologia e Letteratura*, Brescia, Paideia, 1984, p. 259. Est-ce par hasard que l'action du fabliau d'*Auberee* est située à Compiègne et dans le Beauvaisis?

[19] Le conte est nommé par Bodel au v. 195 des *Congés*.

[20] *L'Escoufle*, éd. par F. Sweetser, Genève, Droz, 1975, p. XII.

[21] Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, éd. par F. Lecoy, Paris, Champion, 1969, p. VI.

[22] Cf. R. Lejeune, *L'Œuvre de Jean Renart*, cit., p. 295.

Congés, v. 410:	Ja est li siecles si mauvais
Escoufle, v. 8451:	Ce siecle qui si est mauvais;
Congés, v. 412:	Trop longuement portes ton *fais* (ton fardeau)
Escoufle, v. 3442:	Li *fais* que je soustieng tos seus...
Congés , v. 419	Savoirs dis...
Escoufle, v. 1 ss.	Que sages fait, comment k'il aille, ki son sens aüse et travaille en dire aucune bone chose...[23].

L'expression *porter son fais* revient — quoique sous forme ironique — dans un texte fort intéressant qui, après l'édition fournie en 1935 par Mme Lejeune[24] et quelques pages d'une étude statistique de 1976[25], a été presqu'oublié par la critique: le "débat" *De Renart et de Piaudoue*. Il s'agit d'un poème de 32 strophes de 12 vers octosyllabiques sur deux rimes — imitant la versification des *Vers de la Mort* — conservé par deux manuscrits: l'Arsenal 3114 et le célèbre fr. 837 de la Bibliothèque Nationale, où il a été copié peu après l'œuvre d'Hélinand et les *Congés* de Bodel. Dans ce "débat", opposant le vieux ménestrel *Renart* à un jeune rival et ancien-clerc, Piaudoue, nous retrouvons un "portrait-robot" du *vilain jouglere*, accompagné d'un répertoire mirobolant de métaphores désignant la débauche de ce type idéal de vaurien[26]. Si, comme l'a écrit Félix

---

[23] Cf. également le *Lai de l'Ombre*, vv. 1 ss. : «ne me vueil pas desaüser / de bien dire, ainçois vueil user / mon sens...».

[24] *L'Œuvre de Jean Renart*, cit., pp. 411-434. Je prépare une nouvelle édition de ce poème.

[25] C. Müller, «Les moyens statistiques et l'attribution des textes médiévaux anonymes: à propos d'une recherche sur Jean Renart», in *Actes du 13e congrès intern. de linguistique et philologie romanes*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1976, t. II, pp. 633-41.

[26] Il est étonnant de constater le nombre des images qui reviennent chez Villon. Cf. par exemple: VI, 11-12: «Jusques grant honte l'en soit fete / s'en a ele mainte beüe»; XIV, 11-12: «Qu'au darrenier sa goule sot / combien son cul pesant li fu».

Lecoy, «il est possible, sinon tout à fait démontré» que ce texte «appartienne au bagage littéraire» de Jean Renart[27], il s'agit d'un évident *contrafactum* de la représentation quasiment "hagiographique" que le "sage" maître Jean s'était réservée dans le prologue de *L'Escoufle* en s'appliquant à exalter "vérité" et "raison". *Renart li glouton*, bien au contraire, est une sentine de vices: fils d'un *coroné*, c'est-à-dire d'un tonsuré, on a voulu faire de lui un clerc, mais il a *clergie faussee*. Puis il a épousée la fille d'un clerc. Sa belle-mère était une voleuse et son grand-père un lâche qui a été pendu. Renart lui-même est un ribaud; il a commis plusieurs vols si bien que la potence, à laquelle il est destiné, le guette; son frère fut bourreau. Il est compagnon d'une prostituée; la mère de Renart elle-même l'était.

Pour en venir aux passages qui nous intéressent directement, en répliquant aux injures de son interlocuteur, *Renart* dit dans la strophe XXV:

Clers, ne sai s'onques te sovint
d'un homme qui pres t'apartint:
Baras ot non, ce sevent maint.
La justice vers lui le tint
por .i. forfet qui li avint
dont on l'ot prové et ataint
et en fu mis en tel destraint
que sa couverture l'estaint.
Por le grant fais que il soustint
bien sai que au desouz remaint —
se la terre hors ne l'empaint
qui a toz jors més le retint!
«Clerc, je ne sais s'il te souvient
d'un homme qui te fut apparenté:
il s'appelait Barat, ce que savent bien des gens.
La justice se l'appropria pour un forfait qu'il commis,
à cause duquel il fut interrogé et convaincu[28],

---

[27] *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, cit., p. V.

[28] Dans le sens juridique du terme.

et mis à telle épreuve
que la couverture qui lui était destinée le recouvrit[29].
A cause du grand fardeau qu'il a soutenu,
je sais bien qu'il restera au-dessous —
à moins que la terre ne le rejette,
elle qui à tout jamais le retient».

Comme l'a souligné Mme Rita Lejeune (p. 432), l'homme qui touche Piaudoue de près est Barat, «le type même du voleur» et le héros du fabliau de Jean Bodel *De Barat et Haimet*. Pour le 'lourd fardeau' qu'il eut à soutenir devant la justice, le ribaud fut «mis dessous»: dessous la terre, et il y gît toujours, à moins que celle-ci ne l'ait rejeté...

Mais bien naturellement, l'aspect le plus intéressant de cette composition, pour nous, c'est sa versification particulière, qui permet à l'auteur de réaliser une véritable parodie "technique" non seulement des *Vers de la Mort* d'Hélinand mais surtout des *Congés* de Bodel! Lisons, à ce propos, la strophe XXII, consacrée à la description des *bordiaus*:

XXII. Deux manieres sont de bordiaus:
li un sont fet por les mesiaus
et li autre por les putains;
Renars, cil fel, cil desloiaus,
cil traïtres, cil vilains faus
qui tant est envieus vilains,
ou la fame qui fiert des rains
sera du tout, se il est sains,
quar li geus li est bons et biaus.
Et s'il avient qu'il i ait grains,
nous li metrons tel chose es mains
qui li sera nommé flaviaus!
[*B* qui resamblera fabliaux].

---

[29] Il fut condamné à mort.

«Il y a deux sortes de bordels:
les uns sont destinés aux lépreux,
les autres aux prostituées;
Renart, le lâche, le déloyal,
le traître, le vilain avide,
avec la femme travaillant à coups de reins,
sera de la partie, s'il est en bonne santé,
car le jeu lui plaît beaucoup.
Et s'il advient qu'il ait des chagrins[30],
alors, dans ce cas, nous lui mettrons dans les mains
[une telle chose[31]
qui sera appelée à son intention cliquette».

En proposant, dans les deux variantes conservées, une synonymie *flaviau/ fabliaux* (grâce à laquelle le *fabliau* est associé au *flavel*, c'est-à-dire à la 'cliquette du lépreux', mais aussi au 'soufflet' et au 'mensonge'), ces vers non seulement suggèrent une autre rime possible avec *Bordiaus*[32], mais nous invitent à réfléchir sur la forme originelle et sur les significations plurielles du mot *flabiau*.

---

[30] Mais aussi des 'nodules de lépreux': jeu de mots sur *grain*.

[31] En l'occurrence, une cliquette de lépreux.

[32] Dans la rédaction L de la *Chanson des Saisnes* (vv. 22 et 29), le nom du poète apparaît, sous la forme *Bordiax*, à la rime avec *fabliax*. Puisque l'homophonie avec *flavel* 'lépreux' est prouvée, on pourrait penser que Bodel était pour ainsi dire prédestiné à la "lèpre poétique" de par son nom. A moins qu'il ait choisi un "sobriquet" en fonction de ses œuvres...

2. Formes et significations du mot *flabiaus*

Les plus anciennes attestations du terme *flabiaus* sont probablement repérables — on le sait — chez Jean Bodel[33]. Dans l'épilogue du *Sohaits des vez*, le poète écrit:

La nuit furent mout bien ensanble 206
mais de ce lo tieng a estot
que l'andemain lo dist par tot,
tant que lo sot Johanz Bodiaus,
uns rimoieres de flabliaus, 210
et por ce qu'il li sanbla boens,
si l'asenbla avoc les suens:
por ce que plus n'i fist alonge
fenist la dame ci son çonge. 214

«La nuit ils [les deux époux] furent très bien ensemble,
mais sur un point je trouve cet homme sot:
c'est que le lendemain il l'a raconté partout [le rêve de sa femme],
tant et si bien que Jean Bodel,
un rimeur de fabliaux, l'a appris.
Et puisqu'il lui sembla bon,
il l'assembla aux siens:
comme il n'y ajouta aucun développement,
c'est ici que le rêve de la dame prend fin»[34].

En prenant un peu trop au pied de la lettre cette déclaration, M. Willem Noomen écrit que «le couplet final, où la fin du conte est mise sur le compte de l'auteur et surtout la qualification du v. 210,

---

[33] Cf. L. Rossi, «Jean Bodel et l'origine du fabliau», in *La Nouvelle. Formation, codification et rayonnement d'un genre médiéval*, Actes du Colloque International de Montréal (McGill University, 14-16 octobre 1982), éd. par M. Picone, G. Di Stefano et P. Stewart, Montréal, Plato Academic Press, 1983, pp. 45-63.

[34] Cf. *Fabliaux érotiques. Textes de Jongleurs des XIIe et XIIIe siècles*, éd. par L. Rossi et R. Straub, Paris, Le Livre de Poche, 1992, pp. 152 s.

qui implique que Bodel n'était pas suffisamment connu pour se passer d'une présentation, n'ont de sens que dans la bouche d'un autre que l'auteur»[35]. Je crois plutôt que nous avons affaire, comme d'habitude, à un narrateur extradiégétique se référant à l'auteur à la troisième personne et sous forme ouvertement ironique[36]. Ce qui n'est pas en contradiction avec le début du fabliau, où ce "narrateur" prétend «relater brièvement l'essentiel d'une aventure qu'il a entendue à Douai». Les conventions du genre impliquent en effet que le prétendu récitant se présente comme un simple intermédiaire entre la source mythique et les personnes réelles qui, groupées autour de lui, veulent écouter et s'amuser. Ce qui garantit l'authenticité de l'historiette, c'est le fait que l'un de ses protagonistes — dans ce cas le mari trop naïf — l'ait divulguée pour la première fois. C'est exactement la situation qui se présente dans le fabliau des *Deus Vilains* de Gautier le Leu, où l'un des deux frères protagonistes du *quiproquo* sur lequel est bâtie l'aventure, 'le goulu', 'l'avide' (v. 169 *li goulius*)[37], raconte un peu partout l'infortune qui leur est arrivé:

Saciés de fit que li goulius 169
le raconta en tamains lius
a Saint Amant et a Marcienes.
Uns bacelers de Valenciennes,
qui avoit esté ens el leu,
le raconta Gautier le Leu,
et il mist le fablel en rime[38]. 175

---

[35] W. Noomen, «Auteur, narrateur, récitant», cit., p. 334.

[36] Pour un rimeur comme Bodel, se présenter comme un auteur uniquement de fabliaux ne signifie pas nécessairement qu'il était à ses débuts, mais paraît plutôt un jeu sur le topos de la modestie.

[37] L'adjectif est formé sur *gula*: cf. Tobler-Lommatzsch, s. v. *golos*.

[38] Ch. Livingston, *Le Jongleur Gautier le Leu. Étude sur les fabliaux*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1952, pp. 199-206.

Encore que *li goulius* soit défini par un synonyme, *famelleus*, au v. 100, Charles Livingston n'a pas compris qu'il était question de l'un des deux protagonistes du récit, et il a inventé un autre jongleur, Li Goulius, lequel aurait relaté le fabliau avant Gautier. De son côté, M. Noomen a repris ce malentendu: «Le récit de l'aventure circule oralement, colporté par un certain Li Goulius (vv. 169-171), avant d'être rapporté à Gautier» (p. 329).

Pour en revenir au *flabliau* de Bodel, il est présenté comme un récit fondé sur un rêve. C'est justement ce qui se passe dans l'épilogue du *Songe d'Enfer* de Raoul de Houdenc, aux vv. 676-78:

> ... devant que de songier reviegne
> Raouls de Houdaing, sanz mençonge,
> qui cest flabel fist de son songe[39].

En fait tous les textes qui, d'après les critiques modernes, s'arrogeraient "abusivement" le titre de *flabiaus / fabliaus* sont caractérisés par un élément commun: le fait de mettre en scène, dès le début, une situation fantaisiste et incroyable, ou, encore, une sorte de rêverie. Qu'il s'agisse du *Fabliaus de Coquaigne* :

> ... si m'envoia en une terre 18
> là où je vi mainte merveille...[40],

du "songe amoureux" raconté dans le *Flabel du Dieu d'Amour*:

> ... Par un matin me gisoie en mon lit,
> d'amors pensoie, n'avoie autre delit.

---

[39] Raoul de Houdenc, *Le Songe d'Enfer*, éd. par M. Mihm, Tübingen, Niemeyer, 1984, vv. 676-78.

[40] Cf. *Fabliaux. Racconti comici medievali*, a cura di G. Belletti, Ivrea, Hérodote, 1982, p. 94.

Qant el penser m'endormi .j. petit,
songai .j. songe dont tos li cuers me rist ... (vv. 9-12)[41],

ou, encore, du *flabel*[42] *De Caresme et de Charnage*:

Seignor, je ne vous quier celer:
un fablel vueil renoveler
qui lonc tens a esté perdus[43],

la situation qui se présente à nos yeux est toujours la même. En dépit de cette évidence, cependant, les critiques sont arrivés à déclarer qu'il s'agirait, dans ces cas, «d'une erreur de la part des trouvères»[44]. Une double supercherie a été, par conséquent commise, car, d'un côté on n'a pas compris la signification "originelle" du mot et, de l'autre, on a pris l'habitude d'uniformiser en *fabliau* les nombreuses occurrences de *flavel*, *flabel*, *flabiau*. Je me permets de renvoyer les lecteurs intéressés aux problèmes linguistiques à un article qui paraîtra prochainement, dans lequel j'ai cherché à fournir une argumentation détaillée de mon hypothèse[45]. Je suis cependant convaincu, qu'à la base de *flabiau* était tout d'abord le lat. *FLABELLUM*[46], et que les connexions évidentes avec *FABULA* ont été créées après coup. Cela expliquerait le fait que les auteurs ont toujours postulé une distinction

---

[41] Cf. I. C. Lecompte, «Le Fabel du Dieu d'Amors», in *Modern Philology*, 8, 1910, pp. 19-24.

[42] C'est la forme qui revient dans le manuscrit D (BN, fr. 19152, f. 90).

[43] *La Bataille de Caresme et de Charnage*, éd. par G. Lozinski, Paris, Champion, 1933, p. 1.

[44] Cf. P. Nikrog, *Les Fabliaux*, Genève, Droz, 1973, p. 11, qui fait référence à l'étude de O. Pilz, *Beiträge zur Kenntniss des altfranzösischen Fabliaux*. I, *Die Bedeutung des Wortes Fablel*, Diss. Univ. Marburg, Stettin, 1889, p. 24.

[45] «Observations sur l'origine du mot *flavel / flabiau*», à paraître dans la *Romania*.

[46] Le lat. class. FLARE 'siffler' (dit du vent) était employé dans les expressions métaphoriques *rauco flare*, dit des poètes épiques, *tibia flat*, etc. Le lat. class. FLABELLUM (dim. de FLABRUM) était tout d'abord le 'coup de vent', puis l''éventail'; en lat. méd. FLABELLUM était le 'soufflet', mais aussi la 'bourde'.

entre les *flabiaus*, en tant que produits littéraires concrets, et les *fables*, considérées comme la matière qui compose ces textes. Que l'on songe aux célèbres prologues de la *Vieille Truande*:

De fables fait on les fabliaus
et de notes les sons noviaus,
et des materes les canchons,
et des dras cauces et cauchons.
Por çou vos voel dire et conter
un fabelet[47] por deliter,
d'une fable que jou oï
dont au dire mout m'esjoï[48],

et surtout de *Trubert*:

An fabliaus doit fables avoir
si a il, se sachiez de voir:
por ce est fabliaus apelez,
que de faubles est aünez.

«Dans les fabliaux, il doit y avoir des fables
et il y en a, sachez-le en vérité:
c'est pour cela qu'il est appelé fabliau,
parce qu'il est composé de fables»[49].

---

[47] Ce diminutif est très intéressant, dans la mesure où il prouve que *fabliau* n'était pas considéré comme une forme hypocoristique.

[48] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, éd. par W. Noomen et N. Van den Boogaard, Assen, van Gorcum, 1988, t. IV, p. 315. «C'est des fables qu'on fait les fabliaux, et de notes les sons nouveaux, et de motifs les chansons, et de draps chausses et chaussons. A cause de cela, je veux vous dire et raconter un petit fabliau pour vous amuser, sur la base d'une fable que j'ai entendue et dont je me suis beaucoup réjoui».

[49] Cf. *Fabliaux érotiques*, cit., pp. 348 s.

Ici *faubles* équivaut à 'menterie', 'fictions', tout comme au début du *Songe d'Enfer* de Raoul de Houdenc, un texte qui, comme nous venons de le voir est également appelé *fabliau* par son auteur:

> En songes, doit fables avoir...[50].

Loin d'être "approximatifs", comme l'ont prétendu les critiques modernes, les auteurs médiévaux indiquaient par le terme *flabel / fabliau* des textes destinés à la récréation et à l'amusement mais non nécessairement comiques, souvent satiriques, dont le caractère commun était celui de la fiction poétique. A la différence des fables, les protagonistes des fabliaux sont des hommes non pas des animaux; à la différence des romans arthuriens mettant en scène des héros surhumains, les fabliaux peignent la vie de tous les jours, même si considérée d'après le miroir déformant de l'hyperbole. Seule une partie limitée des textes en question présente une "unique" aventure comique occupant un nombre limité de vers, de manière à correspondre ponctuellement à la définition inventée après coup par les modernes.

Je crois que cette précision est fondamentale, si l'on veut comprendre l'allusion aux *flabiaus* dans la deuxième laisse de la *Chanson des Saisnes* et surtout l'attitude de Bodel vis-à-vis d'un genre littéraire qu'il a contribué à créer.

3. Le prologue de la *Chanson des Saisnes*

Le prologue de la *Chanson des Saisnes* est une véritable pierre de touche pour mesurer nos connaissances sur l'art jongleresque à un moment très important de son renouveau. Les ménestrels, organisés en confréries, ont désormais acquis un statut social nouveau qui leur

---

[50] Cf. *Le Songe d'Enfer*, éd. cit., v. 1.

permet de revendiquer, pour leur produits littéraires, l'attention qu'ils méritent. Jean Bodel, de son côté, se charge justement de créer un poème qui soit à la hauteur des attentes du public arrageois. En fait, il construit le prologue de son poème comme un véritable *accessus* à un texte "savant", en illustrant tout d'abord l'*operis intentio* de sa chanson, la forme de cette dernière ayant été complètement renouvelée par rapport aux vieux poèmes en vers décasyllabiques sur Guitechin de Sassogne:

I Qui d'oÿr et d'entendre a loisir ne talant
face pais, si escout bonne chançon vaillant
Dont li livre d'estoire sont tesmoing et garant !
Jamais vilains jougleres de cesti ne se vant, 4
car il n'en saroit dire ne les vers ne le chant.
N'en sont que trois materes a nul home vivant:
de France et de Bretaigne et de Ronme la grant;
ne de ces trois materes n'i a nule samblant. 8
Li conte de Bretaigne si sont vain et plaisant,
et cil de Ronme sage et de sens aprendant,
cil de France sont voir chascun jour aparant.
Et de ces trois materes tieng la plus voir disant; 12
la coronne de France doit estre si avant
que tout autre roi doivent estre a li apendant
de la loi crestïenne, qui en Dieu sont creant.
Le premier roi de France fist Diex par son conmant 16
coronner a ses angles dignement en chantant,
puis li conmanda estre en terre son serjant,
tenir droite justice et sa loi metre avant,
ses anemis grever a l'acier et au brant. 20
Ces conmandemens fisent a premiers li auquant:
Anseïs et Pepins, cil furent conquerant,
et Charlemaine d'Ais que Diex parama tant
qu'il fist maint bel miracle por lui en son vivant. 24

II Seignor, ceste chançons ne muet pas de flabiaus,
mais de chevaleries, d'amours et de cembiaus.
Cil bastart jougleour, qui vont par ces viliaus,
a ces longues vïeles a depeciés forriaus, 28
chantent de Guitechin si com par asseniaus;
mais cil qui plus en set, en est tous fins muiaus,
car il ne sevent mie les riches vers nouviaus
ne la chançon rimee que fist Jehans Bodiaus, 32
tout si com li drois contes l'en fu dis et espiaus
dont encor est l'estore a Saint Pharon a Miaus:
si com Charles manda le treü as Mansiaus
et tramist en Hurupe ses briés et ses saiaus, 36
com il fisent assambler viellars et jouvenciaus,
quant les deniers d'acier fisent faire a martiaus,
k'enson lor fers porterent et en lor pignonciaus,
com il alerent querre Charlon par ses chastiaus. 40
Ci naist de la chançon et racine et tuiaus
dont li chans et li dis est raisnables et biaus[51].

I «Ceux qui veulent écouter, à qui cela fait plaisir,
qu'ils se taisent, attentifs à une belle chanson:
le témoignage des livres d'histoire garantit sa valeur.
Que jamais jongleur des rues ne s'en vante,
car il ne serait pas à même d'en rendre les vers ni la mélodie.
Pour un homme d'aujourd'hui, il n'y a que trois thèmes:
ceux de France, de Bretagne et de Rome, la grande;
et de ces trois sujets, aucun ne ressemble aux autres.
Les récits de Bretagne sont légers et agréables;
ceux de Rome nourris de sagesse et instructifs;

---

[51] Jehan Bodel, *La Chanson des Saisnes*, éd. par A. Brasseur, 2 vol., Genève, 1989, t. I, pp. 1-4. Cette édition est précieuse, surtout quant à la transcription des mss., presqu'impeccable; tout en étant remarquable, le commentaire présente, par contre, plusieurs imprécisions et lacunes. Les arguments fournis pour prouver que la version longue de la Chanson serait l'œuvre d'au moins deux poètes ne paraissent pas entièrement satisfaisants, dans la mesure où Mme Brasseur n'a pas du tout envisagé le problème des dites "rédactions multiples".

et ceux de France sont vrais et prouvés dans la réalité de tous les
[jours.
De ces trois matières je choisis la plus véridique:
la couronne de France doit avoir la prééminence,
si bien que doivent dépendre d'elle
tous les autres rois chrétiens qui croient en Dieu.
Le premier roi de France, Dieu donna l'ordre à ses anges
de le couronner solennellement, en chantant,
puis, il lui ordonna d'être son instrument sur terre,
de faire respecter la justice en assurant le triomphe de sa religion,
et d'accabler ses ennemis par le fer et par l'épée.
Les premiers à exécuter ses ordres furent peu nombreux: Anseïs
[et Pépin
— ce furent des conquérants—,
et Charlemagne d'Aix que Dieu chérit au point
de faire pour lui, de son vivant, maint beau miracle.

II Seigneurs, cette chanson ne prend pas son point de départ dans
[les fabliaux,
mais dans les prouesses, les amours et les joutes.
Ces jongleurs non légitimés parcourant les villages,
avec leurs longues vielles aux fourreaux dépenaillés,
célèbrent Guitechin comme des forcenés;
mais le plus avisé est, quant à ce sujet, complètement muet,
car aucun ne connaît les riches vers nouveaux
ni la chanson rimée que composa Jean Bodel,
d'après le récit authentique qui lui fut dit et expliqué,
et dont l'histoire se trouve à Saint-Pharon de Meaux:
comment Charles réclama le tribut aux Manceaux
et fit parvenir en Hurupe ses lettres scellées;
comment les Manceaux firent assembler vieillards et jeunes gens,
quand ils firent fabriquer, au marteau, les deniers d'acier
qu'ils portèrent dans leurs pennonceaux, au bout de leurs lances,
et comment ils allèrent à la recherche de Charles dans ses
[châteaux.
C'est ici que prend racine et tige la chanson
dont le chant et les mots sont instructifs et séduisants».

Dans ce prologue, le traditionnel boniment au public se réduit à l'essentiel, car seuls ceux qui en ont le désir et la bonne disponibilité d'esprit sont invités à l'écoute d'une chanson, définie, dès le début, comme «de valeur». Dans le milieu hennuyer et arrageois où travaillait Jean Bodel, la référence aux *livre d'estoire* garantissant la "veracité" du poème acquiert, en effet, une valeur toute particulière. On connaît, par exemple, l'intérêt que Baudoin V de Hainaut prenait «non pas aux fictions mais aux narrations historiques»... «Baudoin V se complaisait... à l'audition des chansons de geste qui parlaient de Charlemagne, mais leur préférait des récits qui passaient de son temps pour offrir toutes les garanties d'authenticité»[52]. La querelle sur les *vilains jougleres* vise, par conséquent, les ménestrels qui ne se sont pas préoccupés de renouveler leur répertoire. Dans ce cadre, l'exigence de fidélité aux sources historiques apparaît étroitement liée à la nouvelle mise en forme du vieux poème en vers décasyllabiques consacrés aux Saxons[53]. Il s'agit là, comme nous le verrons, d'un élément commun unissant les compilations en alexandrins: que l'on pense à la *Destruction de Rome* et au *Fierabras* ou, même, au *Roman d'Alexandre*. C'est pourquoi l'expression *n'en saroit dire ne les vers ne le chant* (v. 5) se réfère, plutôt qu'aux psalmodies accompagnant traditionnellement les chansons de geste, à la "musique sous-jacente" et au rythme radicalement "nouveau" de l'alexandrin.

Mais ce sont surtout les vv. 8-12 qui ont attiré l'intérêt de la critique. Quant au mot *materes*, il s'agit de l'*operis intentio* (cf. Boèce, *In Isagogen Porfirii*, I, c. 1), qui sera par la suite appelée *subiectum* ou, justement, *materia*[54]. Ce qui est encore plus intéressant, c'est l'expression *a nul home vivant* (variante *difficilior* par rapport à la leçon *nul home antandant* du ms. L), surtout dans la

---

[52] A. Fourrier, *Le Courant réaliste dans le roman courtois en France au moyen âge*, Paris, Nizet, 1960, p. 193.

[53] Cf. L. Rossi, «L'œuvre de Jean Bodel et le renouveau des littératures romanes», in *Romania*, 112, 1991, pp. 312-360.

[54] Cf. Geoffroi de Monmouth, 3079: «A ma matire revendrail et des Bretons raconterai»; Thomas, *Tristan*, v. 781, etc.

mesure où elle oppose les trouvères médiévaux aux ancêtres (les vrais "poètes") qui, écrivant en latin, avaient bien des sujets littéraires à leur disposition.

Dans la série *De France, de Bretaigne, de Rome*, il faut souligner l'ordre chronologique à rebours (du plus récent au plus ancien) auquel l'auteur fera suivre, dans la description détaillée des trois matières, une hiérarchie des sujets par rapport à l'authenticité historique également renversée (du plus fantaisiste au plus "vraisemblable"): *de Bretaigne, de Rome, de France*. Mais tout d'abord qu'est-ce que la *Bretaigne*? Si l'on se borne à traduire, comme le fait par exemple Mme Annette Brasseur, la «Grande-Bretagne»[55], ou, même, «l'Angleterre»[56], on finit par exclure la péninsule armoricaine et, par conséquent, les récits celtiques. Je crois qu'il vaut mieux s'en tenir à l'ensemble de la Grande et de la Petite Bretagne.

Quant à l'expression *vain et plaisant*, référée aux contes bretons, au XIVe siècle elle devient presque topique. Dante Alighieri, dans le *De vulgari eloquentia*, I X 2 appelle les romans arthuriens: «Arturi regis ambages pulcerrime» (où *ambages* est une 'dubia locutio' signifiant les errances des chevaliers, mais aussi les 'contes fantaisistes' des auteurs des romans en prose, alors que le superlatif *pulcerrime* définit la fascination de ce type de récits). L'expression revient chez Philippe de Beziers: «narrationes ambagicae», dans sa traduction, datable de 1313, de l'espagnol en français du *Kalila i Dimna*[57]. Pour ce qui est de Bodel, il se peut qu'il se soit souvenu des vers d'*Ille et Galeron* où son "compatriote", Gautier d'Arras annonçait son intention de créer un "lai" d'un genre nouveau, rompant avec les habitudes auxquelles se pliaient le roman de Chrétien lui-même et les lais de Marie de France:

---

[55] Jehan Bodel, *La Chanson des Saisnes*, cit., t. II, Genève, 1989, p. 869.

[56] Jean Bodel, *La Chanson des Saxons*, traduit en français moderne par A. Brasseur, Paris, Champion, 1992, p. 15.

[57] Cf. P. Rajna, «Arthuri regis ambages pulcerrime», in *Studi Danteschi*, 1, 1920, pp. 91-99; M. Picone, «Dante e la tradizione arturiana», in *Romanische Forschungen*, 94, 1982, pp. 1-18.

Mes s'autrement n'alast l'amors,
li lais ne fust pas en cours
nel prisaissent tot li baron.
Gran cose est d'Ille et Galeron:
n'i a fantome ne alonge
ne ja n'i troverés mençonge.
Tex lais i a, qui les entent,
se li sanlent tot ensement
com s'eüst dormi e songié (vv. 928-36)[58].

Wace, dans le *Brut*, avait été le premier à traiter du problème de la vraisemblance des contes arthuriens:

En cele grant pais ke jo di,
ne sai si vus l'avez oï,
furent les merveilles pruvees
e les *aventures truvees*
ki d'Artur sunt tant recuntees
ke a fable sunt aturnees:
ne tut mençunge ne tut veir,
tut folie ne tut saveir.
Tant unt li *cunteür* cunté
et li *fableür* fablé,
pur lur cuntes enbeleter,
ke tut unt fait fable sembler (vv. 9787-9798)[59].

La querelle revient tout au long du XIIIe siècle. Même parmi les trouvères qui composent des lais narratifs, certains essaient de donner à leur invention un air d'authenticité, comme par exemple l'auteur du *Lai de l'Espine*:

Qui que des lais tigne a mençonge,
saciés je nes tienc pas a songe;

---

[58] Gautier d'Arras, *Ille et Galeron*, éd. par Y. Lefèvre, Champion, Paris, 1988.
[59] Wace, *Li Roman de Brut*, éd. I. Arnold, Paris, SATF, 1938-40.

les aventures trespassees,
qui diversement ai contees,
nes ai pas dites sans garant;
les estores en trai avant
qui encor sont a Carlion
ens el moustier Saint Aaron
e en Bretaigne sont eües
e en pluisors leus conneües (vv. 1-10)[60].

Ici, non seulement le trouvère anonyme prétend faire état d'histoires qui seraient encore conservées à Carleon-sur-Wisc, dans le pays de Galles (lieu mythique où Arthur aurait souvent tenu sa cour), mais il ajoute une référence au monastère de Saint-Aaron (qui n'est pas sans nous rappeler, ne fût-ce que pour l'homophonie, le *Saint Pharon* de Bodel).

Par rapport à la séduisante "vanité" des contes bretons, ceux "de Rome" sont définis comme *sage et de sens aprendant*, donc à la fois "édifiants" et "instructifs". Avec cette expression, Bodel semble se référer à l'ensemble des "romans antiques"[61] qu'il exploite tout au long de son poème; mais il montre également bien connaître le cycle de *Fierabras* et surtout *La Destruction de Rome* à laquelle il fait probablement référence au vv. 1114 (R)/ 6926 (LT) s.:

---

[60] Cf. P. M. O'Hara Tobin, *Les Lais anonymes des XIIe et XIIIe siècles*, Genève, Droz, 1976, p. 264. «Le premier venu peut bien tenir les lais pour des mensonges; je ne les tiens pas, moi, pour des rêveries. Je n'ai pas rapporté sans garants les aventures du temps passé, que j'ai racontées à plusieurs reprises. Je fais état d'histoires qui sont encore conservées à Carlion, dans l'église Saint-Aaron, et qui sont connues en Bretagne et en beaucoup d'autres pays. Puisque je vois qu'on en a gardé le souvenir, je veux vous raconter en un récit l'aventure de deux enfants sur laquelle on n'a jamais fait la clarté».

[61] On trouvera une analyse exhaustive de ce problème dans la thèse de Mme Christine Jacob-Hugon, *L'Œuvre jongleresque de Jean Bodel.*

An la geste est escrit a Paris voirement
par un sol jantil home abassent maintes jant...[62].

Mais la grande nouveauté de l'œuvre de Bodel consiste justement dans l'illustration des *contes de France*. Non seulement le poème épique, mais l'ensemble de la production de notre jongleur — des fabliaux, aux pastourelles, au *Jeu de Saint Nicolas* aux *Congés* — est dédié à la matière de France: qu'on la repère dans les villages et dans les campagnes picardes, dans les faubourgs de la ville d'Arras ou sur les champs de bataille des héros carolingiens.

Pour ce qui est des détails historiques, au v. 22, du moment où l'auteur associe Pépin à *Anseïs*, il s'agit probablement de Pépin le Jeune ou de Herstal, mort en 714 (à ne pas confondre, comme le fait Mme Brasseur, à p. 893 de sa *Table des noms propres*, avec Pépin le Bref, père de Charlemagne). Fils d'Anségisel, il fut maire du palais d'Austrasie. Il triompha des Neustriens à Tertry (687) et devint maire du palais de Neustrie, reconstituant ainsi l'unité du royaume franc.

Au v. 23, il faut souligner l'expression *Charlemaine d'Ais*. En fait l'empereur est dit *d'Ais* seulement dans des compositions jongleresques (et dans des contextes moins solennels que celui de Bodel); il s'agit, en l'occurrence, de la *Chevalerie Ogier*:

Et Kalles d'Ais ne s'i valt atargier (v. 8071)[63],

Mors est en fin se le tient Kallon d'Ais (v. 9147),

---

[62] «Il est écrit dans l'"histoire", à Paris, et c'est la pure vérité, grâce à un seul homme vaillant, tombent bien des gens». Cf. le prologue du ms. provençal: «L'estoria fon trobada a Paris sotz l'autar», in A. De Mandach, *Naissance et développement de la Chanson de Geste en Europe*, V, *La Geste de Fierabras*, Genève, Droz, 1987, p. 111.

[63] *La Chevalerie d'Ogier de Danemarche*, éd. par M. Eusebi, Milano, Cisalpino, 1963.

et d'une pièce jongleresque artésienne datable de 1226, *Siggeur, ore scoutés, que Deus vos sot amis*[64]:

> ... Assés lavés oït van Gerbert, van Gerin,
> Van Willaume d'Orenge, qui vait de cief haiclin,
> Van conte de Bouloigne, van conte Hoillequin,
> et van Fromont de lens, van son fil Fromondin,
> Van Karlemaine d'Ais, van son pere Paipin...

Grâce aux précisions que nous venons de faire sur la signification de *flabiaus*, on est en mesure, j'espère, de mieux expliquer le début de la deuxième laisse:

> Seignor, cette chançon ne muet pas de flabiaus

Il ne faudra plus s'attendre aux anciennes "jongleries" du poète, comme c'était le cas dans les "menteries" des fabliaux, car Jean a renouvelé son répertoire. Tout comme les poèmes des troubadours les plus célébrés, la chanson de Bodel *muet...d'amours et de cembiaus*.

Cette image associant les batailles à l'amour fera fortune: cf. *Guillaume de Dole*, vv. 24 s.:

> Il conte d'armes et d'amors
> et chante d'ambedeus ensamble...[65].

Jaufre, vv. 1-8:

> D'un conte de bona maneira,
> D'azauta razon verdadeira,

---

[64] Cf. R. Berger, *Littérature et Société arrageoises au XIIIe siècle. Les chansons et dits artésiens*, Arras, Mémoires de la Commission Départementale des Monuments Historiques du Pas-de-Calais, 21, 1981, pp. 239-249.

[65] *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, cit., p. 2.

De sens e de chavalaria,
D'ardimens e de cortesias,
De proesas e d'aventuras,
de fortz, d'estrainas e de duras,
d'asautz, d'encontre e de batailla,
Podetz auzir la comensalla...[66].

Dante, *Purg.*, XIV, 109 s.: «Le donne e' cavalier, gli affanni e li agi / che ne 'nvogliava amore e cortesia...»; et, encore, Eustache Deschamps: «Armes, amours, deduit, joye et plaisance...» et, bien sûr, Arioste: «Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori, / le cortesie, l'audaci imprese io canto».

L'ironie à propos des "jongleurs des rues" vise surtout à en critiquer l'incapacité poétique. Avec leurs vielles archaïques, symbolisant leur façon de chanter, ils ne peuvent désormais qu'apparaître maladroits. La querelle du v. 28 contre les *bastart jogleor* a d'ailleurs un précédent important et négligé dans le *Roman d'Alexandre*, 37-41:

Cil troveor bastart font contes avillier
si se veulent en cort sor les meillors proisier
ne connoissent bons mos et si veulent jugier,
et quant ils ont tout dit, si ne vaut un denier,
ains convient la lor oevre par peniaus atachier[67].

---

[66] Cf. C. Brunel, *Jaufré, roman arthurien du XIIIe siècle en vers provençaux*, Paris, SATF, 1943, 2 vol. «D'un conte de bonne manière, tiré d'un thème véridique, plein de sens et de chevalerie, de hardiesse et de courtoisie, de prouesses et d'aventures — étranges, fortes et rudes — d'assauts, de rencontres, de batailles, vous pouvez entendre ici le début».

[67] Alexandre de Paris, *Le Roman d'Alexandre*, éd. par L. Harf-Lancner, Paris, Le Livre de Poche, 1994. «Ces trouvères bâtards rabaissent les récits et veulent pourtant être appréciés à la cour plus que les meilleurs; sans connaître les finesses de la langue, ils veulent en juger, mais quand ils ont tout dit, leur conte ne vaut pas un denier; il faut rafistoler les lambeaux de leur œuvre».

Il faut ici non seulement souligner la symétrie *bastart jougleor / troveor bastart*, mais surtout l'image des "fourreaux dépanaillés", qui correspondent en effet aux "lambeaux à rafistoler" de l'œuvre des mauvais poètes dans l'*Alexandre*.

Pour en terminer avec ces quelques notes de commentaire, l'abbaye de Saint-Faron mentionnée par Bodel au v. 34 (et également invoquée dans trois vers de *La Chevalerie d'Ogier de Danemarche*)[68] a fait naître toute une littérature critique à propos des mythiques «cantilènes lyrico-épiques». La *Vie de St. Faron* montre en effet qu'un saint évêque de Meaux (aujourd'hui sous-préfecture de la Seine-et-Marne, dans la région de l'Ile-de-France), nommé Faron, intervint auprès de Clotaire pour épargner la vie d'ambassadeurs Saxons. Il faut cependant souligner le fait que Bodel, dans la deuxième laisse de son poème, paraît surtout rattacher l'abbaye à l'histoire du chevage demandé aux Hurepois.

Mais l'élément le plus important de cette allusion consiste probablement dans le fait que le narrateur extradiégétique des *Saisnes* nous informe que l'auteur aurait composé sa chanson d'après un récit «qui lui fut dit et expliqué» et dont les témoignages écrits seraient conservés à Saint-Faron. Encore une fois, donc, tout comme dans les fabliaux, l'occasion qui aurait déterminé la mise en écriture du poème serait un acte d'écoute. Que l'on se souvienne de l'épilogue du *Sohait des vez*:

> ... que l'andemain lo dist par tot,
> tant que lo sot Johanz Bodiaus,
> uns rimoieres de flabliaus,
> et por ce qu'il li sanbla boens,
> si l'asenbla avoc les suens...

---

[68] Il s'agit des vv. 10154: «A Saint Faron m'en alai un matin / Proier Dieu qi m'otroit bone fin»; 10165: «Diront l'abé de Miaus de Saint Fairon / Qu'il vos envoit Broiefort l'arragon»; 10192: «Parlant en vont dessi a Saint Fairon», cf. *La Chevalerie d'Ogier de Danemarche*, cit.

Comme nous l'avons déjà vu, le jongleur ne se veut plus qu'un simple intermédiaire entre la source mythique et les personnes réelles qui, groupées autour de lui, veulent se réjouir à l'écoute d'une composition nouvelle qui ne soit pas, cependant, sans stimuler leur mémoire...

En guise de conclusion

Les quelques textes dits "de jongleurs" que je me suis permis de soumettre à l'attention des lecteurs devraient suffire à prouver que nous sommes encore loin d'avoir surmonté les difficultés s'opposant à la compréhension de ce type de littérature, à la fois complexe et raffinée. Aussi longtemps que l'on cherchera à imposer des "grilles modernes" à ces produits poétiques particuliers (genres littéraires définis après coup par les modernes, conventions rhétoriques, "logique du récit", etc.), on finira par les voir se dérober sans remède à la sagacité des interprètes. Il ne faut surtout jamais oublier qu'il s'agit de jeux poétiques créés à l'intention d'un public d'amateurs, en mesure d'en saisir les nuances: un public vis-à-vis duquel nos concepts de "vraisemblance", "réalisme", "subjectivité", etc. apparaissent non seulement "anachroniques" mais, parfois, même grotesques.

Je me bornerai à un seul exemple. Toute une floraison d'études est née sur la lèpre des auteurs arrageois des *Congés*, pour souligner l'oxymore d'une parole ailée provenant de corps pourris[69]. Si l'on pense, cependant, au poème de Jean Bodel, une simple constatation devrait nous mettre sur nos gardes. Le prétendu réalisme des détails concernant la maladie, repérables chez les trouvères arrageois, n'est lui aussi qu'une convention poétique. Si vraiment Bodel avait présenté, en décembre 1202, les symptômes qu'il se plaît à décrire dans les *Congés*, il n'aurait jamais pu se permettre de survivre pendant sept ans à son infirmité.

---

[69] Et que celui d'entre nous qui est sans péché...

En fait, l'entière production de *Bodel* — dont il ne faut jamais oublier la rime avec *flavel* et *flabel* — est conçue comme une représentation de jongleurs: elle s'ouvre sur le boniment au public captivant et familier des fabliaux, elle s'élève en impliquant le chant, l'épopée et le théâtre, elle s'achève enfin sur la dramatique sortie de scène du ménestrel: croire que Bodel a arrêté d'écrire en 1202, à cause de cet "abandon du monde" tout à fait littéraire, n'est probablement qu'un autre signe de l'éternelle superficialité de la critique.

Luciano Rossi
Universität Zürich