

CARNAVAL ET ENGENDREMENT DU TEXTE DANS LES FABLIAUX "DE BOIVIN DE PROVINS" ET "DES TROIS DAMES DE PARIS"*

Philip E. Bennett

Dès la publication de la traduction française du livre de Michel Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, celui-ci a eu une grande influence sur les études non seulement rabelaisiennes mais aussi "médiévistes," surtout lorsque des textes des XIV^e et XV^e siècles ont été en cause. Or, dans la pensée de Bakhtine le carnaval s'identifie à toute manifestation de la "culture populaire," en favorisant "le bas." Par ce terme il faut comprendre tout ce qui se trouve au bas de l'échelle hiérarchique sociale, tout ce qui s'échappe au contrôle de l'Église et de l'État. Les manifestations carnavalesques seraient caractérisées par la goinfrerie et l'ivrognerie, par des excès sexuels, par la violence et par la parodie des cérémonies officielles sanctionnées par les dirigeants de la culture officielle. On verra tout de suite que cette optique n'est pas sans tendance à déformer les faits de la civilisation médiévale, surtout à force d'imposer à l'Église du Moyen Âge un rôle qu'elle n'a adopté qu'après la Réforme. D'ailleurs, l'État, sous la forme supposée par Bakhtine n'a pas encore existé à l'époque de nos textes, et le rôle à lui décerné dans son livre sur les sources culturelles de Rabelais rappelle plutôt celui des états totalitaires modernes.

Pourtant, malgré ces objections, et sous la réserve de ne pas accepter telles quelles les conclusions idéologiques du critique russe, nous pourrions

trouver que l'idée du carnaval et des comportements libérateurs que celui-ci suppose et qu'il permet nous sera d'un grand secours dans l'interprétation de nos fabliaux. C'est que ce qui importe le plus dans la thèse de Bakhtine touche moins à la sociologie *stricto sensu* qu'à la créativité artistique comme manifestation de la révolte de l'individu contre la "sagesse" imposée par la collectivité. Cette révolte de l'imaginaire et son inscription formelle dans l'oeuvre telles que les conçoit le savant russe, nous permettront de fournir une explication de bien des caractéristiques des fabliaux (violences, obscénités et trivialités de toute espèce), qu'on risque autrement de considérer comme des tares, et qui résistent aux tentatives des érudits d'en trouver une explication "logique."¹ D'ailleurs, si j'ai choisi les deux textes indiqués dans le titre de cet article pour servir de base à mon analyse, il n'y va pas tout à fait du hasard, puisque l'action de l'un d'entre eux se déroule pendant une époque de l'année vouée au carnaval (la Fête des Rois), et celle de l'autre lors d'une foire, ce qui transforme de façon spéculaire les récits qui nous occupent en symbole de leur genèse artistico-culturelle. Ce n'est donc pas que je prétends trouver une explication d'application globale aux fabliaux: les dimensions et la diversité du corpus font que le genre résiste à de telles simplifications systématiques. Aussi est-ce au ras des textes que je chercherai l'explication du sens et de l'engendrement des poèmes.

Les premiers vers de *Boivin de Provins* indiquent clairement les rapports du poème avec la célèbre foire:

Mout bons lechierres fu Boivins;
 porpensa soi que a Prouvins,
 a la foire, voudra aler
 et si fera de lui parler. (vv. 1-4)

En outre le personnage qu'il se forge dépend de marchés conclus au cours de ce rassemblement commercial (vv. 35-83). L'existence vérifiable d'une foire à Provins, organisée trois fois par an au XIII^e siècle (Ménard 141), fait de ces vers un "effet du réel" destiné à situer le récit dans l'espace, et, en l'absence de tout autre repère chronologique, dans le temps, puisque l'allusion au marché célèbre assimile le conte à la vie contemporaine de son premier public supposé. Pourtant, on remarquera que les vers 2 et 3 transposent le récit forain dans un avenir ("porpensa soi" — "voudra") qui a toujours à se manifester. Ainsi la fiction s'avère *stricto sensu* achronologique. Boivin exista ("fu") et forma un projet ("porpensa soi") qui dut engager une activité "à la foire," qui cesse partant d'avoir une existence autonome dans le temps

pour relever de la motivation de la fiction, parce que celle-ci s'intègre aux objectifs du "héros": faire parler de soi.

La personnalité de Boivin, couramment accepté comme auteur,² se désagrège de la même façon. On a remarqué assez souvent que Boivin n'est pas le narrateur de son histoire.³ Cela risquerait donc d'être un commentaire banal que de dire que nous avons affaire à un auteur fictif, si le narrateur n'avait pas insisté sur le rôle créateur de Boivin dans les derniers vers du conte:

Boivins remest .III. jours entiers,
se li dona de ses deniers
li provos: .X. sous a Boivins,
qui cest fablel fist a Provins. (vv. 375-78)

C'est donc de l'autorité du narrateur que nous apprenons que Boivin a composé le fabliau que nous venons de lire. D'ailleurs il n'est pas du tout inconnu au Moyen Âge qu'un auteur répugne à dire "je," et préfère se cacher derrière l'autorité d'une narration "objective" de troisième personne.⁴ Pourtant la circularité d'une structure qui ramène une rime identique aux deux premiers et aux deux derniers vers du poème souligne le fait que ces deux noms existent simplement l'un en fonction de l'autre, et que l'ensemble n'existe qu'en fonction du texte. Le même procédé remet en cause deux autres éléments "objectifs" du récit. Au vers 18 nous apprenons que Boivin met ".xii. deniers" dans la bourse qu'il a achetée exprès comme accessoire de la farce qu'il va jouer, et le narrateur insiste sur la réalité de ces deniers à force d'expliquer son geste au moyen d'une période justificative en "car":

que il n'avoit ne plus ne moins. (v. 19)

Qui plus est le narrateur répond de l'existence de cette somme quand il fait que Boivin offre son argent comme contribution aux frais du festin préparé par Mabile (v. 226). Cependant les trois derniers vers du texte comportent une ambiguïté qui laisse planer le doute sur le montant de cette somme (et peut-être de son existence). Une première lecture du vers 377 laisse entendre que le prévôt a donné dix sous au héros-conteur, mais la forme du nom personnel (Boivins — au cas sujet) aussi bien que la disjonction syntaxique entre les vers 376 et 377 permettent une interprétation qui donnerait au farceur dix sous seulement après qu'il aurait reçu le cadeau du prévôt. En outre, l'importance des données de ces vers est soulignée par l'inversion du verbe et du sujet dans la première phrase, ce qui provoque un rejet imposant une coupe de 3 + 5 syllabes au vers 377, irrégularité prosodique ayant

une force disjonctive au niveau métrique qui vient à l'appui de la scission syntaxique, et qui invite ainsi à réinterpréter le zeugme ("il lui donne de l'argent: [il donne] dix sous à Boivin") comme deux phrases indépendantes ("il lui donne de l'argent: [partant] Boivin possède dix sous").

Le deuxième élément remis en cause est la vie même du héros. Après que le prévôt a écouté la "vérité" de la "lecherie" de Boivin (vv. 368-71) — autre formule qui ramène la personnalité du conteur ("lechierres": v. 1) aux dimensions du conte — il lui fait "conter sa vie" plusieurs fois à ses parents. Or, Ph. Ménard traduit le dernier mot de cette expression par "comportement" (189), sans pourtant offrir aucune justification de cette interprétation. Pour sa part Per Nykrog, avec des réservations prudentes, suggère que l'expression, "inspiré[e] peut-être des vies de saint," serait l'équivalent de "raconter un épisode mémorable de la vie de quelqu'un" (13). Mais rien dans l'hagiographie, où la biographie du saint se conforme minutieusement à la leçon orthodoxe renfermée dans sa *vita*, ne vient à l'appui d'une telle thèse. Ainsi, la vie de Boivin (malgré les assertions du narrateur sur son existence antérieure, et l'allusion au mois pendant lequel il avait laissé pousser sa barbe) se réduirait-elle aux dimensions de son escapade faite à la foire de Provins. Rien d'autre n'existe.

Il faudra maintenant considérer cette aventure dans le détail. Elle commence par un travestissement soigneusement préparé qui transforme Boivin en "vilain" (vv. 5-19), ce qui devrait le faire descendre vers le bas de l'échelle sociale. Mais en l'espèce il améliore plutôt sa situation financière, du moins sur le plan imaginaire, puisque les douze deniers qu'il dit posséder dans la fiction première se voient transformer en cinq livres dans le calcul qu'il fait des bénéfices qu'il a eus de sa journée à la foire (v. 80). Cela provoque une tension dans le récit, qui fait réfléchir sur le statut de l'amuseur en même temps qu'elle concrétise l'image projetée du "vilain," au moyen de la représentation d'une richesse reposant sur la seule agriculture. Sa manière assez bizarre de faire le calcul, appuyée de ses affirmations qu'il est très faible en maths, qu'il s'est ainsi fait voler deux fois, et qu'il ne sait pas se tirer d'affaire sans avoir

feves ou pois,
que chascuns pois feïst un sout (vv. 66-67)

donnent encore plus de solidité au portrait qu'il fait de lui-même comme paysan. Lorsque Ph. Ménard affirme que, en l'absence d'une pièce de la valeur d'un sou (= douze deniers), on avait besoin d'un autre objet qui la symbolise, il ne fait qu'avouer qu'il s'est laissé entraîner par la "logique"

du récit (141). Pourvu que Boivin sache compter jusqu'à douze, le tas de deniers ainsi formé pourrait symboliser le sou, à l'aide, au besoin, d'un "échiquier" rudimentaire dessiné sur le sol. Les légumes n'existent que pour resserrer les liens de "Fouchier de la Brousse" (nom que Boivin s'attribue au vers 125) avec la terre qui le fait vivre.

Le portrait qu'il se fait de lui-même est aussi arrondi par les premières paroles qu'il prononce:

"Par foi, fet il, ce est la voire,
 puisque je sui hors de la foire
 et en bon leu et loing de gent,
 deüsse bien de mon argent,
 tout seul par moi, savoir la somme.
 Ainsi le font tuit li sage homme." (vv. 29-34)

Sans présenter de véritables proverbes, ce discours est bâti sur deux exemples de cette sagesse universelle et populaire qu'on se représentait au Moyen Âge comme le propre des paysans. En outre ce qu'il énonce c'est plutôt des contrevérités, puisque nul homme sensé ne saurait se croire "en bon leu et loing de gent" assis sur un tronc d'arbre dans la "rue as putains" (v. 20). D'ailleurs le fait d'être obsédé par le désir de compter ses sous est un trait volontiers prêté aux paysans, ou du moins aux bourgeois, et n'est pas la marque d'un sage. Qui plus est ce discours deux fois trompeur a une autre importance signalétique dans le récit, parce que le narrateur l'annonce formellement, au moyen d'une formule empruntée à la littérature oralisante:

Huimés orrez que il fist puis! (v. 28)

Et ce que Boivin "fait," c'est de parler. Le geste se transforme en parole, ce qui est souligné par la répétition du présentatif "fet il" (v. 29), qui perd, grâce au contexte, la neutralité qu'il revêt normalement dans le discours.

Ce discours, Jean Rychner l'a indiqué (81 ss.), comporte une bonne dose de parodie. Parodie du planctus épique:

"Ahi! douce niece Mabile
 tant estiez de bon lignage . . ."
 Ainsi la plaint, ainsi la pleure, (vv. 110-21)

reprise parodique de ce qui est sans doute le vers le plus célèbre de l'épopée française:

"Niece, il a bien .VII. anz toz plains," (v. 245)

c'est la réponse de Boivin à la question de savoir depuis combien de temps il n'a pas couché avec une femme; parodie du roman d'aventures et de ses rencontres plus que fortuites:

"Bele niece, ne puis dire
la grant joie que j'ai au cuer.
Estes vous fille de ma suer?" (vv. 136-38)

où l'on remarque l'intrusion du concept de la joie, résultat traditionnel de l'assouvissement spirituel de l'amant, mais provoquée ici par une conversation avec une femme, l'identité de laquelle Boivin n'a pas encore établie, mais que le public sait être une prostituée; parodie du langage courtois aussi quand Ysane s'adresse à Mabile pour lui annoncer le service du repas:

"Dame, li chapon sont tout cuit
et les .II. oies en un haste.
Ce dist Ysane qui les haste.
Ma douce dame, alez laver
et si lessiez vostre plorer." (vv. 205-06)

La gradation de "dame," appellation courante, à "ma douce dame," formule courtoise, souligne l'intention parodique ici, autant que les allusions aux oyes qu'on fait cuire et à la nécessité de se laver les mains, qui attirent l'attention sur l'écart entre la situation et le langage. On peut remarquer aussi que le verbe "haster" est équivoque, renvoyant à la fois aux oiseaux en broche et aux personnes qu'Ysane harcèle. D'ailleurs le narrateur signale lui aussi l'intention burlesque de ce passage en faisant remarquer que Boivin sait qu'on se moque de lui. Car ce n'est pas que Boivin qui se forge un personnage ici: Mabile s'est créé le rôle de la nièce perdue de Boivin, et attribue à Ysane celui de vierge volée à sa famille. Tout le monde dans cette partie du conte se donne la réplique comme dans une pièce de théâtre, et effectivement, ce à quoi nous assistons ici, c'est une farce avant la lettre.

Au cours d'une centaine de vers, donc, l'auteur-narrateur établit la réalité d'un personnage doublement fictif, qu'il introduit dans un monde parodique, où les paroles tiennent lieu des gestes. L'univers burlesque ainsi créé se réduit en fait à la foire — elle-même un centre de tromperies parce que Boivin s'y est fait "rouler" deux fois — et au bordel, autre centre de tromperies qui se recouvrent cette fois d'autres couches significatives représentées par la sexualité et la ripaille.

À dire vrai, l'élément alimentaire se réduit à peu de choses dans ce texte, puisque le festin ne comporte que des oyes et des chapons. Pourtant, on insiste presque indûment sur la présence de ces oiseaux (aux vers 165, 176-77, 183, 202-03), ce qui compense largement les "trois misérables vers" consacrés au repas selon Rychner (80). Evidemment l'auteur tient à l'identité des mets consommés, et l'importance qu'il leur accorde relève sans doute de leur capacité de servir de symboles, ou du moins de métaphores. "Faire manger de l'oye à quelqu'un" est synonyme de le tromper. Tout un passage de la *Farce de Pathelin* repose sur cet idiotisme. En outre, bien qu'il soit un mets aristocratique à ses heures, on doit se rappeler qu'un chapon est un coq châtré. Dans le repas qu'on sert à Boivin on lui dit au nez que les femmes vont lui enlever sa virilité à force de le duper, et, nous le savons d'après un discours de Mabile, de le voler.

Le thème de la castration a bien été noté par Bloch, mais l'érudit américain confond la castration symbolique et la littérale (73-74). Dans le monde à l'envers du bordel où une femme commande malgré la présence de deux gorilles, on entend supprimer les privilèges du mâle auxquels prétendrait Boivin. Pourtant celui-ci est déjà parti gagnant, puisque ce que les femmes comptent lui enlever est illusoire, le produit de l'imagination du héros. D'ailleurs il prévient aussi le geste des femmes en se châtrant soi-même (symboliquement), au moment où il se coupe la bourse, mais tout en laissant voir ses "pendants" — les lacets qui attachent la bourse à la ceinture, mais aussi les testicules (vv. 260 et 281). Ceci est le noeud de l'histoire, et le triomphe de Boivin, qui engendrera le récit sur deux plans, est signalé par une description brève mais complaisamment brutale de l'acte sexuel. C'est de cela que va naître le conte, mais avant de considérer la façon dont celui-ci surgit du chaos provoqué par l'astuce de Boivin, je voudrais passer à l'analyse des *Trois dames de Paris* (Ménard 119-27).

De prime abord l'argument de ce fabliau paraît très simple. Trois bourgeoises font la noce le jour de la Fête des Rois, deviennent ivres mortes, sont enterrées au cimetière des Innocents. Pourtant elles ressuscitent et réapparaissent dans les rues de Paris, où elles sèment la zizanie en appelant toujours à boire, avant, apparemment, de rentrer chez elles couvrir leur vin.

Roy Percy⁵ a bien fait remarquer la part de la parodie dans ce texte, qui reposerait sur le récit biblique de la visite des trois mages à l'enfant Jésus. Il note avec justesse que l'une des commères s'appelle Tifaigne, c'est-à-dire Epiphanie, et qu'une autre est "la fame Adam" (v. 18), donc Eve, la mère de tous les hommes, ou plutôt, dans ce contexte, de toutes les femmes. Il

ne signale pourtant pas que la troisième s'appelle Maroie, l'une des multiples versions affectives de Marie, ce qui confirmerait les liens de ce conte avec l'histoire du salut. On doit également tenir compte des surnoms dans ce passage pour saisir toutes les intentions comiques de l'auteur. Autant que je sache personne n'a jamais tiré des conséquences du fait que "Adam" s'appelle en surnom "de Gonesse," ni que sa femme s'appelle de son propre nom Margue Clouue, ou plutôt "Clouue," puisque le nom rime avec "oue" (vv. 59-60). Or, Gonesse (avec un seul *n* en français moderne), est sans doute le bourg du Val d'Oise signalé par Ménard dans son index, et fonctionne à ce titre comme un des effets du réel qui foisonnent dans ce texte, suivant les habitudes de Watriquet de Couvin.⁶ Mais au XIV^e siècle le mot "gonne" s'est déjà spécialisé dans le sens d'un vêtement de femme, et se trouve ici muni d'un suffixe féminin qui renforce la féminisation du mari. Qui plus est sa femme porte en surnom une allusion au clou de girofle, à la fois symbole phallique et aphrodisiaque. Tout cela nous fait pénétrer dans ce monde à l'envers que Bakhtine signale comme typique du carnaval (86-90). Le surnom de Margue nous oriente aussi d'ailleurs sur la voie de la fête, le clou de girofle étant au Moyen Âge l'une des épices les plus goûtées pour l'assaisonnement de mets et de boissons, puisque des plus rares. Enfin, Tifaigne s'appelle aussi "Dame Fresens" (v. 101). Or, ce nom est sans doute à rattacher au verbe "fraisier" (en français moderne "friser") qui a deux, voire trois, acceptions: faire (ou porter) des dentelles "frisées"; préparer un plat de pain trempé dans un liqueur.⁷ Ainsi Tifaigne est non seulement la fête, mais aussi la personnification du festin. D'ailleurs elle est "coifiere" (v. 29) ce qui confirme le lien de son nom avec les dentelles, tout en suggérant qu'elle serait aussi fille de joie.⁸

Nous voilà donc bien immergés, pour ainsi dire, dans une époque de carnaval qui figure parmi les plus importantes du Moyen Âge,⁹ parce qu'on y célébrait la fête de l'âne, celle du fou et celle des Innocents, où l'on "couronnait" évêque, pape ou roi des garçons de chœur qui promulgaient des lois burlesques ou célébraient des messes parodiques. Tout ce désordre n'est d'ailleurs pas gratuit, puisque ces manifestations, que je voudrais qualifier de "folkloriques" et non de "populaires," ne sont que les décombres des Saturnales romaines, destinées par une action imitatrice à assurer la renaissance de l'univers après la "mort" du solstice. Mais n'oublions ni que de tels rites existaient aussi chez les Celtes et les Germains, ni qu'ils étaient tellement enracinés dans la psychologie collective des peuples septentrionaux qu'on en trouve des restes qui ont survécu jusqu'aux temps modernes, et cela à tous les niveaux sociaux, et non seulement chez le "peuple."¹⁰

Dès le début des *Trois Dames* l'accent est mis sur la fête. Aux vers 1-3 on apprend que "jadis" des amuseurs, que le narrateur nomment, avaient l'habitude de raconter des "merveilles" lors des "festes." Ceci est immédiatement contrasté avec un présent, qui est très actuel, où l'aventure des dames court les rues de Paris. Leur "aventure" est arrivée le Jour des Rois, 1320 (1321 n.s.), nous dit le narrateur, qui nous souffle ainsi le premier de ses effets du réel. Le millésime n'a de l'importance que dans la mesure où il établit le sentiment de l'actualité. C'est aussi à cela que servent l'identification d'une taverne connue de Paris (Les Maillez [v. 47]), d'un tavernier (Perrin du Terne [v. 23], hôte d'une autre taverne qu'on ne nomme pas), peut-être d'un bourgeois connu (Adam de Gonnesse) dont on aurait emprunté le nom à cause de ses connotations éventuellement burlesques. Cela explique aussi la fonction de l'appel à des vins célèbres consommés par les dames (le "vin de rivière" [le "Champagne"] — le "garnache" [un cépage — notre grenache]) ou servant de point de comparaison (l'"Ervois" [Arbois, Jura] — le "saint Melion" [St Émilion]). D'ailleurs tous ces termes destinés à établir la réalité de la fiction sont entourés d'appels à la "nouveauté" (vv. 7, 24-25, 50), qui, comme dans les nouvelles des XV^e et XVI^e siècles, ont la fonction d'engendrer un vernis d'actualité, qui sert d'une autre preuve de l'historicité du conte.

Mais à un moment ultérieur du récit l'idée de la nouveauté comprend une notion empruntée à la poésie courtoise, celle de chanter "un chant nouvel" (v. 93), ce qui a l'air dans le contexte d'être burlesque, sinon parodique. Cette impression est renforcée par le refrain cité dans les vers suivants:

"Commere, menons bon revel.
Tiex vilains l'escot paiera,
qui ja du vin n'ensaiera." (vv. 94-96)¹¹

Ce texte renvoie directement à la situation des dames, parce qu'il fait appel à la notion de festin tout en mettant en vedette celle de la tromperie, qu'une tradition déjà séculaire associait à des scènes de taverne. Sans pourtant qu'il y ait fait allusion à un poème individuel, ce serait l'image en creux de ce que nous avons trouvé dans *Boivin de Provins*, ou bien une allusion au thème connu de *Courtois d'Arras*, qui fait de la visite à la taverne une espèce de rite de passage servant de prélude à la déchéance totale du héros, condition nécessaire de son repentir et de sa réintégration au paradis du foyer paternel (ou patriarcal). Le triomphe des femmes (ou des filles) ainsi projeté bénéficie du poids de toute une tradition poétique du salut, qui se

trouve à la fois orientée par cette autre tradition séculière, le renouveau amoureux.

Le dernier appel à la "nouveau" se trouve dans un contexte encore plus surprenant. Après la "résurrection" des dames, Tifaigue demande encore à boire, et Maroie d'ajouter

"je veul de la nouvele tripe," (v. 292)

ce qui pourrait n'être qu'une façon de dire "encore de la tripe," mais qui, à cause de la formule employée, s'insère forcément dans la thématique du renouveau.

Que l'abondance existe dans ce texte, nul ne saurait le nier. En fait, ce que la plupart des érudits qui s'y sont penchés ont remarqué, c'est la glotonnerie des dames, qui consomment vins et mets en quantités énormes.¹² Pourtant, l'important à mon sens, c'est que l'histoire débute précisément par la décision de Margue et de Maroie d'aller "a la tripe" (v. 20), décision dont le dernier cri poussé par Maroie ne serait que le reflet nécessaire. Ainsi, malgré la quantité et la diversité pantagruéliques d'aliments et de boissons consommés entre les deux pôles représentés par les paroles des deux femmes, le conte se met intégralement sous le signe de la tripe. Or la tripe (que nous appellerions "les abats") est le mets carnavalesque par excellence.¹³ Parce que les abats ne se conservent pas, il fallait les faire cuire, et les manger, immédiatement après l'abattage des animaux, ce qu'on faisait dans une atmosphère de festivité, selon les poèmes que Deschamps a composés à leur propos à la fin du XIV^e siècle.¹⁴ Mais il s'agit aussi de mets carnavalesques au sens que Bakhtine prête au mot, puisque, suivant l'expression de l'époque, "celui qui mange le plus de tripe mange le plus de merde."

Les tripes sont donc un aliment tellurique, la consommation duquel accentue l'aspect animalier de l'homme. Au Moyen Âge en général, et dans les fabliaux français en particulier, c'est normalement à force de mettre en vedette la sexualité sous ses formes les plus brutales qu'on cherchait à définir cet aspect du caractère humain. C'est ce qui arrive dans *Boivin* où la crise est signalée par une explosion de paroles obscènes. Rien de tel dans les *Trois Dames*, où l'on pourrait s'étonner de son absence. C'est que dans ce texte la scatologie remplace l'obscénité au moment où les excès des dames, et surtout sans doute les tripes qu'elles avaient mangées,¹⁵ ont leur effet inévitable:

"Je veul aler la hors au plain,
dist Maroclippe, en mi la voie
treschier . . ." (vv. 146-48)

Toutesfois, en sortant les dames chantent encore une chanson:

"Amours, au virelai m'en vois," (v. 164)

ce qui relie sexualité et défécation au moyen d'une allusion à la danse.

C'est aussi à ce moment que le dernier élément typique du carnaval est introduit au texte. Avant de pouvoir sortir trouver un soulagement les dames se voient sommer de laisser leurs habits en gage, ce qui était normal à l'époque. Cependant il faut noter certains aspects insolites dans la présentation de cet épisode. D'abord, celui qui exige que les dames abandonnent leurs vêtements, Druin, a un statut équivoque dans le récit, car, qu'il soit oui ou non serveur à la taverne des Maillets, c'est lui qui aurait fourni au narrateur les "nouvelles" sur les dames. Ainsi, d'une certaine façon, c'est lui qui "invente" le conte, jouant un rôle comparable à celui de Boivin dans le fabliau à lui consacré. C'est qu'il participe à l'intrigue (mais cette fois comme figurant et non comme héros) tout en garantissant par son "autorité" le texte du narrateur. Puis, ce personnage équivoque ajoute (vv. 156-57) une deuxième explication "rationalisante" de la nécessité qu'il impose lui-même aux dames de se dévêtir: si elles ôtent leurs survêtements, elles ne risqueront pas de se salir. Mais entre ces deux rationalisations du geste de se dépouiller des vêtements, il glisse une idée qui nous fait pénétrer dans une atmosphère qui relève complètement du carnaval:

"s'averez, en guise d'Escot
escourcie pelice et cote
et chemise . . ."; (vv. 154-56)

ainsi dévêtues elles auront l'air de s'être travesties en Ecosais, leur transformation en hommes étant signalée par le genre du substantif. Comme nous l'avons déjà vu en considérant *Boivin*, le travestissement est un aspect important du comportement carnavalesque dans l'optique de Bakhtine (90).¹⁶

Ceci marque le point culminant du récit. Les jeux sont faits, ou bien le carnaval touche à son terme. Il ne reste aux dames que de "mourir" et de "ressusciter" avant de se réintégrer dans la société. Par contre, c'est un sort que Boivin, pour sa part, ne connaît pas, parce que, dans un dernier jeu de mot perceptible pour la seule oreille, les "dix sous" que le prévôt lui donne ont l'effet de dissoudre le héros-conteur, dont le rôle s'achève avec la bagarre libératrice des prostituées, des gorilles et des bourgeois, engendrée directement par son acte d'auto-castration et par la sève qu'il répand en

conséquence. On peut comprendre aussi que sa vie prend fin avec le rire que son histoire provoque chez son premier public fictif, les parents du prévôt.

Pourtant, au sens strict ce texte n'a pas de fin, puisque tous les gestes dont elle se constitue ont été transformés en paroles au moyen du "fablel" que "Boivins . . . fist a Provins" (vv. 377-78). De la sorte sa vie se renouvelle chaque fois qu'on récite les inventions amusantes et libératrices associées avec la foire. D'une façon encore plus explicite l'histoire des *Trois Dames de Paris* n'a pas de fin, parce que le narrateur refuse de la terminer:

Or pri a chascun qu'il en die
verité, s'onques aventure
oï mais tele en escriture;
et tantost qu'on me l'ara dit,
je finerai atant mon dit. (vv. 302-06)

La fiction des *Trois Dames* tourne court, et une nouvelle fiction s'ébauche dans laquelle le narrateur se retourne et s'adresse à son public. Il souligne l'appartenance de ce qu'on vient d'entendre à la littérature en faisant appel à l'aventure, à l'écriture (y comprise l'écriture sainte), au "dit." Ce dernier mot sert à identifier une forme poétique de la fin du Moyen Âge qui participe des deux genres lyrique et narratif, dans laquelle le texte est souvent présenté par un "je" narrateur. Au vers 306 pourtant le mot signifie aussi "ce que j'ai à dire," que ce soit fiction ou non. L'ambiguïté est le produit de la rime qui relie ce vers au précédent, où l'auditeur est sommé à la fois de dire s'il sait une histoire plus merveilleuse que celle qu'on vient d'écouter, et de la raconter. Ainsi, de même que dans *Boivins de Provins*, tous les gestes sont transformés en paroles. L'actualité s'avère être un leurre, et le conte de Watriquet rejoint ceux que Colin et ses confrères avaient l'habitude de raconter "jadis" lors des fêtes. D'ailleurs, puisque le silence du conteur se prolongera jusqu'à l'époque du dernier auditeur (maintenant du dernier lecteur) du poème, on peut en conclure que le carnaval lui-même ne prendra fin qu'avec la société humaine qui l'a engendré, ou du moins qu'avec les contes que celle-ci se crée pour s'assurer de sa propre continuité.

Université d'Edimbourg/Université Carleton

NOTES

*Cet article est la version revue d'une conférence donnée à l'Université de Montréal, le 12 novembre 1991. Je tiens à remercier le British Council, Canada, de l'aide qu'il m'a offerte à cette occasion.

¹ Pour un choix des opinions très diverses sur ce sujet controversé on peut se reporter aux études de C. Lee; R. Howard Bloch; R.J. Percy, "Modes of Signification," and "Sentence and Solas"; D. Boutet.

² Voir Muscatine, p. 7; Nykrog, p. 131.

³ Voir Zink, pp. 35-36.

⁴ C'est le cas, par exemple, des chroniques de Robert de Clari et de Geoffroi de Villehardouin; dans le domaine de la littérature d'imagination Chrestien de Troyes, Jean Bodel, et Marie de France parlent d'eux-mêmes à la troisième personne dans les prologues de leurs oeuvres.

⁵ Voir "Realism and Religious Parody in the Fabliaux."

⁶ On remarquera le même phénomène dans son autre fabliau, *Des Trois Chanoinesses de Couloigne* (dans *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles*, éd. A. de Montaiglon et G. Raynaud, Vol. III, Paris, 1878), où l'auteur cite un nombre de villes qui abritent des chanoinesses, localise le début de l'intrigue dans la cathédrale la veille de l'Ascension au moment de la grande messe, et cite les noms de ses mécènes, à qui il se reportera pour avoir un jugement sur le problème posé par les chanoinesses du conte. Malgré l'état lacunaire du texte on se rend bien compte qu'il s'agit d'une version de la légende du Jugement de Paris, et qu'on n'est aucunement tenu de considérer le récit ni comme autobiographique ni comme réaliste.

⁷ Voir F. Godefroy, vol. 9, p. 654, s.v. *fraisier*.

⁸ On n'a qu'à penser aux métiers attribués aux filles de joie dans le poème à leur adresse que Villon met dans la bouche de la "Vieille Heaulmière," elle-même ancienne prostituée. Voir François Villon, *Oeuvres*, vv. 533-60.

⁹ Voir Bakhtine, pp. 86-90.

¹⁰ Des exemples en seraient l'élection d'un roi et d'une reine de la fête au moyen de fèves cachées dans un gâteau (coutume toujours en vogue en France le Jour des Rois), l'habitude des officiers de l'armée de servir le repas des soldats le jour de Noël et la fête de *Up Helly Aa* de Shetland, où une foule de gens travestis en vikings brûle un drakkar dans une atmosphère de festivité bruyante pour fêter le retour de la saison des voyages (et de nos jours de la pêche) après le solstice.

¹¹ Ménard, pp. 167-68, indique que ce refrain, aussi bien que celui cité au vers 134, est répertorié dans le livre de Nico van den Boogaard, *Rondeaux et refrains du XII^e siècle au début du XIV^e siècle*, Paris, 1969, #379 et #152. Il est intéressant de noter que notre fabliau est la seule source de ces refrains signalée par van den Boogaard, et qu'il pourrait ainsi être question de "refrains" inventés pour les besoins de la cause. Ceci augmenterait l'aspect purement littéraire et auto-référentiel du texte.

¹² Voir Percy, "Realism," p. 787; Muscatine, p. 81. Que cela tienne de la fête et non d'un "réalisme" qui ne sera inventé qu'au XIX^e siècle, on en trouve les preuves dans un rondeau de Deschamps, où il parle expressément de la Fête des Rois:

Jamais nul jour ne seray Jacobin,
 Ne prescheray a la feste des Roys.
 — Pourquoi? — Pour ce qu'on m'a noyé de vin.
 Jamais nul jour ne seray Jacobin.
 Et si a pis, car le ventre souvin
 M'ont tourmenté les deables trop de foy.
 Jamais nul jour ne seray Jacobin,
 Ne prescheray a la feste des Roys. (Rondeau 678)

On remarque dans ce texte non seulement l'allusion à l'ivresse, mais aussi celle à l'activité diabolique, supposée aussi dans la "résurrection" des dames, et celle à un travestissement, du moins métaphorique — et refusé —, en frère pêcheur.

¹³ Je suis redevable des indications suivantes à Mlle Iris Black, voir sa thèse inédite "The Use of Images of Food and Drink in the Lyric Poems of Eustache Deschamps," University of Edinburgh, 1992. 168–71.

¹⁴ Voir Deschamps, Vol. 7, Ballade 1272; Rondeau 1273. Je tiens encore une fois à remercier Mlle Black de l'indication du lien établi par Deschamps dans son rondeau entre ce que j'appellerais volontiers le geste carnavalesque de consommer des tripes et l'activité littéraire, Black, pp. 211–12.

¹⁵ L'effet diurétique des "tripes" est exploité par Rabelais dans le chapitre de son *Gargantua* où il raconte la naissance du héros; cf. Bakhtine, p. 165.

¹⁶ Ménard, p. 168, cite un ouvrage de Peter Rickard (p. 209), et offre l'explication que le vers 154 fait allusion "au kilt des Ecossais," ce qui tient de l'anachronisme. Les descriptions que nous avons du costume habituel des Ecossais à cette époque parlent du port d'une simple chemise, sur laquelle on jetait une cape pendant les intempéries. Le *plaid* (un grand pan d'étoffe plié sur une ceinture pour former, en bas, un kilt et, en haut, une espèce de manteau ou de chape) semble n'avoir été introduit qu'au XVI^e siècle au plus tôt, et le *philabeg*, ou petit kilt moderne, seulement au XVII^e sinon au XVIII^e siècle. Le port de la seule chemise par les "Ecossais aux jambes nues" est traité par Dunbar, pp. 21–30. Ainsi, la description que nous donne Watrquet des dames qui sortent de la taverne en chemise correspond précisément à l'image que nous avons de l'Ecossais du début du XIV^e siècle.

OUVRAGES CITÉS

- Bakhtine, Michel. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture poulaire du Moyen Âge et sous la Renaissance*. Trad. A. Robel. Paris: Gallimard, 1970.
- Black, Iris. "The Use of Images of Food and Drink in the Lyric Poems of Eustache Deschamps," PhD thesis, University of Edinburgh, 1992.
- Bloch, R. Howard. *The Scandal of the Fabliaux*. Chicago and London: U of Chicago P, 1986.
- Boivin de Provins dans Fabliaux français du Moyen Âge*. Tome I. Ed. Ph. Ménard. Genève: Droz, 1979. 48–57.
- Boutet, D. *Les Fabliaux*. Paris: PUF, 1985. 65 ss.
- Des .III. Dames de Paris, dans Fabliaux français du Moyen Âge*. Tome I. Ed. Ph. Ménard. Genève: Droz, 1979. 119–27.
- Deschamps, Eustache. *Œuvres complètes*. Ed. Le Marquis de St Hilaire et G. Raynaud [S.A.T.F.] Vol. 4. Paris: Firmin Didot, 1891.
- Dunbar, J. Telfer. *The Costume of Scotland*. London: Batsford, 1981.
- Godefroy, F. *Dictionnaire de l'ancienne langue française*. Paris: Verdus, 1880–1902.
- Lee, C. "I fabliaux e le convenzioni della parodia." *Prospettive sui fabliaux*. Ed. C. Lee et A. Limentani. Padoue: Liviana, 1976. 3–41.
- Ménard, Ph., éd. *Fabliaux français du Moyen Âge*. Tome I. Genève: Droz, 1979.
- Muscatine, Charles. *The Old French Fabliaux*. New Haven and London: Yale UP, 1986.
- Nykrog, Per. *Les Fabliaux*. Nouvelle éd. Genève: Droz, 1973.

- Pearcy, R.J. "Modes of Signification and the Humor of Obscene Diction in the Fabliaux." *The Humor of the Fabliaux*. Ed. T.D. Cooke and B.L. Honeycutt. Columbia: U of Missouri P, 1974. 163-69.
- . "Sentence and Solas in the Old French Fabliaux." *The Craft of Fiction*. Ed. L. Arrathoon. Rochester, MI: Solaris P, 1984. 231-80.
- . "Realism and Religious Parody in the Fabliaux: Watriquet de Couvin's *Les Trois Dames de Paris*." *Revue belge de philologie et d'histoire* 50 (1972): 54-74.
- Rickard, Peter. *Britain in Medieval French Literature*. Cambridge: Cambridge UP, 1956.
- Rychner, Jean. *Contribution à l'étude des fabliaux*, I. Genève: Droz, 1960.
- Villon, François. *Œuvres*. Ed. A. Longnon et L. Foulet. Paris: Champion [C.F.M.A. 2], 1992.
- Zink, M. "Le temps du récit et la mise en scène du narrateur dans le fabliau et dans l'exemplum." *La Nouvelle: formation, codification et rayonnement d'un genre médiéval*. Ed. M. Picone, G. di Stephano, et P.D. Stewart. Montréal: Plato Academic, 1983.