

Le fabliau d'*Une seule fame qui a son cors servoit cent chevaliers de tous points* :
une épopée pour rire ?

Chansons de geste et fabliaux semblent appartenir à des univers littéraires incompatibles. Les unes chantent en laisses assonancées ou rimées les exploits accomplis par les chevaliers chrétiens, au service de Dieu et de leur roi. Les autres sont des petits contes à rire en octosyllabes à rimes plates, facétieux, grivois ou obscènes. Aux nobles barons français s'opposent des personnages qui, dans leur large majorité, sont tirés de la classe des *laboratores*. Au style et à l'inspiration élevés répondent un ton volontairement trivial et des thèmes prosaïques, tirés de la vie quotidienne. Pourtant, les auteurs de fabliaux et de poèmes épiques se confondaient parfois en un seul et même poète, à l'image de Jean Bodel dont le répertoire comprend la *Chanson des Saisnes* comme le *Vilain de Bailleul*, *Gombert et les deux clerks* ou le *Souhait des Vits*¹. Chansons de geste et fabliaux partageaient également un même public, aussi bien aristocratique que bourgeois², et pouvaient se côtoyer au sein d'un même manuscrit³. Il serait donc illusoire d'imaginer que ces deux univers littéraires sont restés hermétiquement étrangers l'un à l'autre. Le transfert, sur un mode plaisant, de thèmes, motifs ou formules épiques dans les fabliaux atteste au contraire de la perméabilité des genres au Moyen Âge. Or, si l'on a souvent évoqué les jeux de réécriture instaurés par les récits brefs avec la littérature courtoise, en discutant ardemment pour savoir s'il était possible ou non de parler de parodie⁴, les liens qu'ils entretiennent avec la chanson de geste ont suscité moins d'études approfondies⁵. L'analyse du fabliau d'*Une seule fame qui a son cors servoit cent chevaliers de tous points*⁶, petit conte de 192 vers conservé dans un seul

¹Voir Ch. Foulon, *L'Œuvre de Jehan Bodel*, Rennes, Imprimeries réunies; Paris, Presses universitaires de France (Travaux de la Faculté des lettres et science humaines de Rennes, série I, 2), 1958, 811 p. ; Chr. Jacob-Hugon, *L'Œuvre jongleresque de Jean Bodel. L'art de séduire un public*, Bruxelles, De Boeck Université (Bibliothèque du Moyen Âge), 1998, 364 p. ; L. Rossi, « L'Œuvre de Jean Bodel et le renouveau des littératures romanes », *Romania*, 112, 1991, p. 312-360.

²L'hypothèse de Joseph Bédier, qui limitait ce public à la seule classe bourgeoise, a depuis longtemps été réfutée. Voir en particulier J. Rychner, « Les fabliaux : genre, styles, publics », *La littérature narrative d'imagination. Des genres littéraires aux techniques d'expression. Colloque de Strasbourg 23-25 avril 1959*, Paris, Presses universitaires de France, 1961, p. 41-54, réimprimé dans *Du saint Alexis à François Villon, Études de littérature médiévale*, Genève, 1985, p. 191-204.

³On citera seulement à titre d'exemple le ms. Bnf 12603 (anc. supplément français 180) où l'on trouve à côté des *Enfances Ogier d'Adenet le Roi* (f° 156-202) et de *Fierabras* (f° 203-238), quinze fabliaux dont *La Coille noire* (f°239ra-va), *Le Vilain qui quida estre mors* [= *Le vilain de Bailleul*] de Jean Bodel (f°239va-240ra) ou *Le Prestre ki abevete* (f°240rb-va).

⁴Voir D. Boutet, *Les fabliaux*, Paris, Presses universitaires de France (Études, 5), 1985, p. 45-63 ; K. Busby, « Fabliau et roman breton : le cas de *Berangier au long cul* », *Épopée animale, fable, fabliau : actes du IV Colloque de la Société Internationale Renardienne*, Evreux, 7-11 sept. 1981, éd. par G. Bianciotto, Paris, 1984, p. 121-132 ; D. Buschinger, A. Crépin, *Comique, satire et parodie dans la tradition romanesque renardienne et les fabliaux*, Göppinger Arbeiten zur Germanistik 391, Göppinger : Kummerle, 1983 ; A. Gier, « Chrétien de Troyes et les auteurs de fabliaux : la parodie du roman courtois », *The Legacy of Chrétien de Troyes*, éd. Norris J. Lacy, Douglas Kelly et Keith Busby, Amsterdam, Rodopi (Faux Titre, 37), t. 2, 1988, p. 207-214 ; Ph. Ménard, *Les Fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France (Littératures modernes, 32), 1983, p. 206-212 ; P. Nykrog, *Les Fabliaux. Étude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale*, Genève, Droz (Publications romanes et françaises, 123), 1973 ; P. Nykrog, « Courtliness and the townspeople : the fabliaux as a courtly burlesque », *The Humor of the Fabliaux : A Collection of Critical Essays*, éd. T. D. Cooke et B. L. Honeycutt, Columbia, University of Missouri Press, 1974, p. 59-73 ; R. J. Percy, « Fabliau Intertextuality : some Connections between Related Comic Narratives », *Reinardus*, 20, 2007-2008, p. 51-66 ; du même auteur, « An Instance of Heroic Parody in the Fabliaux », *Romania*, 88, 1977, p. 105-108.

⁵Voir R. J. Percy, « Chansons de geste and Fabliaux: *La gageure and Berenger au long cul* », *Neuphilologische Mitteilungen*, 79, 1978, p. 76-83. Per Nykrog étudie la « parodie de combats » dans *Aloul, la Bourgeoise d'Orléans, Sire Hain et Dame Anuieuse*, dans *Les Fabliaux, étude d'histoire littéraire...*, p. 88 sv.

⁶Notre étude sera fondée sur l'édition parue dans le *Nouveau recueil complet des fabliaux (NCRF)*, publié par Willem Noomen et Nico van den Boogaard, Assen, Van Gorcum, tome 9, 1996, p. 203-213. Il existe par ailleurs une édition bilingue

manuscrit et fort peu étudié jusqu'à présent, nous permettra d'aborder le fonctionnement et les enjeux de cette intertextualité qui ne vise peut-être pas seulement à distraire le public.

Le fabliau d'*Une seule fame qui servoit...* est le seul des 127 textes édités par Noomen et Boogaard à fonder son intrigue sur le thème épique par excellence, les hauts faits qu'exécutent des chevaliers chrétiens contre des Sarrasins lors de la défense ou la prise d'une cité⁷. Dès les premiers vers, l'auteur met en place des éléments stéréotypés qu'on attendrait plutôt dans le cadre d'une chanson de geste :

En un chastel sor mer estoient
Cent chevalier, qui la mannoient
Pour aus et le païs desfendre,
Par que nuns ne les pouist prendre.
Chascun jor assaut lor livroient
Sarrazin, qui Deu ne creioient. v.1-6

La citadelle érigée au bord de la mer depuis laquelle de braves chevaliers cherchent à protéger le pays alentour, la mention des combats quotidiens menés contre les ennemis héréditaires de la foi, les Sarrasins, mis en valeur en tête de vers par le rejet du vers 6, constituent autant de traits épiques bien connus d'un auditoire médiéval. L'indication numérique fournie par le chiffre *cent* vise à créer un effet d'hyperbole, mais elle peut aussi rappeler des nombres similaires de barons, fréquents dans les chansons de geste⁸.

Certains éléments introduisent pourtant des notes dissonantes. Le plus évident est le mètre utilisé par le conteur : à l'ampleur du décasyllabe ou de l'alexandrin des laisses épiques s'oppose la brièveté de l'octosyllabe à rimes plates. Certes, ce mètre, qui est celui de tous les fabliaux, se rencontre parfois dans les épopées⁹, mais son emploi fonctionne ici comme un signal à l'attention de l'auditoire : il n'y aura rien de grandiose ni de sublime dans le récit à venir qui restera au plus près de la réalité quotidienne d'une vie de garnison. Si les affrontements entre chevaliers chrétiens et sarrasins ouvrent le texte, c'est en effet pour céder aussitôt la place à l'évocation des activités de ces hommes lorsqu'ils ne sont pas au combat, qu'ils soient contraints de soigner leurs blessures en attendant de pouvoir repartir à la bataille ou qu'ils bénéficient d'une trêve. Le récit s'approprie donc le thème épique de la guerre contre les païens, mais il l'aborde sous un angle inédit, comme en creux, s'intéressant surtout à ce que les chansons de geste résument ou omettent de décrire, les moments d'inactivité ou de repos forcés.

établie par Jean-Luc Leclanche, dans *Le Chevalier paillard. Quinze fabliaux libertins de chevalerie*, Babel, Actes Sud, 2008, p. 315-329.

⁷C'est un thème de nombreuses chansons comme *Aymeri de Narbonne*, *Le Charroi de Nîmes*, *Gui de Bourgogne*, *La Prise d'Orange*, *Le Siège de Barbastro* etc.

⁸Entre maints exemples, on citera seulement *Berte aus grans piés*, éd. par A. Henry, Genève, Droz, 1982, laisse LXXI, v. 1707-8 : « *Je vieil k'o vous s'en voist noble chevalerie:/ Cent chevaliers menez en vostre compaignie* » ; *La Chanson d'Aspremont*, éd. par A. de Mandach dans *Naissance et développement de la chanson de geste. III. Chanson d'Aspremont. Manuscrit Venise VI et textes anglo-normands inédits, British Museum Additional 35289 et Cheltenham 26119. A. Les cours d'Agoland et de Charlemagne*, Genève, Droz (Publications romanes et françaises, 134), 1975, laisse CLV, v. 2828-9 : « *S'il se voloit par deviers nos guencir,/ Cent chevaliers metroie a son plasir.* »

⁹Voir par exemple *Gormont et Isembart*, éd. par Y. Otaka (Publ. rech. anglo-norm. 4), 1987. Cependant, comme l'écrit Guy Raunaud de Lage, « l'octosyllabe demeur[e] en principe le vers du roman, quand le décasyllabe est le vers « héroïque » dans *Les premiers romans français et autres études littéraires et linguistiques*, Publ. romanes et françaises CXXXVIII, Genève, Droz, 1976, p.159.

La présentation rapide que ces vers dressent de ces chevaliers les éloigne par ailleurs de leurs pairs de l'épopée. À l'intérieur de la relative dont ils sont sujets aux vers 2-3, *qui la mannoient/ pour aus et le païs desfendre*, la place accordée au pronom tonique *aus* avant le groupe nominal *le païs* suggère qu'ils vivent retranchés dans la forteresse pour se protéger eux-mêmes avant de protéger la région. L'idéal désintéressé de la chanson de geste cède quelque peu, semble-t-il, devant le souci prosaïque de sauvegarder sa propre existence. La subordonnée finale *par que nuns ne les pouist prendre* au vers suivant corrobore cette hypothèse. Les chevaliers épiques résident dans leur citadelle afin que nul ne puisse s'emparer d'elle et des contrées avoisinantes. C'est donc un pronom *le*, renvoyant au *païs* mentionné au vers précédent, qui devrait apparaître¹⁰. En recourant à la forme *les* du masculin pluriel, l'auteur du fabliau sous-entend que le but premier des chevaliers qu'il met en scène n'est pas de défendre la forteresse, mais d'y rester enfermés afin de ne pas risquer la captivité, ce qui réduit considérablement leur aura héroïque.

Finalement, cet *incipit* ne débouche pas sur la description animée de combats acharnés, mais au contraire, sur la mention de longues trêves :

Par acort furent treves mises
Entre les parties et prises,
Tant que chascuns a lonc sejour
Retourna et fist son labour. v.7-10

La rime de ces vers insiste sur la durée de l'interruption des combats, moyen subtil d'amoindrir l'éclat des actions chevaleresques qui paraissent bien plus brèves que les périodes de repos. Le choix du terme *labour* tend à poursuivre cette habile entreprise de dévalorisation. Même si ce substantif pouvait désigner dans l'ancienne langue un travail pénible exigeant un effort soutenu, le latin classique le réservait à la langue rustique, aux travaux de la terre, et lui préférait le substantif *opera* pour l'ouvrage, l'œuvre. Le poète joue donc sur un premier effet de décalage entre le nom qu'il retient et que les fabliaux associent majoritairement aux travaux des champs¹¹, et le rang social de ses personnages. Par ailleurs, le substantif *labour* était relié à une idée de pénibilité, de souffrance, qui s'oppose plaisamment à la suite du texte : ce rude labeur auquel retournent nos barons consiste, en fait, à satisfaire des besoins sexuels. Le texte touche ainsi au comique de l'antiphrase.

Les trêves sont effectivement mises à profit par les chrétiens pour profiter des services prodigués par deux femmes. De prime abord, la formulation du conteur laisse malicieusement subsister un doute sur la nature de ces prestations :

Deus fames entr'aus touz avoient,
Qui pour aus buer les servoient. v.13-14

¹⁰La traduction que propose Jean-Luc Leclanche s'y trompe d'ailleurs et rétablit ce qu'on attendrait dans une épopée : « [...] cent chevaliers qui demeuraient là [...] pour défendre le pays, et empêcher ainsi que qui que ce fût ne pût s'en emparer » (*op. cit.*, p.317).

¹¹Voir par exemple *Constant du Hamel*, NRCF, tome 1, v. 142 : *Puis l'envoia en son labor* ; *Le Vilain Mire*, tome 2, v. 62 : « *Je m'en iroie en mon labor* » ; *Les quatre Sohais saint Martin*, tome 4, v. 8-9 : *Li vilains aloit un matin/ En son labor si com il seut* ; *La Coille noire*, tome 5, v. 8 : *Que li vilains de labour vint* ; *La Dame qui aveine demandoit pour Morel sa provende avoir*, tome 9, v. 218 : *Car il s'en va en son labour* ; *Trubert*, tome 10, v. 8 : *Mout feisoit petit de labor*.

Ces vers jouent sur la polysémie du terme *buer* qui peut s'analyser comme un verbe signifiant « lessiver, laver le linge de quelqu'un » ou comme un adverbe qu'on traduirait par « bien, heureusement ». On hésite donc à reconnaître dans ces femmes deux simples lavandières ou à percevoir dans la formule *buer servir* une périphrase nettement plus grivoise, imitant plaisamment un niveau de langue élevé¹². Conformément au rythme narratif allègre des fabliaux, l'incertitude ne subsiste guère :

Qui plus plus, qui mieus, a son tour
D'eles faissent lor volenté
Chascuns, et a tele plenté,
Et ça et la, ce est la somme,
Com fame puet mieus servir homme. v.16-20

L'accumulation en quelques octosyllabes de compléments circonstanciels de manière unis par des jeux d'assonances, de répétitions et de variations, *qui plus plus, qui mieus, a son tour... et a tele plenté, et ça et la*, tend à mimer joyeusement le nombre exorbitant d'accouplements, par des formules assez vagues et ambiguës pour que l'auditoire puisse laisser libre cours à son imagination. Des expressions comme *qui plus plus, qui mieus* ou *a tele plenté* évoquent la quantité des relations charnelles, mais aussi leur intensité, leur ardeur et leur durée. La locution adverbiale *et ça et la* suggère une ronde ininterrompue de partenaires, mais encore la plus grande diversité dans les lieux de rencontre et peut-être même dans les positions adoptées. Les hyperboles grivoises concurrencent ainsi vaillamment les hyperboles épiques si fréquentes lors des descriptions de combats, qu'il s'agisse de l'intensité des coups assénés ou du nombre d'adversaires qu'un seul chevalier chrétien parvient à renverser. Les exploits guerriers s'effacent devant les prouesses sexuelles accomplies par ces femmes qui à elles deux, parviennent à satisfaire une armée.

L'auditoire a vite compris que ce fabliau reposait sur un arrière-plan misogyne. La femme, réduite au rôle subalterne consistant à *servir homme de son cors*, est l'objet des verbes d'action comme en témoignent les vers 17-18 *d'eles faissent lor volenté/ chascuns*, dans lesquels le rejet met parfaitement en valeur le pronom indéfini sujet masculin. L'intrigue repose sur l'avidité sexuelle que la littérature misogyne prête traditionnellement à ces dames, que la situation ne paraît ni effrayer ni rebuter¹³. Pourtant, le texte égratigne aussi l'image des chevaliers chrétiens, dont la seule occupation en temps de paix semble consister à assouvir des besoins physiques, quelle que soit l'origine sociale et la conduite de leur partenaire.

¹²L'adverbe *buer* et son contraire *mar* sont fréquents dans les chansons de geste et les romans, alors qu'ils sont beaucoup plus rares dans les fabliaux. En dehors de l'exemple ambigu que nous venons de citer, *buer* ne se rencontre que dans trois fabliaux sur 127 textes édités par Noomen et Boogard, *Constant du Hamel*, tome 1, v. 602 ; *Le Vallet qui d'aaise a malaise de met*, tome 8, v. 323 ; *Trubert*, tome 10, v. 749.

¹³Voir par exemple A. le Chapelain, *Traité de l'amour courtois*, édité par Cl. Buridant, Klincksieck, Paris, 1974, tome III, p.202 : *Toutes les femmes sont luxurieuses. Aucune d'elles, fût-elle illustre par les honneurs de son rang, ne repoussera un homme qui se connaisse à l'amour, fût-il de la condition la plus vile et la plus humble. Il n'est aussi personne qui soit assez vigoureux dans les œuvres de Vénus pour apaiser d'une façon ou d'une autre les désirs de n'importe quelle femme.* Le motif de l'insatiabilité féminine est fréquent dans les fabliaux (*Porcelet, La Dame qui aveine demandoit pour Morel, le Vaslet aus douze femes* etc). Juvenal y faisait déjà allusion dans ses *Satires* : *lassata sed non satiata*.

Le scandale constitué par cet état de fait n'est jamais attaqué de front par l'auteur, qui préfère à la diatribe les voies détournées de l'allusion et de l'ironie, comme le confirme une brève attention prêtée aux éléments descriptifs :

Li chastiaus estoit biaux et gens,
Mais assis estoit loing de gens. v.11-12

Le détail concernant l'isolement de la forteresse vise à rendre crédible l'intrigue : il explique pourquoi les cent chevaliers sont contraints de se partager deux lavandières plutôt que d'aller conter fleurettes à de gentes demoiselles ou de belles princesses sarrasines des environs, mais par ricochet, il présente comme normale la sexualité de ces chevaliers chrétiens et le recours à des filles publiques. Le souci de ménager la vraisemblance n'est donc qu'une façade qui, loin de masquer le caractère choquant et amoral de la situation, accentue au contraire la transgression à l'égard de l'univers épique, qui ne mentionne jamais de telles pratiques, et de l'Église, qui les condamne¹⁴.

On note par ailleurs que cette citadelle retranchée en territoire ennemi est qualifiée par les adjectifs *biaus* et *gens*, qui seraient mieux venus pour décrire un agréable château de roman qu'une forteresse épique, dont les auteurs signalent plus volontiers le caractère imprenable¹⁵. De même, les deux femmes bénéficient de qualificatifs laudatifs réservés d'ordinaire à de nobles demoiselles :

Assez estient de bel atour. v.15¹⁶

Ces notations descriptives font ainsi affleurer une légère touche courtoise en décalage absolu avec la crudité de la situation.

Les actions d'éclat prêtées aux chrétiens dans ce texte ne cessent ainsi d'être ternies. La construction du fabliau y concourt en juxtaposant les guerres qu'ils mènent contre les païens et les querelles intestines qui les divisent à propos des deux femmes. Le récit s'ouvre sur les combats à l'extérieur de la citadelle (v. 1-6), suivis par des trêves (v. 7-10). Il évoque ensuite l'organisation de la vie à l'intérieur de la forteresse, dont tous semblent se satisfaire (v. 11-21), avant que n'éclatent des différends, chaque chevalier souhaitant jouir seul des faveurs de sa partenaire (v. 22-32). Une fois les esprits apaisés par la répartition des cent chevaliers entre les deux femmes (v. 33-41), la bataille contre les Sarrasins reprend (v. 42-76) et elle aboutit à la victoire des chrétiens (v. 77-87). Pendant ce temps, à l'intérieur du château éclate une nouvelle crise : l'une des deux lavandières, jalouse, parvient à faire tuer sa compagne par un chevalier que ses blessures ont contraint de rester là (v. 88-144). Au retour de l'armée, les deux meurtriers sont entendus, et leur geste pardonné : la bonne entente est définitivement rétablie, la dame s'engageant, à elle seule, à satisfaire toute la garnison (v. 145-192). La narration repose ainsi sur une alternance entre des scènes qu'on pourrait qualifier « d'extérieur », où l'on voit

¹⁴L'attitude à l'égard de la prostitution a évolué au cours du Moyen Âge pour passer de la condamnation à l'intégration des prostituées dans la vie sociale aux XIV^e et XV^e siècles (voir J. Rossiaud, *Histoire de la prostitution*, Paris, Flammarion, 1988, 288 p.). Il n'en reste pas moins qu'aux yeux des pairs de l'Église, la sexualité hors mariage reste blâmable.

¹⁵Voir par exemple *Buevon de Conmarchis*, dans *Les Œuvres d'Adenet le Roi. Tome II: Buevon de Conmarchis*, éd. par A. Henry, réimpr.: Genève, Slatkine, 1996, laisse XLVII, v. 1232-4 : *Li chastiaus est garnis plus que pour une annee/ De fourment et d'avaine, de vin, de char salee,/ D'armes et de chevaus et de gent naturee* ; et laisse LXXXIII, v. 2023-6 : *Li chastiaus de Barbastre siet sor roche nayüe,/ N'a garde de miner ne d'engien qui i ruel/ N'asaus n'i puet grever vaillant une ceüe,/ Car la roche estoit moult haute et droite et agüe*.

¹⁶Voir par exemple Chrétien de Troyes, *Chevalier de la charrete*, éd. par M. Roques, Paris (CFMA 86), nv. éd. 1990, v. 430-2 : *An la sale ont de bel ator/ une dameisele ancontree,/ n'avoit si bele an la contree*.

les chrétiens mener *gerres, assaut* et *bataille*¹⁷ contre les païens dans des vers proches de l'épopée, et des scènes « d'intérieur », circonscrites dans le cadre clos de la citadelle, qui substituent aux batailles épiques des litiges plus vulgaires, nommés *contens* ou *noise*¹⁸. Or, ces deux substantifs ne sont pas choisis au hasard. Le terme *contens* se traduirait ici par « querelle, dispute, contestation », mais les chansons de geste l'emploient souvent pour évoquer l'effort d'une lutte ou d'un combat¹⁹. Le substantif *noise*, qui renvoie au tapage provoqué par le conflit entre les chevaliers, est très fréquemment utilisé dans l'épopée pour désigner le fracas assourdissant des armes²⁰. L'effet produit est significatif : le rapprochement sémantique de ces situations aux enjeux si dissemblables tend à dévaloriser les batailles menées par les chevaliers chrétiens en les assimilant à des empoignades de mâles insatisfaits. Le fabliau se conclut d'ailleurs sur ce jeu de réécriture visant à transposer un vocabulaire épique dans le domaine grivois :

Onc ne recrut de lor amor,
Ne tost ne tart, ne nuit ne jor,
Ains lor livroit assez estor,
Car chascuns l'avoit a son tor. v. 189-92

Par un plaisant renversement de situation, c'est la dame qui *livre estor* aux chevaliers et le poète se permet un ultime clin d'œil à l'égard de la chanson de geste en utilisant ces quatre rimes identiques rapprochant le couplet d'octosyllabes de la laisse.

Les cibles de sa réécriture sont tout d'abord les deux femmes. Quand éclate le premier différend, chacune d'elle est ravie, escomptant profiter de la situation pour s'accaparer l'ensemble des chevaliers :

Quant les fames sorent la noise,
N'y a cele ne s'en envoie,
Car chascune en cuide bien faire
Son preu par li, et touz atraire ;
Chascunne en ot au cuer grant joie :
Dame furent com rat en moie. v. 27-32

Non seulement ces dames jouissent des querelles, aiment la discorde et les conflits, mais la mise en valeur par le rejet du terme *preu*, le « profit », pourrait indiquer que leur intérêt pour les hommes ne tient pas uniquement à leur voracité sexuelle et qu'il révèle leur goût pour l'argent, autre élément traditionnel des attaques misogynes²¹. La résolution de la dispute stipule d'ailleurs :

Que chascunne d'eles par rente
Serviroit chevaliers cinquente. v. 35-36

¹⁷Voir les vers 5, 44, 63 et 91.

¹⁸Voir les vers 22, 27 et 34.

¹⁹Voir par exemple *Doon de Mayence*, éd. par J. Maucière, Paris, Lanore, 1937, v. 1071-2 : *O fer et a l'achier maintiennent tel content/ Dont li plusor en furent estendu et senglant.*

²⁰Voir par exemple *Raoul de Cambrai*, éd. par S. Kay, Lettres gothiques, Le livre de poche, Paris, 1996, v. 361-2 : *Commença puis tel noise et tel hustin/ dont maint baron furent mort et traï.* Sur cette chanson, on pourra consulter *Raoul de Cambrai*, recueil d'articles dir. par J.-C. Vallecalle, Ellipse, Paris, collection CAPES/ Agrégation Lettres, 1999, 126 p.

²¹On songe à nouveau à ce qu'écrit André le Chapelain au tome 3 du *Traité de l'amour courtois* (op. cit.), p. 196 : *Si les femmes aiment, c'est pour s'enrichir, et non point pour accorder à leur partenaire les joies qu'ils espèrent ; et nul ne doit s'étonner de cela, car c'est naturel. En effet, de par la nature de leur sexe, toutes les femmes sont souillées par le péché d'avarice et de cupidité : elles sont toujours en quête de gains et de profits et ont pour l'or un vif intérêt.*

L'emploi de l'expression *par rente* produit un effet de syllepse puisqu'elle évoque simultanément ce qui revient avec régularité et ce qui donne un revenu régulier. L'auteur suggère ainsi que la ponctualité des services rendus par les deux lavandières est généreusement récompensée. La comparaison qui les associe à des rats dans une meule de grains confirme cette hypothèse et renforce la férocité de leur représentation. Petit animal redoutable, infernal, affamé et prolifique, le rat symbolise « la cupidité, l'activité nocturne et clandestine »²², ce qui convient parfaitement à ces prostituées avides de stupre et d'avoir.

Ce portrait à charge s'aggrave encore quand le poète évoque les manœuvres de l'une des deux femmes pour faire disparaître sa rivale. L'anonymat qu'il maintient à l'égard de ses personnages tend à estomper la frontière entre bourreau et victime, et à donner l'impression que ce meurtre aurait pu être tramé par l'une ou l'autre, ou encore par n'importe quelle membre de la gent féminine. La peinture en action de la lavandière renforce encore ainsi la tonalité misogyne. La rouerie²³ domine son caractère, ses actes comme ses propos. Elle utilise ses charmes pour parvenir à ses fins, enflammant le chevalier par ses agaceries pour mieux se refuser à lui sous prétexte qu'il n'est pas l'un des partenaires qu'on lui a attribué. Quand, séduit par ses provocations, il tente de l'attirer sur sa couche, elle feint de résister, égratignant son visage, frappant sa poitrine de ses poings, le poète s'amusant à transposer ici la légitime réserve qu'une dame doit opposer à son prétendant²⁴. Ce rapprochement osé entre situation scabreuse et courtoise, qui vise à accentuer la dimension transgressive du texte, est d'ailleurs confirmé par l'emploi répété du terme *amor*²⁵ pour qualifier les liens de la prostituée et de ses habitués.

L'arme de prédilection de la lavandière réside surtout dans le maniement de la parole dont elle maîtrise les moindres finesses. Le poète le met en valeur puisqu'il s'agit de l'un des rares personnages à qui il prête une série de discours directs s'étalant sur 35 vers au total, par contraste avec la réponse laconique du chevalier, réduite à deux octosyllabes et enserrée entre deux tirades de la dame²⁶. En trois interventions successives, elle parvient à le convaincre que la mort de sa compagne est nécessaire, tout en clamant sa propre loyauté. Elle reproche à son interlocuteur de vouloir enfreindre le serment qui le lie à sa concubine, affirme ensuite préférer mourir que de trahir les chevaliers envers lesquels elle est engagée, avant de promettre enfin qu'elle ne se donnera pas à lui avant qu'il n'ait tué sa compagne qui le mérite, prétend-elle, en raison de sa perfidie. Le décalage que créent ses revendications de loyauté avec la réalité de ses actes pimente encore le fabliau.

C'est également grâce à la parole que la dame échappe par deux fois à la mort, quand le chevalier menace de la tuer si elle n'accepte pas de lui céder puis quand les juges réfléchissent au châtement

²²J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Bouquïn, Laffont, Paris, nv. éd. 1982, p. 802.

²³C'est un défaut couramment reproché aux femmes et illustré dès la Bible à travers les histoires d'Adam, David, Salomon et Samson.

²⁴Voir le *Traité de l'amour courtois*, op. cit., p.147 : *L'amour n'existe point chez une femme qui cède sans réticences à quelqu'un qui la courtise.*

²⁵Voir les vers 123-4 : *ceaus a cui suiz donnee,/ qui m'ont de lor amor donee* ; v. 190 : *onc ne recrut de lor amor*. Le verbe *amer* est utilisé au vers 168 et le substantif *amie* au vers 102.

²⁶ Voir pour la femme les vers 109-115, 121-126, 130-136, 140 et 163-176, pour le chevalier les vers 119-120. La brièveté des paroles du chevalier est soulignée dans le texte même au vers 116 : *Et cilz li respondit briement.*

qu'elle mérite pour avoir ourdi le meurtre de sa compagne. Face à eux, la lavandière a l'habileté de changer de stratégie et d'opter pour la sincérité. Elle avoue sans ambages la *jalousie*, l'*hayne* et l'*envie* qu'elle ressentait à l'égard de sa rivale, autre point traditionnel des attaques misogynes²⁷. La formulation utilisée par le poète n'exclut d'ailleurs pas que cette jalousie trouve son origine dans une insatisfaction sexuelle lorsque la dame précise : « *on li faisoit plus joie/ que moi* » (v.166-7), le terme *joie* pouvant renvoyer à la jouissance physique en ancien français. Il paraît alors tout naturel que la dame aspire à satisfaire l'ensemble des chevaliers.

Si le comportement féminin est la première cible de la satire, les chevaliers chrétiens ne sont pas épargnés par la critique qui repose en grande partie sur l'écart qu'instaure l'emploi d'éléments épiques traditionnels avec le comportement affiché par les personnages. Ainsi, le thème de la guerre contre les Infidèles ouvre la voie à l'utilisation du motif de l'armement fondé sur l'emploi du verbe *s'adouber*, au sens de « s'armer, s'équiper », tel qu'on peut le rencontrer souvent dans l'épopée²⁸. La sortie de la citadelle, *a ost bennie*, évoque, elle aussi, des passages célèbres²⁹, tandis que la description de la bataille s'appuie sur un vocabulaire dont les chansons de geste usent à l'envi :

Es vous le grant assaut repris
Contre nos chevaliers de pris ;
Mout fu fors li abateïs
Des mescrens et li fereïs :
Bien estoient quinze millier
Sarrasin, Persans et Escler. v. 63-8

Tout concourt ici à rappeler le cadre épique traditionnel : la formule présentative *es vous*³⁰, la désignation laudative témoignant de la sympathie du poète à l'égard de ses personnages *nos chevaliers de pris*³¹, les substantifs *abateïs* et *ferieïs* unis à la rime³², le nombre hyperbolique d'adversaires que les chrétiens doivent affronter³³, et leur désignation par des substantifs renvoyant à divers peuples d'Orient³⁴. L'auteur ne se prive pas non plus d'user d'une référence à la bienveillance que Dieu

²⁷Voir le le *Traité de l'amour courtois*, op. cit., 197 : *C'est aussi une règle générale que toute femme est envieuse [...] Aussi croyons-nous qu'à toutes les femmes sans exception s'applique le proverbe antique qui dit : « Dans le champ du voisin, la récolte est toujours plus belle et son troupeau est toujours plus fécond. »*

²⁸Les vers 47-50 du fabliau : *Et li chevalier dou chastel/ S'adouberent et bien et bel,/ Qui grant talent avient d'abatre/ Les mescreans par bien combatre* peuvent ainsi être rapprochés des *Enfances Ogier*, *Les Œuvres d'Adenet le Roi*, op. cit., tome III, v. 2550-1 : *Après la messe s'adouberent errant./ Chascuns d'aus ot armes a son talent* ; de la *Chanson d'Antioche*, éd. par S. Duparc-Quioç, Paris : Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1977-1978, tome 1, v. 3198-9 : *El demain, quant li aube se prist a esclairier./ S'adouberent par l'ost serjant et chevalier* ; de *Huon de Bordeaux*, éd. par W. W. Kibler et Fr. Suard, Paris, Champion (Champion Classiques. Moyen Âge, 7), 2003, v. 7584-5 : *De toutes pars se keurent adouber./ Vestent haubers, lacent elmes gesmés.*

²⁹Voir le vers 51 du *fabliau* et par exemple la *Chanson d'Antioche*, v. 226 : *Dont manderent partot lor gent a ost banie* ou la *Chanson de Roland*, éd. par C. Segre, Genève, Droz (Textes littéraires français, 968), 2003, v. 1467 : *Puis si chevalchet od sa grant ost banie.*

³⁰Sur cette formule et sa variante *estes vo(u)s*, voir J. Rychner, *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Paris, Droz, 1955, p. 129.

³¹Voir par exemple la *Chanson d'Antioche*, v. 1467-8 : *Quant li Turc ont coisis nos chevaliers françois./ Isnelement monterent sor les cevals norois* ; *Raoul de Cambrai*, v. 2076 : *O lui amainne .M. chevalier[s] de pris.*

³²Voir par exemple la *Chanson d'Aspremont*, laisse 466, v. 9582-8 : *Les trois barons envoya a ses fis/ Si qu'il les ont et veüs et coissis/ Et coneü le maistre fereïs [...] La veüsciés un teil abateïs.*

³³Voir par exemple les *Aliscans*, éd par Cl. Régner, Paris, Champion (CFMA, 110-111), 1990, v. 1039 : *Sore li corent plus de .XV. millier.*

³⁴Voir par exemple *Les Enfances Ogier*, v. 7533-4 : *Droit a Cornet, un port pres de la mer,/ Furent Persant, Sarrazin et Escler.*

manifeste envers ses personnages³⁵, d'interventions autoriales assurant le passage d'une scène à l'autre³⁶ ou cherchant à préserver la crédibilité du récit³⁷, ainsi que de formules quasi similaires, encadrant les différentes phases du récit³⁸, à la manière des reprises au début ou à la fin des laisses.

Ces traits épiques créent un contraste avec l'attitude affichée par les chevaliers au cours de la narration. Si les éléments dépréciatifs restaient encore ténus au début du fabliau, ils s'accroissent au fil de l'œuvre pour finir par miner en profondeur l'image des personnages masculins. Le récit de leur victoire face aux païens jette un doute sérieux sur leur valeur au combat comme sur leur éthique. Ils ne remportent la bataille que grâce à l'intervention d'autres barons vivant dans une cité voisine et alors que les chansons de geste associent au triomphe des chrétiens la conversion de leurs ennemis, ils n'y voient qu'un moyen de s'enrichir :

Chascuns en fu manans et riches,
Se il ne fu trop fous ou nices :
En la cité alerent prendre
L'avoir et les Sarrasins pendre. v. 81-84

Le jeu sur le rythme de l'octosyllabe, qui rejette *l'avoir* en tête de vers, indique clairement que l'idéal de ces hommes n'a rien de désintéressé et qu'ils ne combattent pas pour faire triompher la foi, la paix ou la justice, mais pour s'emparer des biens de leurs ennemis. Ils partagent ainsi finalement la même âpreté au gain que les lavandières.

Leur représentation est encore ternie par leur refus de châtier les meurtriers, au moment même où ils sont désignés par le terme laudatif *prodomme* (v. 158). Mais c'est surtout à travers l'un des leurs, le chevalier blessé resté dans la citadelle, que le texte confine à la satire. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, ce chevalier ne doit pas ses plaies à des prouesses qu'il aurait réalisées au combat, face aux païens, mais à sa participation à un tournoi qui finit d'ailleurs par provoquer la mort de l'un de ses compagnons (v. 53-62). L'ennui d'une vie de garnison ne peut légitimer le sacrifice d'une vie humaine lors d'un divertissement violent qui interdit de prendre part à une bataille aux enjeux bien supérieurs. Sur le mode de l'allusion, le poète dénonce les conséquences funestes des tournois, dangereux et dévastateurs, rejoignant ici les condamnations formulées par l'Église à leur égard³⁹.

Dans le domaine plus intime symbolisé par l'intérieur de la forteresse, le chevalier ne se montre pas moins critiquable. Il tente de violer la lavandière, menace de la tuer si elle ne lui cède pas, et jette sans hésiter la seconde femme du haut des créneaux, uniquement pour pouvoir jouir de la première. Enfin, il ment effrontément à ses compagnons revenus de la bataille en prétextant ignorer où se trouve sa victime. Férocité, cynisme, dépravation, cruauté et absence complète de principes moraux

³⁵Voir le vers 69 du fabliau : *Ainsis avint, que Deus le vot* ; à rapprocher par exemple des *Enfances Ogier*, v. 1106 : *Ainsi com Dieus le volt et consenti*.

³⁶Voir le vers 87 du fabliau : *De ciaux ci illuec vos lairai* ; à rapprocher par exemple de *Berte aus grans piés*, v. 697 : *D'aus lairai a parler, n'en dirai ore plus* ou de *Buevon de Conmarchis*, v. 2129 : *Des François vous lairai ore a parler ici*.

³⁷Voir le vers 42 : *ne sai comment* ; à rapprocher par exemple de *Berte aus grans piés*, v. 296 : *Ne sai comment ot non, mentir ne vous en quier*.

³⁸Voir les vers 21-2 : *Ainsis furent par mout lonc temps, / Tant qu'entr'aus orent un contens* ; repris avec le même son nasalisé à la rime dans les vers 41-42 : *Ainsis furent bien longuement, / Tant qu'il avint, ne sai comment*. De même, on note la parenté entre le vers 106 : *Et en vot faire son delit* et le vers 129 : *Et en vot faire son plaisir*.

³⁹Voir R. Barber et J. Barker, *Les tournois*, The Boydell Press, Woodbridge, 1989, p. 34 et 149-159.

caractérisent ce personnage qui, par son anonymat et par l'impunité dont il bénéficie, devient le représentant de l'ensemble de ses compagnons.

Au final, on peut se demander si les jeux de réécritures auxquels se livre le poète dans ce fabliau s'en tiennent à la simple plaisanterie. La peinture de ces chevaliers chrétiens brutaux, avides, peu enclins à faire régner la justice et plus que tout dominés par leur sexualité tend à jeter le discrédit sur le monde chevaleresque en général, et sur les revendications de vérité qui sous-tendent les chansons de geste⁴⁰ en particulier. Ce fabliau constitue bien un contre-chant face à l'épopée : il ne cherche pas à contester sa place secondaire à l'égard du chant principal, mais il revendique la singularité de sa voix, opposée et complémentaire. S'il n'est pas le contrepoint d'un texte unique qu'on pourrait identifier et nommer, il n'en reste pas moins intrinsèquement uni par certains de ses thèmes, de ses motifs, de ses formules et de ses traits stylistiques au genre particulier que constitue la matière épique. Or le poète ne se contente pas de la pasticher afin d'amuser son auditoire et de susciter des sourires complices. Sa réécriture vise aussi à dénoncer le comportement des représentants de la classe chevaleresque, au moment même où ils sont censés lutter pour la foi, et à ôter les voiles dont la littérature épique masque et enjolive la réalité. Il semble donc bien difficile dans ce cas de ne pas employer le terme de « parodie »⁴¹.

Le fabliau d'*Une seule fame qui a son cors servoit cent chevaliers de tous points* se montre ainsi d'une grande richesse et témoigne, une fois encore⁴², qu'il serait bien réducteur de considérer uniquement les récits brefs comme de simples contes à rire. La composition et l'écriture du texte forcent l'admiration. Les effets de syllepse trahissent le soin constant dévolu au choix d'un vocabulaire souvent polysémique. Les possibilités offertes par la versification sont mises à profit à la rime et en tête de vers grâce à de nombreux rejets significatifs. Les éléments descriptifs n'interviennent jamais au hasard, pas plus que l'alternance des différentes scènes d'intérieur et d'extérieur, ou la répartition de la parole entre les personnages. Tous les types de comique sont utilisés, des plus grossiers aux plus subtils. Le rire grivois provoqué par la situation scabreuse de ces hommes se partageant une ou deux lavandières se mêle au fin sourire que suscitent le maniement de l'ironie, le pastiche de la matière épique et parfois courtoise, l'humour grinçant de la satire sociale et de l'antiféminisme, la dénonciation par la parodie des pieux mensonges de la littérature élevée. L'ultime habileté du poète est sans doute de n'imposer aucune interprétation à son auditoire. Plutôt

⁴⁰Voir J. Bodel, *Chanson des Saisnes*, éd. A. Brasseur, Genève, 1989, v. 6-11 : *Ne sont que trois materes a nul home entendant :/De France et de Bretaigne et de Rome la grant ;/Ne de ces trois materes n'i a nule samblant :/Li conte de Bretaigne, cil sont vain et plaisant./Et cil de Romme sage et de sens aprendant,/Cil de France sont voir chascun jour aparant.*

⁴¹Nous utilisons le terme tel qu'il a été défini par Dominique Boutet dans *Les Fabliaux*, op. cit., p. 45-63, à partir de l'article de Tony Hunt, « La parodie médiévale. Le cas d'*Aucassin et Nicolette* », *Romania*, 100, 1979, p. 347-8 : *Lorsque l'auteur se veut critique à l'égard de la matière originale, il y a « parodie » au sens propre.*

⁴²Pour l'analyse d'un fabliau bien différent, mais tout aussi remarquable par les richesses d'interprétation qu'il suscite, voir notre article « Des oiseaux et des femmes. Quelques remarques sur la grue du fabliau de *Celle qui fu foutue et desfoutue* », *Les Oiseaux : de la réalité à l'imaginaire*, Actes du colloque de Lyon des 1^{er}, 2 et 3 juin 2005, textes rassemblés par Cl. Lachet, vol. 26, 2006, p. 135-146.

que de verser dans la diatribe moralisatrice, il préfère le laisser libre de découvrir la vérité derrière la facétie.

Corinne Füg-Pierreville
Université Jean Moulin - Lyon 3
CIHAM-UMR 5648