

B I L I N G U E

# Fabliaux du Moyen Âge

Traduction et présentation  
par Jean Dufournet



GF

---

## Livre bilingue

Cette édition numérique vous est proposée en version bilingue.

Vous avez le choix entre trois modes de lecture différents de l'œuvre. Son entrée peut ainsi se faire :

- dans sa traduction française.
- dans sa langue originale.
- simultanément dans les deux langues qui apparaissent alors en parallèle, paragraphe par paragraphe.



---

# FABLIAUX DU MOYEN ÂGE

*Présentation, traduction inédite,  
notes, bibliographie, chronologie et index*  
*par*  
Jean DUFOURNET

GF Flammarion

---

# Fabliaux du Moyen Âge, édition bilingue

Flammarion

Collection : GF

Maison d'édition : Flammarion

Jean Dufournet

© 1998, Flammarion, Paris ; édition mise à jour en 2014

Dépôt légal : décembre 2014

ISBN numérique : 978-2-0813-7685-4

Le livre a été imprimé sous les références :

ISBN : 978-2-0813-5124-0

Ce document numérique a été réalisé par [Nord Compo](#).

## Présentation de l'éditeur :

---

Écrits pour la plupart au XIII<sup>e</sup> siècle, les fabliaux sont des contes à rire, des récits courts et sans prétention symbolique, véritable contrepoint et contrepied de la littérature courtoise.

Ils racontent, avec un humour tour à tour cynique et tendre, des aventures plaisantes ou exemplaires et mettent en scène des épisodes de la vie quotidienne médiévale. C'est, ici, l'histoire d'un paysan trompé, là celle d'un savetier se vengeant du prêtre qui l'a fait cocu. Si les femmes n'ont pas toujours le beau rôle – elles sont avares, mégères et inconstantes –, elles apparaissent aussi d'une redoutable habileté...

Histoires lestement contées où le dialogue anime le scénario, les fabliaux nous invitent à découvrir un Moyen Âge déridé et souriant, dont on méconnaît parfois l'existence.

---

# Fabliaux du Moyen Âge

---

À la mémoire de Michel Lebrun  
qui fut pour nous le Pic de la Mirandole  
du polar, en souvenir de nos joyeux vagabondages  
dans les sombres contrées du roman noir

et d'Orner Jodogne  
qui a été le premier à me faire aimer les fabliaux

---

# PRÉSENTATION

Aller dans le clair  
Presque comme si  
L'on était chez soi.

Eugène GUILLEV

## I

Écrits entre 1160 et 1340<sup>1</sup>, mais surtout au XIII<sup>e</sup> siècle, les fabliaux, dont beaucoup ont disparu (il en resterait cent cinquante sur un millier), sont des contes à rire, des récits courts et autonomes en vers octosyllabiques, sans valeur symbolique ni référence à l'essence des choses, dont les agents sont des êtres humains, et qui relatent, sur un ton trivial, une aventure digne d'être racontée parce que plaisante ou (et) exemplaire<sup>2</sup>. Ces œuvres, qui ont touché tous les milieux, constituent l'envers, le contrepoint et le contrepied de la littérature courtoise. Certaines ne sont pas sans rappeler les chapiteaux historiques des cathédrales ou les sculptures des stalles, des miséricordes et des clefs de voûte, où s'inscrit l'expérience de tous les jours avec un humour tour à tour cynique ou tendre. Elles mettent en scène des épisodes de la vie quotidienne dont on ne tente pas de faire des signes, mais qui n'ont pas été jugés indignes du travail de l'écrivain. L'homme médiéval, qui se plaît à rêver de mondes imaginaires, ne ferme pas les yeux sur ce qui l'entoure. « Le fabliau, a écrit Robert Guette<sup>3</sup>, est une littérature sans halo, sans mythe, mais faite d'une lucidité un peu cynique. »

Si la plupart de ces récits étaient destinés à l'origine au même public aristocratique que les chansons de geste et les romans arthuriens, on en trouve d'un niveau moins élaboré et plus fruste. Ils ont été composés et diffusés par des professionnels (clercs, petits chevaliers, goliards, ménestrels ou jongleurs) qui étaient très mobiles, passant d'un milieu à l'autre et la plupart du temps dépourvus du précieux argent dont le pouvoir grandissait. Les auteurs et les adaptateurs, aux talents inégaux, ont écrit pour des publics divers qu'ils rencontraient dans les grandes salles des châteaux et sur les plac

publiques. Les mêmes sujets ont pu être représentés, dans le même temps, à des niveaux différents<sup>4</sup>.

Le fabliau est sans doute né de la fable dont il est proche par le nom<sup>5</sup>. Contemporain du *Roman de Renart* et versant comme lui, à l'occasion, dans la satire du clergé et de la femme, il se confond parfois avec d'autres genres brefs au milieu desquels il a évolué : lai, conte, nouvelle courtoise, *exemplum* dit<sup>6</sup>, débat et, bien entendu, fable. Il a fleuri surtout dans les provinces du nord et du centre de France. Les plus grands auteurs s'y sont essayés : Jean Bodel, Jean Renart, Huon le Roi, Jacques de Baisieux, Gautier Le Leu, Rutebeuf, Jean de Condé, Watriquet de Couvin. D'autres ne sont connus que par un ou deux fabliaux, comme Garin, Haiseau, Huon Piaucele, Durant, Boivin de Provins, Douin de Lavesne, l'auteur de *Trubert* et le talentueux Eustache d'Amiens qui a écrit *Le Boucher d'Abbeville*.

L'image du fabliau est foisonnement, diversité, mutation et métamorphose, plaisir dans la profusion des textes et l'efflorescence de l'imagination. Il a été soumis à de nombreux remaniements aux différents moments de son existence, des textes originels aux réécritures qui représentent tous les degrés de la variation, de la dégradation et de l'amélioration. Certains remanieurs l'ont altéré par négligence ou par défaillance plutôt que par intention ; d'autres ont réécrit entièrement le sujet<sup>7</sup>.

Parfois parodique, le fabliau recherche – plutôt que le burlesque courtois, comme le veut P. Nykrog<sup>8</sup> – le contraste, le décalage et la surprise, en quête d'un comique qui peut se déployer de l'humour le plus fin à l'obscénité et à la scatologie.

## II

Ce qui le caractérise presque constamment, c'est une écriture rapide qui en fait un texte « pressé », fortement lié, raccourcissant au maximum le trajet et la distance entre les noyaux fonctionnels de la narration, mais que contrarie souvent la présence du narrateur qui remplit de sa voix les chaînes causales et s'accorde des répit<sup>s</sup> a priori inutiles. Tirillés entre deux exigences contradictoires, l'une réaliste (*tout dire*) et l'autre narrative (*ne dire qu'une partie*), entre le désir d'écriture et les contraintes littéraires et sociales à respecter, les conteurs témoignent de la tension fondatrice par laquelle le narrateur se voudrait absent, mais revient toujours sur le devant de la scène, veillant à maintenir le contact avec le lecteur-auditeur, multipliant les intrusions d'auteur, pratiquant un jeu constant de mise en avant et de retrait.

Le texte, qui vise à se donner pour vraisemblable, privilégie, malgré le schématisme du genre, la motivation qui, ressentie comme omniprésente, cherche à réduire totalement la distorsion entre l'être et le paraître des personnages. Autour d'eux, tout est signifiant : l'auteur tire pleinement profit de leur nom, de leur place, des rôles et des contrats qui leur sont impartis et qu'ils se doivent de remplir.

Si les fabliaux donnent une impression de foisonnement et de diversité – irréductibles à des schémas abstraits – d'abondance, de *plenté*, digne selon Roger Dubuis d'une abbaye de Thélème par le nombre et la variété des personnages, par leur grand « avoir », par la richesse des situations et des anecdotes, c'est la conséquence d'une des premières règles du « cahier de charges réaliste » tel que l'a défini Philippe Hamon<sup>9</sup> : leurs auteurs, qui posent que le monde est accessible à la dénomination, à

description, doivent veiller, par les moindres détails, à valoriser les personnages qui ne poseront aucun problème d'identification. Cet univers « descriptible » est un univers de la clarté, en dépit de l'atmosphère souvent nocturne des fabliaux. L'obscurité n'existe que pour permettre au narrateur de démêler, de découvrir le caché, d'éclaircir l'équivoque. Le merveilleux et l'ambigu sont exclus : frère Denise, dans le texte de Rutebeuf, retrouvera son identité sexuelle et son nom de Dame Denise. Conformément à ce que Gaston Bachelard a joliment appelé « le complexe d'Harpagon »<sup>10</sup>, les fabliaux abondent en énumérations ; ils affectionnent les nombres qui provoquent, selon Roland Barthes, un pur effet de réel, aussi bien que l'argent qui se compte et se touche, comme l'atteste le début de *Boivin de Provins*. À partir d'une règle littéraire de l'écriture réaliste, l'argent apparaît au cœur de la problématique du bonheur – veau d'or que condamne gravement le conteur des *Trois Bossus*<sup>11</sup>.

Pour faire admettre que les personnages sont des êtres de chair et d'os, on accorde un intérêt particulier à l'arrière-plan géographique, temporel et social, même s'il demeure schématique, compte tenu de la brièveté du genre. C'est, comme l'a écrit K. Kasprzyck<sup>12</sup>, « une constante, une convention du genre ». Les moindres notations spatiales créent un effet de réel dans un espace vérifiable. Si l'on situe les fabliaux en ville<sup>13</sup>, c'est le reflet moins d'une réalité historique (la naissance d'une civilisation urbaine) que de la règle littéraire de la cohésion où tout se tient. La cohésion de la cité entourée de ses murs, crée celle de l'histoire. C'est dans la ville que le personnage réaliste trouve l'entourage indispensable, ce que Philippe Hamon<sup>14</sup> appelle le nécessaire « entregent ». Cet espace restreint évacue l'ailleurs, et le dénouement ramène les héros au domicile initial. Tout se passe dans un temps resserré qui ne comporte pas de zones d'ombre, et qui marque nettement les débuts et les fins ; tout se déroule *sanz atargier*, sans faire *trop lonc demor*, dans le temps court des traditions des fêtes, souvent le dimanche, jour de la messe.

Englué dans le monde, le personnage, échantillon d'une riche diversité, tend à devenir un type « un reflet plus qu'un modèle » (Michel Zink<sup>15</sup>). Le héros est, pour Philippe Hamon<sup>16</sup>, un héraut qui « proclame les valeurs d'une société et d'un groupe » par l'imposition d'un nom, par la valorisation de son habileté et de sa ruse, par la possession d'objets symboliques et d'attributs qui le signifient. Ainsi peut-on soutenir avec Claude Duchet<sup>17</sup> que, « au lieu d'un reflet du réel, nous avons le réel d'un reflet ». Le personnage n'est jamais seul, mais il est intégré au sein d'un « entregent » qui participe de sa notoriété, à l'intérieur et à l'extérieur. La conjonction se produit souvent autour de la table, l'occasion d'un repas, mais aussi dans des rixes, des scènes de ménage... et aussi dans l'acte sexuel. « L'entregent » qui tend vers le symbole à travers des lieux emblématiques (le marché, la taverne, le bordel) est une puissance agissante : c'est la parole vivante des codes moraux, une force bénéfique et hostile quand il y a faute. Conduits par une obsédante motivation, les fabliaux présentent des personnages « contraints » et des scènes immuables : images d'Épinal qui perpétuent un rassurant cloisonnement social.

Le récit peut devenir pur dialogue de théâtre qui montre la diversité non du vécu mais d'un réel déjà dit et écrit, et qui donne à chaque personnage un langage propre. Ainsi le prêtre y est-il détenteur

d'un idiome particulier, le latin, qu'il est facile d'imiter. Le réel se transforme en une mosaïque linguistique, et tout un jeu d'apartés, voire de courts monologues, prend place dans le dialogue. Le réalisme textuel, qui inclut l'anomalie langagière, tend vers le patchwork linguistique, jusqu'au jargon français des *Deux Anglais et de l'anel*, et joue avec une pluralité de textes perdus, avec le *corpus* de proverbes et des maximes comme avec les garants littéraires contemporains. L'écriture des fabliaux censée s'immerger dans la brutalité du réel, vit d'une perpétuelle comparaison, avant tout littéraire avec les textes canoniques qui la valorisent en la cautionnant.

Œuvre ludique par excellence, le fabliau se joue de tout : des personnages et des motifs littéraires, des mots et des proverbes, des rimes et de la versification, des croyances et des règles morales, sans d'ailleurs remettre en cause l'ordre social, même si le rire peut devenir grinçant. Visant à faire oublier peines et soucis<sup>18</sup>, il exprime le rêve persistant d'une vie libre et joyeuse, et il conserve des liens avec la culture populaire et le folklore, avec la tradition carnavalesque et goliardique qui transgresse les tabous religieux et moraux (quelquefois à l'encontre des valeurs reconnues, mais plus souvent à leur profit) et dont il reprend force éléments : l'obscénité, les jurons et la grossièreté, l'exaltation du bas-corporel, les bombances et les repues franches, les permutations et les détrônements bouffons, la caricature et l'outrance.

Si l'éventail social des fabliaux est largement ouvert puisqu'on y trouve des chevaliers, des prêtres, des clercs et des vilains, les personnages sont en général conventionnels, sans profondeur psychologique, encore qu'il faille se garder d'uniformiser un genre assez complexe et protéiforme pour produire à la fois des œuvres rudimentaires et d'autres raffinées, brillantes, voire profondes. Ce sont des textes fuyants comme le poulpe, qui nous laissent le plus souvent à des frontières et qui sont fondés sur la *métis*, la ruse. Dominique Boutet<sup>19</sup> a remarqué que « la tromperie est à la base de l'écriture », et l'on peut appliquer aux fabliaux ce que T. Todorov<sup>20</sup> dit en général du réalisme qui « n'est pas seulement un discours aussi particulier et aussi réglé que les autres ; l'une de ses règles a un statut bien particulier : elle a pour effet de dissimuler toute règle et de nous donner l'impression que le discours est en lui-même parfaitement transparent... Le réalisme est un type de discours qui voudrait se faire passer pour un autre ». Un des attraits les plus fascinants de ces œuvres, c'est la façon habile d'énoncer toujours un programme conforme au cahier de charges réaliste, la volonté affichée de ne tromper personne, et, d'un autre côté, de toujours garder par-devers soi la possibilité, l'astuce, l'rouerie de pervertir ce programme, comme en témoigne l'un des chefs-d'œuvre du genre, *Estormi*, qui présente trois et même quatre « morales » ou conclusions<sup>21</sup>.

### III

Le texte des fabliaux a souvent partie liée avec les prodiges que multiplie l'être de la tromperie, la femme, que le narrateur de *La Bourgeoise d'Orléans* assimile à Protée et à Argus.

Si la sexualité semble franchement acceptée, à en juger par la liberté du langage et de l'action, elle ne l'est pas de façon débridée. Le discours y exprime la volonté de contrôler une force

pulsionnelle et met l'accent sur le lien conjugal, sur le foyer et la famille. L'existence d'un troisième personnage n'altère pas en profondeur le modèle initial.

Le mariage apparaît essentiel à l'ordre social. Il est très fréquent dans les fabliaux qui comptent selon Marie-Thérèse Lorcin<sup>22</sup>, quatre-vingts ménages conjugaux et sept de veuf ou veuve. C'est le couple qui importe : enfants et domestiques jouent un rôle mineur. Mais le mariage est rarement le résultat d'une entente sentimentale réciproque. L'amour, quand il existe, pèse d'un faible poids. Souvent l'homme veut confirmer son pouvoir en choisissant une épouse d'une fortune ou d'un rang égaux ou supérieurs aux siens : le vilain mire, en quête d'un plus grand prestige social, échange sa richesse contre la noblesse et la beauté de la jeune fille. Le mariage, facilité par l'argent que détient l'homme, est traité comme une affaire : le riche impose sa volonté. Il s'agit donc d'un ordre masculin et financier.

Le pouvoir de l'argent peut d'ailleurs se trouver en contradiction avec l'idéologie aristocratique. Pour les autres, le vilain qui épouse une femme noble, transgresse une loi essentielle à l'ordre social selon laquelle chacun doit rester à une place déterminée. Cette puissance est abusive plus à l'égard de la classe noble dont un membre est déprécié qu'à l'encontre de l'épouse elle-même. En revanche, quand les normes sont respectées, l'argent assure une bonne assise économique qui favorise l'épanouissement affectif et la permanence de l'union ; il aide à l'intégration sociale ; s'il manque, on va de difficulté en difficulté, comme le démontre *Le Vallet qui d'aise à malaise se met*, à partir du moment où il prend femme.

Comme le mariage est une affaire conclue à l'ordinaire entre l'homme et les parents de l'épouse<sup>23</sup>, celle-ci ne peut pas s'exprimer, si ce n'est une fois l'alliance conclue ; elle est considérée comme un être mineur, incapable d'assumer son existence. Les rapports sont donc indirects entre les futurs époux. L'homme a une position privilégiée, il investit tous ses désirs dans cette relation ; il souhaite acquérir par le mariage stabilité sociale et bien-être matériel, il réalise son intégration sociale. Choisisant une belle femme, il libère ses désirs sexuels et flatte son orgueil. Il négocie son union sans se soucier de l'individualité de l'Autre qui demeure en état d'assujettissement.

Une fois unis par le mariage, tous deux contribuent à la richesse du ménage par le travail. Mais la femme reste confinée dans l'espace clos de la maison qu'elle gère à l'occasion, tandis que le mari exerce une activité professionnelle valorisante sur laquelle repose la sécurité financière de la famille et qui lui permet de prendre place dans un vaste espace extérieur. Sa prépondérance sociale et économique accentue la dépendance de la femme.

Du point de vue affectif, le mari se borne à exercer son autorité ; la femme, au contraire, doit aimer son époux, le servir avec dévouement, veiller à son bien-être moral et matériel, lui être obéissante et fidèle comme l'affirme dame Aupais dans *Sire Hain et Dame Anuieuse* : *Que tu to baron serviras / Si con preude feme doit fere. / Ne jamés por nul mal afere / Ne te dreteras contre lui*.

Dans ce système qui garantit la stabilité sociale, l'homme est à même de pénétrer dans la société, c'est-à-dire dans l'histoire, et il se réalise pleinement, alors que pour la femme qui représente les forces premières de la nature, l'intériorisation des valeurs morales équivaut à une non-réalisation.

moi. D'autre part, par le mariage, les hommes mûrs qui monopolisent le pouvoir, les revenus, les honneurs et les responsabilités s'opposent aux jeunes gens dont le lot quotidien est souvent la pauvreté et l'errance<sup>24</sup>. Le mariage apparaît comme l'un des privilèges de l'homme arrivé, à quoi les cadets, qui en sont frustrés, répondent par la violence, même si celle-ci n'est que transitoire et s'ils reconnaissent le bien-fondé du mariage.

La femme peut refuser ce système qui signifie l'effacement de soi-même, et le subvenir dans le cadre même du mariage, d'abord par une forme de résistance passive en éveillant involontairement le désir des autres hommes. Sa beauté est une force attractive qui, au moment du mariage, satisfait la sensualité du mari et son besoin de prestige, et qui est ensuite supplantée par l'exigence de fidélité. Mais cette beauté reste offerte à tous les regards et détermine chez les autres mâles un mouvement spontané : la relation avec l'époux risque de se rompre sans que la femme participe directement à cette action subversive. Pour l'homme menacé dans son honneur, vient le temps des regrets et de la jalousie qui témoigne de la crainte de l'adultère et qui devient son seul investissement affectif à l'égard de son épouse. Il cherche à la soustraire aux influences extérieures, aux tentatives de séduction<sup>25</sup>. Enjeu passif, sa beauté provoque le déséquilibre conjugal. Le lien marital est contesté par la confrontation entre l'idéal de l'homme marié, qui exige la fidélité, et celui du jeune homme ou du célibataire, qui vise à libérer le désir et la sexualité dans des relations diversifiées.

Le couple est alors rapidement menacé. L'épouse remet en cause le rôle inférieur qui lui est assigné et tente d'inverser la situation, en s'opposant systématiquement à son mari, en contredisant tous ses désirs (ainsi l'héroïne de *La Dame écroulée... le tint si vil / Et tint si bas que quanque (to ce que) cil / Disoit, et elle desdisoit, / Et deffasoit quanqu'il faisoit*), en usurpant son pouvoir, en méprisant. Ce sont désormais des rapports de haine : la femme se venge de son oppresseur ; l'homme pour laver la honte qui est infligée, use de la violence que symbolise le duel entre les époux Hain Anuieuse dont chacun refuse l'autorité de l'autre. Le combat, la violence verbale et physique témoignent du rapport de force qui, en permanence, déchire le couple conjugal.

La violence, auxiliaire du pouvoir marital, peut s'exercer en finesse, s'adapter aux circonstances : dans *La Folle Largesse* de Philippe de Remy, le mari se fait accompagner à son travail par sa femme qu'il force à porter du sel et qui, épuisée, reconnaît son erreur et sa prétention. La violence peut prendre aussi la forme d'un châtiment corporel (le conte de *La Dame écroulée*, qui s'appelle aussi *La Mâle Dame*, frappe son épouse et opère sa belle-mère pour lui ôter à jamais ses organes sexuels masculins) ; elle rend incontestable la supériorité du mari et assure la reddition définitive de la femme que la douleur et la peur contraignent à s'autocensurer. La paix résulte d'un rapport de force favorable à l'époux. La violence, reconnue par les anciennes coutumes, est un droit pour l'homme qui doit s'y conformer pour réussir son insertion sociale.

Voilà le premier modèle qu'offrent les fabliaux – un mari dominateur et une épouse soumise mais qui éclate souvent : dans un affrontement de tous les instants, la femme désire s'emparer du pouvoir que le mari s'acharne à sauvegarder ou à reconquérir, comme l'a écrit Jean-Louis Flandrin<sup>26</sup>

« La force et l'indissolubilité des liens du mariage et de la filiation, la lourde autorité du chef de famille, l'étroite dépendance

légale et économique de ceux qui lui étaient soumis, et sa propre dépendance à leur égard pour ce qui concernait son honneur et ses ambitions, tous ces traits plus marqués dans l'ancienne société que dans la nôtre, favorisaient la cristallisation de mauvais sentiments. »

## IV

L'activité sexuelle n'échappe pas aux déterminations morales et sociales. Entre l'épouse qui cherche à libérer ses désirs et le mari qui doit répondre à la subversion par la répression, c'est une lutte constante, qui révèle les obsessions masculines face à la sexualité féminine.

Dans les fabliaux, l'éthique religieuse qui soumet l'acte charnel à la procréation est supplantée par une morale du plaisir. La sexualité, qui refuse les contraintes et participe au bien-être général, requiert, pour être heureuse, une certaine aisance financière et matérielle. Un bon repas et un bain sont d'agréables préludes aux jeux amoureux qui visent à satisfaire le corps. Mais très vite la sexualité de la femme s'affirme plus exigeante que celle du mari : celle-là s'indigne qu'après une longue séparation, celui-ci s'endorme au lieu de la satisfaire, et un rêve érotique apporte une compensation immédiate à sa frustration<sup>27</sup>. L'homme doit contrôler cette dangereuse force qui, livrée à elle-même, submergerait l'activité du groupe, et qui n'est exaltée que dans la mesure où elle est contenue dans un système idéologique du mariage. La femme, contrainte de censurer ses tendances instinctives, n'est qu'en partie satisfaite dans l'univers conjugal, et la répression est contraire à sa nature profonde comme l'a théorisé Jean de Meun dans *Le Roman de la Rose*. En effet, sa sexualité est indomptable, les auteurs en grossissent à plaisir les capacités. D'après *Le Valet aux douze femmes*, elle peut tenir tête à cent hommes. Cet avis est loin d'être isolé, puisque, selon Claude Thomasset<sup>28</sup>, « sur ce sujet l'aristotélisme apporte lui aussi des précisions inquiétantes : l'excès d'humidité dans le corps de la femme lui donne une capacité illimitée à l'acte sexuel. Elle ne peut être assouvie, et la formule de Juvénal, *lassata sed non satiata*, est reprise à l'envi. Ne dit-on pas ailleurs que la femme est la seule femelle des êtres animés qui souhaite avoir des rapports sexuels après la fécondation ? La littérature grivoise – les fabliaux en particulier – n'est que la mise en scène de cet inquiétant pouvoir. Le comique de la dérision est la manifestation d'une crainte qui se mue en mépris de la femme ».

Tout en cherchant à satisfaire ses exigences, elle dissimule sa nature profonde pour donner d'elle-même l'image d'une chaste personne, comme dans *La Dame qui demandait de l'avoine pour Morel*, qui ne supportait pas qu'on prononçât certains mots. L'homme devient le prisonnier d'une relation où se libèrent les capacités de la femme, plus importantes que les siennes : revanche d'un pouvoir naturel sur un pouvoir social. Le mari du *Valet aux douze femmes*, épuisé par sa seule épouse, est obligé d'avouer son infériorité et de refuser les douze partenaires que lui proposait son père.

Dans le fabliau de *La Dame qui demandait de l'avoine pour Morel*, si les amants sont au départ mieux accordés que Tristan et Iseut, cet équilibre ne dure pas, car l'épouse, recherchant sa satisfaction personnelle, trompe la confiance de son mari qui n'est plus qu'un corps dont elle use pour son seul plaisir sans se soucier de son intégrité. Le mythe de la femme dévoreuse d'hommes sous-tend les intrigues des fabliaux qui reposent sur la crainte masculine de la ruine physique et sociale, et

l'impuissance sexuelle et de la castration. La femme est la *vagina dentata* qui achemine son compagnon de la déchéance physique à la mort. Hantise aussi de la ruine sociale : privé de sa capacité de travail, l'homme risque de tout perdre, rejeté de l'espace social, cependant que la soumission à son épouse qui l'humilie et le méprise l'expose à de graves critiques. Il perd son identité quand sont sapées les bases mêmes du système : force économique de l'homme et fidélité de la femme. Figure mystérieuse et incompréhensible du désordre et de la subversion, la femme fait peur.

Aussi l'homme réagit-il par le refus du droit à la différence et par la répression. Comme il ne peut l'emporter par la résistance physique, il lui faut ruser en jouant sur les mots, il souille le corps de sa partenaire : ce déshonneur, signe visible du péché, amène sa compagne à réprimer d'elle-même sa sexualité (*Et cilz la servi ce qu'il pot / Et toutes fois que il li plot., / Je ne di pas au gré de (elle) / Mais au valoir de son mari*). Celui-ci peut agir préventivement, comme le pêcheur de Pont-sur-Seine qui fait semblant d'être châtré et que son épouse décide alors de quitter : il dénonce sa duplicité et lui signifie qu'il connaît sa véritable nature.

Si l'activité sexuelle est essentielle à l'équilibre du couple, elle doit être socialisée par l'homme conçue à son image et à la mesure de ses capacités. La sexualité féminine, débridée, tend à bouleverser cette norme. C'est une dangereuse force asociale, une auxiliaire de la mort. L'homme se retrouve devant une triste alternative : s'il contente l'appétit sexuel de son épouse, il perd son autorité, sa vitalité, son identité ; s'il le limite à ses propres capacités, elle risque de commettre l'adultère.

La femme est donc censurée dans son être profond, déchirée entre son désir de libération sexuelle et les exigences du mariage qui tend non à l'épanouissement des individus, mais à leur intégration sociale et au maintien de l'ordre collectif. L'homme, mieux intégré et valorisé, essaie de dominer son épouse, contrainte soit à la mort sexuelle soit à la libération de ses instincts hors du cadre conjugal.

## V

L'adultère dans les fabliaux est le fait de la femme qui y trouve une compensation à sa vie conjugale, un espace favorable à l'expression de son être et à son épanouissement personnel, et qui institue de nouveaux rapports avec son partenaire.

Obsédé par l'adultère sans que ses craintes soient toujours fondées, le mari envisage une action répressive contre la femme ou contre l'amant : ils ne sont jamais victimes de représailles communes. Les fabliaux encouragent-ils la violence contre la femme adultère, qui est un droit pour le mari ? Il est de deux sortes : l'une, aveugle, dictée par la jalousie et la colère ; l'autre, plus subtile, appuyée sur la réflexion. Souvent, le mari qui redoute l'infidélité de son épouse agit sans discernement, la bat dans *Le Vilain Mire* et la chassant dans *Auberée*. À la violence injustifiée répondent la ruse et la vengeance : l'intelligence féminine – comme celle du clerc et du jongleur – l'emporte sur l'aveuglement masculin. Bafoué comme époux et comme partenaire sexuel, l'homme essaie d'annuler par la violence verbale et physique la désapprobation sociale : dans *Celui qui bouta la pierre*<sup>29</sup>, il malmène sa femme, la précipite à terre et, signe d'autorité, lui pose un pied sur la poitrine, il lui coupe

les tresses pour que sa faute et sa honte soient plus évidentes. Mais il a beau frapper, l'adultère est ineffaçable : *Ainsinc la bat et la ledenge, / Mais pour chasti ne pour ses cous / Ne remaindra qu'il n'ait soit cous*. La violence est si peu efficace que la dame des *Tresses* l'intègre même dans le déroulement de sa ruse. En tout cas, il faut qu'elle s'accompagne de finesse. C'est ainsi que le mari domine la situation. *Le Forgeron de Creil*<sup>30</sup> met à l'épreuve sa femme qu'il surprend sur le fait et rosse de sa connaissance de cause. Dans *L'Enfant de neige*<sup>31</sup>, l'époux se venge de l'infidèle sans la brutaliser physiquement : après avoir médité sa vengeance pendant des années, il l'amène par son stratagème à reconnaître son double méfait, son adultère et son inutile tromperie. Il faut donc utiliser la violence quand on est un bon escient, surtout pour culpabiliser la fautive, ce qui sera un gage de fidélité pour l'avenir.

Toutefois, comme l'a noté Michel Olsen dans *Les Transformations du triangle érotique*, « donner libre cours à sa rage envers sa femme, cela ne constitue pas un rétablissement de l'honneur ». C'est même accroître le déshonneur. Aussi le mari doit-il se retourner contre l'amant, qui est souvent un prêtre. Celui-ci, en dépit de son vœu de chasteté, s'adonne à la débauche, obsédé par sa virilité et emporté par son instinct, rebelle à toute contrainte sociale et morale. Il subit la loi de l'attrait physique, insensible à d'autres considérations telles que la générosité du mari (dans *Le Prêtre teinte* ou l'âge de la fillette (dans *Le Prêtre et Alison*). La femme n'est pour lui qu'un corps désirable, et la luxure se libère en un acte impétueux et brutal. Il cherche à la satisfaire par tous les moyens. Il utilise son pouvoir social : dans *Connebert* et *Constant du Hamel*, il exerce sur le couple une pression morale et financière, le menaçant en pleine assemblée des fidèles de la justice ecclésiastique et de l'excommunication. Il se sert surtout du pouvoir de l'argent : il offre bijoux, deniers, vêtements ; tente de réduire sa proie à la misère, ou bien il abuse de sa pauvreté (*Estormi*). Son immoralité est alors dénuée de toute finesse.

Le mari, qui respecte la morale collective, a le droit pour lui ; il est le garant des bonnes mœurs contre le prêtre qui profite de sa position pour introduire la subversion et qui porte la plus lourde responsabilité, puisque la femme, dans nombre de textes, proclame sa fidélité au sacrement de mariage. À ce niveau, s'opposent la morale rigoureuse des époux et l'immoralité du prêtre, le droit collectif et la perversion individuelle, l'honneur et la luxure.

Aussi faut-il réprimer ce désir coupable, en recourant à la ruse ; c'est d'autant plus facile que le pécheur est impulsif et irréfléchi. L'on exaspère son désir, l'on provoque un rendez-vous, le mari feint de s'éloigner. Pris au piège, le prêtre s'en remet à la dame qui lui indique une cachette. La dissimulation permet le triomphe de la morale conjugale.

La répression peut prendre diverses formes. L'humiliation prive le coupable de son prestige. Contraint à la fuite, il n'ose affronter le mari. Dans *Constant du Hamel*, les trois fautifs, recouverts de plumes, sont pris en chasse par les chiens. Ailleurs, comme dans *Le Prêtre et Alison*, l'ecclésiastique montre à tous sa nudité, signe du péché et de la luxure. Il est souvent accablé de coups : la souffrance le punissant de la jouissance, signifie que la vengeance est réussie. Dans *Constant du Hamel*, l'humiliation réside tout autant dans le viol des épouses, rendu odieux par la laideur et la brutalité de Constant, que dans l'attitude des coupables, bafoués dans leur statut d'époux et offensés par l'

sarcasmes des spectateurs. La sanction est publique, et partant plus cruelle, quand le groupe en est témoin oculaire ou qu'il participe à la correction du pécheur, comme dans *Le Prêtre et Alison*.

Le dédommagement financier, qui est une sorte de rançon et qui peut ruiner le prêtre, détruit le pouvoir décisif de l'argent et change la nature de l'adultère qui n'est plus fondé sur le plaisir librement consenti. Mais certains époux préfèrent renoncer à ce châtement pour prendre la virilité du coupable. La castration résulte d'une justice ferme et équitable, selon le principe : « à chaque faute sa punition ». Si dans *Estormi* le mari exerce une vengeance excessive en tuant les trois soupirants de sa femme, qui le désapprouve, Thiebaut de *Connebert*) après avoir songé à la mort (*j'ē ai de l'occident talent*) opte pour la castration qui rétablit l'honneur de l'époux et rend impossible toute nouvelle transgression de l'éthique conjugale. Le prêtre ne pouvant plus avoir de relations avec la femme d'un autre, c'est la mort d'une individualité corrompue et contraire à son image sociale. Sa réintégration dans l'espace qui lui était auparavant réservé s'accompagne d'une renaissance de sa moralité : il pourra vivre désormais dans un état de continence parfaite, accordé à la morale religieuse, et retrouver sa fonction.

## VI

En revanche, nombre de fabliaux sont consacrés à l'épanouissement de la relation adultère où la femme donne une autre image d'elle-même et qui se développe dans le cadre du mariage sans bouleverser les structures, le mari demeurant une figure menaçante. La relation est stable, et ses valeurs se manifestent dans leurs rencontres répétées, soumises à des péripéties. Préambules succincts, conclusion rapide : la séduction de la femme se réduit habituellement à un bref résumé (*Le Bourgeois d'Orléans, Le Chevalier à la robe vermeille*). Toujours est-il qu'elle doit donner son accord aux rapports amoureux, ce qui les place sous le signe de la réciprocité et du respect mutuel entre deux êtres qui se sont choisis. Pour inviter son amant au foyer conjugal, la femme, en général, profite d'une absence du mari qui quitte sa maison pour des raisons professionnelles : ainsi est-il dit dans *Le Cuvier* que *Quand il ert (était) alez gaaignier, / Et elle se faisait baignier / Avec un clerc a grant franchise (noblesse) / Ou ele avoit s'entente mise*<sup>33</sup>.

C'est un amour réciproque, empreint de respect chez l'homme et exalté chez la femme qui a choisi son amant. Si l'un et l'autre assument une riche sexualité que préparent des plaisirs tels que le bain et le repas, ils s'ouvrent à une relation différente de l'accouplement brutal des autres fabliaux. Cette relation, qui, envisagée dans la durée et se répétant, crée des liens profonds entre les partenaires. C'est une nouvelle vision de l'amour et du plaisir, proche de celle qu'a exaltée Jean de Meun dans *Le Roman de la Rose* ; c'est une communication privilégiée sans volonté de domination ni de démonstration morale où deux corps expriment ardemment deux affectivités. Avec ce couple qui met au premier plan la notion et le respect de l'Autre, triomphe une morale individuelle du plaisir. Cette compensation indispensable à la femme, contribue à l'équilibre conjugal en éliminant les tensions dues à l'insatisfaction.

L'adultère avec un prêtre constitue un cas particulier. Si l'amour est réciproque et le plaisir partagé, les rapports sont plus rapides, et le prêtre, plus actif que la femme, témoigne d'une certaine brutalité, tout en respectant sa partenaire et en se souciant de lui procurer une grande jouissance. C'est le comportement du mari, rebelle aux joies de la sexualité, sot et laid, qui explique l'infidélité de l'épouse. Ainsi dans *Le Vilain de Bailleul*.

Quand cet amour est menacé, par exemple par le retour inopiné du mari, l'amant, pétrifié, laisse à sa maîtresse le soin de trouver une solution. La femme, jamais décontenancée et toujours efficace, répond par des actes à l'urgence de la situation. Courageuse, elle cache l'amant et lui permet de s'enfuir (*Le Cuvier*<sup>34</sup>, *Le Dit du peliçon*). Elle défend, mieux que son partenaire, une relation qui est source de vie et qui permet l'épanouissement sentimental et sexuel de deux individus, et en particulier le sien.

Elle réussit à cacher cette liaison et à préserver l'équilibre conjugal, en jouant sur une double scène, grâce à la ruse, pouvoir féminin très ancien, *dès le temps d'Abel*, et collectif, qui profite à toutes, si bien que la solidarité entre épouses joue à plein, communiquant à mots voilés (*Le Cuvier*). Si le mari essaie d'utiliser cette arme, il ne peut rivaliser avec sa femme dont la ruse spontanément répondant sur-le-champ à chaque situation, voue à l'échec la laborieuse machination de l'autre, incapable d'user avec finesse de cette ressource. Deux espaces se dessinent dans les fabliaux : l'un masculin, marqué par la violence, l'autre, féminin, caractérisé par le secret et la ruse, qui sait riposter à l'imprévu.

Tantôt, quand l'époux revient inopinément, la femme fait preuve d'une grande vivacité d'esprit. Par une sorte de réflexe, elle feint la vertu outragée, affectant de ne pas reconnaître son mari (*Les Braies du cordelier*), ou elle l'abuse par des manifestations de tendresse (*Le Chevalier à la robe vermeille*).

Tantôt elle élabore une ruse plus savante dont l'effet durable permet un réel approfondissement de la relation amoureuse. Le mari peut connaître l'infidélité de sa femme pour avoir constaté son absence (*La Dame qui fit trois tours autour de l'église*), rencontré l'amant (*Les Tresses*), surpris un rendez-vous (*La Bourgeoise d'Orléans*) ou obtenu des preuves tangibles de la trahison (*Le Chevalier à la robe vermeille*). En réponse, l'épouse construit un univers irrationnel où le pouvoir de la raison, apanage masculin, devient inopérant. Précipité dans un monde incertain et fuyant où prévalent les illusions des sens, les rêves, les pratiques superstitieuses, le mari perd les repères habituels d'un univers rationnellement structuré et tombe dans la confusion mentale. Ainsi la femme peut-elle perpétuer l'adultère sans que soit brisé le lien du mariage, neutralisant l'époux qui passe pour fou (*Les Trois Dames qui trouvèrent l'anneau*) ou qui, se croyant ensorcelé, décide de partir en pèlerinage (*Le Chevalier à la robe vermeille*), ou encore qui renonce à toute jalousie.

Grâce à l'adultère, la sexualité féminine devient une force de vie, non de mort et de subversion. Ce nouveau jeu amoureux ne connaît ni brimade ni frustration, mais une quête commune du plaisir par deux êtres qui s'unissent librement. La femme, épanouie, joyeuse, aimante, est le personnage central de ce rapport qui lui permet de réaliser sa nature profonde avec une totale spontanéité. Elle instaure un

contre-pouvoir à l'autorité maritale, elle s'affranchit des interdits par un jeu subtil d'apparences dont se satisfait son conjoint. Se dessine ainsi une nouvelle figure féminine, différente de la mégère acariâtre et de la mante religieuse.

## VII

Les fabliaux témoignent d'une époque (XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècle) où l'on a fini par accepter le modèle matrimonial proposé par l'Église qui fait du mariage un sacrement. D'un commun accord, l'aristocratie et le clergé ont placé la femme sous la dépendance de l'homme. Son infériorité, qui paraît naturelle, se retrouve à l'intérieur du mariage par l'idéal d'une obéissance absolue. De là des rapports de force entre les sexes : du côté masculin, l'autorité et la répression ; du côté féminin, la subversion. La femme se libère par l'adultère : entre les amants règne une entente sentimentale et sensuelle qui évacue toute notion de pouvoir et permet de supporter le système oppressif du mariage, d'ailleurs, on ne remet pas en cause.

Les fabliaux présentent donc une image composite de la féminité à travers des regards masculins. La femme est tantôt un instrument du diable, une chose inférieure et dangereuse, tantôt un être désirable, doté d'un réel pouvoir, quasi magique. L'homme est partagé entre la peur et le désir : face à l'altérité, il rêve de répression ou d'évasion. Comme l'a souligné Jacques Dalarun<sup>35</sup>,

« Selon Isidore de Séville dont les savantes *Étymologies* constituent une des clefs essentielles de la vision médiévale des clercs, Eva est *vae*, le malheur, mais aussi *vita*, la vie, et selon l'hymne fameux *Ave Maris Stella* attesté à partir du IX<sup>e</sup> siècle, en *E* se lit l'anagramme d'*Ave* jadis lancé par Gabriel à la nouvelle Ève. En un mot, évoquer Ève, c'est déjà invoquer Marie et signifie avec Jérôme : "Mort par Ève, vie par Marie" ou avec Augustin : "Par la femme la mort, par la femme la vie." »

Jean DUFOURNE

---

## NOTE SUR L'ÉDITION

« Le texte n'existe qu'en tant qu'il est lu. Le connaître, c'est le lire ; et la lecture est une pratique concrétisant l'union de notre pensée avec ce morceau de langue que, provisoirement, peut-être, elle accepte comme réel. La lecture est par essence un dialogue, vertical certes ; mais deux instances y sont confrontées : je suis quelque chose produit par ce texte-ci ; dans le même temps que, lecteur, je suis aussi un lecteur qui construit. Rapport de solidarité active plutôt qu'effet de miroir. »

Paul Zumthor, *Parler du Moyen Âge*, p. 2

Tout choix est arbitraire, surtout quand on a affaire à un ensemble de cent trente à cent soixante textes. Nous avons retenu en priorité des fabliaux que nous comptons parmi les plus ingénieux et les plus caractéristiques du genre. Certains sont à juste titre qualifiés de petits chefs-d'œuvre : c'est le cas de *d'Estormi*, des *Tresses*, des *Trois Aveugles de Compiègne*, de *Boivin de Provins*, du *Bouchier d'Abbeville*, du *Moine Sacristain*. D'autres figurent dans le recueil à des titres divers : *Baillet* utilise plutôt que les octosyllabes à rimes plates, une forme métrique originale qui ressortit à la poésie lyrique ; *Estula* et *La Ma(l) le Honte* fondent l'intrigue et le comique sur un jeu de mots ; *Le Prêtre et le loup* est encore proche de la fable qui est à l'origine du genre. Enfin, il eût été choquant d'écarter les œuvres de grands créateurs qui ont pratiqué aussi le fabliau, comme l'ont fait avec un art consommé Jean Bodel, Gautier Le Leu et Rutebeuf.

Pour chacun des fabliaux, nous avons suivi le plus fidèlement possible le manuscrit que nous estimons le plus sûr, quitte à le corriger le cas échéant. Nous signalons par des crochets les lettres et les mots que nous avons ajoutés, par des parenthèses ceux que nous retranchons. Nous indiquons dans les notes les leçons que nous n'avons pas retenues. D'autre part, nous mentionnons pour chaque fabliau, toujours dans les notes, outre le manuscrit choisi, une bonne édition de référence que le lecteur pourra comparer à la nôtre et qui nous a été souvent d'un précieux secours.

On trouvera en tête de la bibliographie toutes les indications utiles concernant les manuscrits

les éditions.

---

Bien entendu, on a toujours intérêt à consulter et à utiliser la magistrale édition de W. Noomen de N. Van den Boogard, leur *Nouveau Recueil complet des fabliaux*.

Pour la traduction, comme il s'agit de textes narratifs, nous avons opté pour la prose, en nous efforçant de rester le plus fidèle possible à la concision, à la vivacité et à la verdeur des originaux.

Complémentaires de la traduction, les notes, qui renvoient aux vers, se veulent concises et claires. Les unes ressortissent à la philologie et à l'histoire du vocabulaire ; elles peuvent justifier la leçon que nous avons adoptée, élucider un terme rare ou attirer l'attention sur des mots qui ont disparu ou que le français contemporain a conservés avec un sens différent de celui de nos textes. Les autres relèvent de l'histoire et commentent certains faits de civilisation. Souvent, tout en nous gardant d'une pesante érudition, nous avons mentionné des livres et des articles où le lecteur curieux pourra trouver des renseignements complémentaires.

Pour faciliter la consultation, nous avons ajouté un index qui renvoie aux pages précises où se trouvent les commentaires<sup>1</sup>.

---

# FABLIAUX DU MOYEN ÂGE

---

## I. – Le paysan de Bailleul, *par Jean Bodel*

Si un fabliau peut être véridique, alors il arriva, comme le dit mon maître, qu'il y eut un paysan qui demeurait à Bailleul, et qui peinait sur ses blés et ses terres, n'étant ni usurier ni banquier. Un jour, à l'heure de midi, il revint chez lui mourant de faim. C'était un grand et effrayant bonhomme, un vrai diable à la hure repoussante. Sa femme ne faisait pas cas de lui, car il était sot et hideux, et elle aimait le chapelain. Aussi avait-elle choisi ce jour-là pour le passer avec le prêtre. Elle avait tout préparé : le vin était déjà dans le baril, le chapon était cuit, et le gâteau, je crois, était recouvert d'une serviette.

20. Or voici le paysan qui bâille de faim et de lassitude. Elle court lui ouvrir la barrière, elle précipite à sa rencontre, mais elle se serait bien passée de sa venue : elle aurait préféré en recevoir un autre. Puis elle lui dit pour tromper, en femme qui, assurément, l'eût mieux aimé mort et enterré :

« Sire, fait-elle, que Dieu me bénisse ! Comme je vous vois épuisé et pâle ! Vous n'avez que la peau et les os.

– Erme, je meurs de faim. La bouillie est-elle prête ?

– Oui, vous vous mourez, c'est une certitude. Jamais vous n'entendrez rien dire de plus vrai. Couchez-vous vite, car vous allez mourir. Quelle catastrophe pour moi, pauvre malheureuse ! Après vous, je me moque de vivre, puisque vous me quittez. Sire, comme vous êtes déjà loin de moi ! Vous perdrez la vie sous peu.

– Vous moquez-vous de moi, dame Erme ? fait-il. J'entends si bien notre vache mugir que je ne me crois pas en train de mourir, mais je pourrais vivre encore longtemps.

– Sire, la mort qui vous enivre vous affaiblit et bloque le cœur si bien que vous n'êtes plus qu'une ombre. Bientôt elle atteindra votre cœur.

– Couchez-moi donc, chère sœur, fait-il, puisque je suis dans un tel état. »

52. Du mieux qu'elle peut, elle se hâte de le tromper par ses boniments. À l'écart, elle lui prépare, dans un coin, un lit de paille et de cosses de pois, avec des draps de chanvre. Puis elle le déshabille et le couche, elle lui ferme les yeux et la bouche ; elle se laisse choir sur son corps :

- [read Chasing the Sun \(Land of the Lone Star Trilogy, Book 1\)](#)
- [read Bunter Out Of Bounds \(Billy Bunter, Book 24\) pdf](#)
- [Weymouth Sands pdf, azw \(kindle\)](#)
- [read America: The Last Best Hope, Volume I: From the Age of Discovery to a World at War](#)
- [read online Stat-Spotting: A Field Guide to Identifying Dubious Data](#)
- [Never Be Fat Again: The 6-Week Cellular Solution to Permanently Break the Fat Cycle here](#)
  
- <http://test.markblaustein.com/library/Microsoft-Excel-2010--Introductory.pdf>
- <http://jaythebody.com/freebooks/Nothing--A-Very-Short-Introduction.pdf>
- <http://econtact.webschaefer.com/?books/Great-Expectations.pdf>
- <http://www.1973vision.com/?library/Medieval-France--An-Encyclopedia--Routledge-Encyclopedias-of-the-Middle-Ages-.pdf>
- <http://growingsomeroots.com/ebooks/Capitalism-s-Last-Stand---Deglobalization-in-the-Age-of-Austerity.pdf>
- <http://academialanguagebar.com/?ebooks/Drawing-and-Reinventing-Landscape--AD-Primer--Architectural-Design-Primer-.pdf>