

Article

« "Car tot est dit" : parodie, pastiche, plagiat ? Comment faire oeuvre nouvelle au Moyen Âge »

Madeleine Jeay

Études françaises, vol. 46, n° 3, 2010, p. 15-35.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/045116ar>

DOI: 10.7202/045116ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

« Car tot est dit » : parodie, pastiche, plagiat ? Comment faire œuvre nouvelle au Moyen Âge

MADELEINE JEAY

Dans un univers littéraire comme celui du Moyen Âge qui semble réaliser l'« utopie borgésienne d'une littérature en transfusion perpétuelle, en perfusion transtextuelle¹ », il paraît hors de propos de parler de pastiche. Comment en effet déterminer ce qui relève de la réécriture, de la réappropriation de motifs et de *topoi*, de la transposition registrale ou de la parodie, lorsque tout texte ne peut être qu'un texte second, en rapport dialogique avec des traditions, des « autorités », des ensembles mythiques, des auteurs et des œuvres dont la présence s'identifie en palimpseste ? Dans la mesure où usurper la position du Créateur constituerait de la part de l'auteur une transgression presque blasphématoire, il ne peut s'identifier que comme « traducteur ». C'est par rapport à un tel contexte que se manifestent des formes particulières d'« anxiété de l'influence² », une volonté de faire œuvre nouvelle, d'affirmer son originalité et de redouter le plagiat. « Car tot est dit », déplore déjà Huon de Méry dans son *Tournoiement Antecrit*, qui s'inscrit dans le sillage de Chrétien de Troyes, dont il dit avoir attendu la mort pour composer son œuvre, et dans celui du *Songe d'Enfer* de Raoul de Houdenc³. Dans la mesure où pasticher, c'est d'abord se saisir du style

1. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1982, p. 559.

2. On aura reconnu le titre d'Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

3. Huon de Méry, *Le tournoi de l'Antechrist. Li tournoiement Antecrit* (éd. Georg Wimmer et trad. Stéphanie Orgeur), Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 1995 [1994], v. 9. Voir

d'un auteur pour l'imiter, il semblerait en effet qu'il faille que se constitue la figure de l'écrivain moderne pour que puisse s'appréhender la notion de style individuel, de manière propre à un individu. Est-ce à dire que la pratique n'a pas précédé la terminologie qui en rend compte et les débats qui ont agité le xvi^e siècle au sujet de l'imitation ?

L'identification de tics stylistiques propres à un auteur n'est pas impossible dans un système textuel comme celui du Moyen Âge dans la mesure où, pour appliquer la formule de Gérard Genette, on peut dégager l'idiolecte d'un texte en le traitant comme un modèle, autrement dit comme un genre⁴. Je me propose de tester cette proposition avec un ensemble de textes qui me permettront par la même occasion de repérer ce qui est de l'ordre de la réécriture de *topoi*, de la parodie et même du plagiat. Ceux qui me serviront de point de départ constituent un corpus restreint dans lequel on peut déterminer un texte premier suivi de pièces qui sont avec lui dans un rapport d'imitation qu'il restera à évaluer. De plus, trois de ces pièces, dont la plus ancienne, constituent les seuls exemplaires en langue occitane d'un genre — ou d'un sous-genre — que leur éditeur, François Pirot, désigne sous le terme de *sirventes-ensenhamen*⁵. Il semble donc que les conditions soient réunies pour parler au sujet de ces textes d'une situation de pastiche. Ils mettent tous trois en scène un troubadour qui s'adresse à son jongleur et qui, afin de vilipender son manque de talent et l'insuffisance de son répertoire, énumère la longue liste des œuvres qu'il devrait connaître.

La pièce la plus ancienne dont l'auteur est le vicomte catalan de Gerone, Guereau de Cabrera, a été composée vers la mi-xi^e siècle, avant 1165. Celle de son imitateur Guiraut de Calanson, dont le nom renvoie explicitement à celui de son prédécesseur, a dû être composée entre 1190 et 1220, alors que la pièce de Bertrand de Paris date du troisième tiers du xiii^e siècle. Ces pièces partagent d'importantes similitudes avec un autre groupe de trois pièces, les fabliaux dits des jongleurs ribauds. Deux d'entre eux, *Le bordeor ribaut* et la *Response*, présentent suffisamment de similarités avec les pièces occitanes pour qu'on puisse

l'article de Keith Busby, « Plagiarism and Poetry in the *Tournoiement Antéchrist* of Huon de Méry », *Neuphilologische Mitteilungen Helsinki*, vol. 84, n° 4, 1983, p. 505-521.

4. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 10.

5. François Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des xi^e et xiii^e siècles. Les « sirventes-ensenhamens » de Guereau de Cabrera, Guiraut de Calanson et Bertrand de Paris*, Barcelone, Real Academia de Buenas Letras, 1972, p. 38-73. Dorénavant désigné par les lettres (FP), suivies des numéros de pages et de vers cités.

se demander comment a pu se faire le passage de la langue d'oc à la langue d'oïl. Il s'agit aussi, dans ces textes, de dénigrer un jongleur en s'en prenant à son incapacité et en faisant valoir son propre répertoire, la différence étant ici que l'agresseur est un autre jongleur, un rival qui veut démontrer sa supériorité. Le troisième fabliau, la *Contregengle*, se distingue des autres en ce qu'il n'affiche aucune tendance à l'énumération. Sa relation aux autres textes ne tient donc pas du pastiche. Il faut cependant l'inclure dans notre analyse, notamment en raison du caractère autoréflexif des allusions à l'activité d'écriture qui se laissent deviner sous les injures adressées au jongleur rival. Cet ensemble de fabliaux montre la complexité des situations hypertextuelles possibles. Les relations qu'ils entretiennent entre eux et avec une transtextualité plus étendue permettront d'observer des modes de réécriture dont il est parfois difficile de déterminer s'ils tiennent de la parodie plutôt que du pastiche, de la citation plutôt que du réemploi de *topoi*.

Entre le *serventes-ensenhamen* de Guiraut de Calanson et celui de Guereau de Cabrera, dont il s'inspire directement selon ce qu'il laisse entendre lui-même, l'hypothèse du pastiche semble s'imposer. Partons des signes les plus évidents de rapprochements conscients, et sans doute perçus comme tels, entre les trois textes. Guiraut dit avoir connu le poème de Guereau de Cabrera, dont ce dernier avait fait transcrire une version, « qu'En Guiraut fes escrire ». Il admet, peut-être pour mieux se dégager du modèle, que sa mémoire n'en aurait retenu que le quart⁶. La parenté entre les deux pièces et celle de Bertrand de Paris a paru assez évidente pour qu'elles soient rapprochées dans les mêmes manuscrits. L'un d'eux, conservé à la Bibliothèque d'Este à Modène, contient la seule version connue du texte de Guereau de Cabrera et l'une des deux versions de celui de Guiraut de Calanson, l'autre étant copiée avec celle de Bertrand de Paris dans le chansonnier BnF fr. 22543 (*FP*, p. 80, v. 201)⁷. Un autre signe extérieur qui peut laisser supposer une volonté d'imitation est le fait que la pièce de Guiraut de Calanson adopte le même mètre que celle de son prédécesseur pour la versification du poème, le *versus tripertitus caudatus*. L'adoption dans la poésie profane de ce mètre utilisé en poésie religieuse semble caractériser des œuvres parodiques où « domine l'esprit de satire et de gaberie » (*FP*, p. 105). Nous aurons effectivement à nous interroger sur ce possible

6. Guiraut de Calanson, *Fadet Joglar*, dans *FP*, p. 565, v. 9-10.

7. La majorité des pièces du manuscrit de Modène sont des tensons ou des pièces dialoguées (*FP*, p. 92).

détournement, dans nos pièces, de cet autre quasi-genre qu'est le *gab*. Avant d'entrer dans les textes eux-mêmes, un dernier indice de rapprochement joue en faveur du pastiche : l'identité du jongleur à qui s'adresse le troubadour et le nom qui lui est attribué. Il s'agit dans les deux premiers cas d'un surnom qui ne laisse aucun doute sur l'intention de ridiculiser le personnage. Le premier est appelé Cabra, autrement dit la chèvre, désignation trop proche du patronyme du troubadour pour qu'on n'y voie pas une source d'ironie supplémentaire. Quant à celui qui sert de cible à Guiraut de Calanson, il se nomme Fadet, c'est-à-dire l'idiot. Les trois pièces se terminent par ailleurs de façon similaire, soit par une adresse au jongleur explicitement offensante ou simplement ambiguë. Le troubadour du *Cabra joglar*, la pièce de Guereau, l'insulte ouvertement. Il l'animalise, attaque sa virilité et laisse supposer des mœurs sexuelles contestables :

Va, Cabra boc
que be.t conoc
qu'ieu te vi urtar al muton!

FP, p. 554, v. 214-216

Va, Cabra, bouc, car je te connais
bien depuis que je t'ai vu te cogner
au mouton!

Il le traite de « chèvre bouc » et le verbe « cogner », pris au sens sexuel, laisse comprendre les activités attribuées au jongleur⁸. Dans le *Fadet joglar*, Guiraut voile son attaque. Il invite son jongleur à aller présenter ses talents au roi d'Aragon, un connaisseur qui n'apprécie pas les « sottises » et ne goûtera pas les tours d'amuseur qu'il maîtrise mieux que les textes qu'il devrait connaître⁹. Bertrand de Paris apporte sa variante en dénigrant son jongleur au début de la pièce et dans l'envoi final. Il annonce d'entrée de jeu qu'il veut mettre fin à ses services car il est ignorant et chante mal. S'il semble se contredire à la fin en l'envoyant porter son poème à la comtesse de Rodez, il termine cependant par une attaque : « Si vous eussiez su ce qui est dans ce *sirventes*, vous seriez parmi les bons jongleurs de ce pays¹⁰. »

Entre la strophe initiale d'apostrophe au jongleur Cabra et la strophe finale d'insulte à son égard, le *Cabra joglar* n'est constitué, après

8. En fusionnant les deux termes « Cabra » et « boc », Robert Lafont donne au jongleur un patronyme androgyne : « Relecture de *Cabra juglar* », *Revue des langues romanes*, vol. 105, 2000, p. 337-377.

9. Guiraut de Calanson, *Fadet joglar*, dans *FP*, p. 579, v. 235-240. L'hypothèse que cette dernière strophe puisse être une interpolation ne fait que mettre l'accent, de la part de son auteur, sur le besoin de signaler l'imitation.

10. Bertrand de Paris, *Gordo*, dans *FP*, p. 605, v. 81-82.

une brève allusion à ses insuffisances musicales, que du long catalogue d'œuvres qui permettent au vicomte troubadour de déployer sa culture littéraire. La quatrième strophe énumère les genres lyriques — sirventes, ballade, estribot, retrouenge, tenson — et la suivante, les noms de quelques troubadours, « sire Rudel », Marcabru, « sire Alphonse » et « sire Eble¹¹ ». Se succèdent ensuite jusqu'à la fin les références aux textes eux-mêmes, surtout des chansons de geste évoquées par les noms de leurs protagonistes, mais aussi quelques récits appartenant aux matières bretonne et antique. Parce qu'ils précèdent les versions de Chrétien de Troyes, les récits arthuriens — mentionnés eux aussi grâce aux noms de leurs héros : Arthur lui-même, Marc, Erec, Gauvain, Tristan et Yseut — présentent un grand intérêt.

De la part du lettré qu'était Guiraut de Calanson, de qui l'on connaît d'autres textes poétiques, on peut supposer que la reprise de la pièce du vicomte catalan a pu constituer un jeu, une sorte d'exercice de style¹². Avant d'en venir, dans son *Fadet joglar*, au répertoire proprement dit, il se livre à un véritable morceau de bravoure pour décrire avec force détails pittoresques les tours du bateleur qui ne cherche qu'à distraire son public. Il doit être expert en culbutes, savoir montrer des marionnettes et dresser des animaux. Dans ce déploiement de savoir-faire, il faut s'arrêter à l'évocation du talent de musicien nécessaire au jongleur : elle passe par la reprise d'un *topos*, la liste des instruments dont il sait jouer, associé dans les textes à la figure du ménestrel au point de s'identifier à lui. Dans le cas du *Fadet joglar*, il s'agit du tambour, des castagnettes, de la chifonie, de la citole, de la mandore, du manicorde, de la harpe, de la gigue, du psaltérion, de la cornemuse, du tympanon et des grelots (*FP*, p. 25-48). Dans cette affirmation de sa propre virtuosité, Guiraut développe longuement les allusions des strophes deux et trois du *Cabra joglar*, qui mettaient en doute les capacités de musicien, de chanteur et de danseur du jongleur. Il en vient ensuite au pastiche du répertoire proposé par Guereau.

Le *Fadet joglar* correspond bien à la notion de *contrafactum*, terme que François Pirot a utilisé pour caractériser le processus d'imitation entre ces textes (*FP*, p. 36). Guiraut a en effet transposé l'érudition littéraire

11. L'identification de ces deux derniers, Alphonse et Eble, n'est pas certaine. Voir *FP*, p. 158-174.

12. On connaît aussi de lui une chanson allégorique, deux *descorts*, un *planh* et huit *cansos*. François Pirot suppose que le *Fadet joglar* a dû être composé pour Pierre d'Aragon (*ibid.*, p. 254 et 261).

courtoise du noble catalan pour en faire une démonstration du savoir scolaire. Le répertoire de textes en langue vernaculaire fait place à des œuvres dont la plupart renvoient aux traditions antique et biblique. On y retrouve les allusions aux légendes de la Toison d'or ou du Minotaure, à la pomme de Discorde et à la ville de Troie ; on décèle la présence de Virgile par la mention de la légende qui le concerne et peut-être des réminiscences de l'*Énéide*. La série se termine par des connaissances plus scolaires que courtoises sur l'amour et les « commandements nouveaux » qui pourraient faire écho à ceux d'Ovide. La tradition biblique est surtout celle de l'Ancien Testament et de ses récits autour de Salomon, de Macchabée « le bon juif », de Judith et Holopherne. La seule exception apparente parmi ces textes du corpus latin est le Lancelot « qui sut conquérir l'Islande » (*FP*, p. 572, v. 146-147). Comme dans un motet, Guiraut a emprunté la « teneur » que lui fournissait le *Cabra joglar* pour chanter sa propre voix, en remplaçant le répertoire propre à l'aristocratie par celui des lettrés dont il s'avère ainsi un représentant érudit. D'ailleurs, il se comporte envers son jongleur plus en professeur exigeant qu'en seigneur arrogant, et insiste moins sur son incapacité que sur son besoin d'apprendre. Ce qu'il lui répète de façon insistante en anaphore, c'est « apprends » et non « tu ne sais pas ».

Bertrand de Paris revient à cette forme d'agression qui caractérisait l'attitude de Guereau de Cabrera¹³. La variante la plus significative par rapport aux deux autres *sirventes* concerne la versification¹⁴. Nous verrons que ce changement de rythme s'accompagne d'une façon différente de traiter l'énumération. La structure reste la même, celle d'un répertoire encadré par une adresse à son jongleur dont il souhaite se débarrasser parce qu'il chante mal et ne sait aucun des textes qui lui seront énumérés, et par une strophe qui précède un double envoi et confirme qu'il ne figure pas parmi les bons jongleurs. Selon François Pirot, le catalogue proposé à son jongleur par Bertrand de Paris, petit hobereau rouergat, reflète les goûts archaïsants de la cour de Rodez (*FP*, p. 541). Ne faudrait-il pas plutôt attribuer l'ancienneté des œuvres de son répertoire par rapport à la date présumée de sa pièce (la seconde moitié du XIII^e siècle) précisément à son caractère de pastiche, au fait qu'il reste sous l'influence du modèle qu'il transpose ?

13. Paris correspond au village de Parisot, en Tarn-et-Garonne, dans l'arrondissement de Montauban (*ibid.*, p. 281).

14. Versification complexe, qui combine deux formules métriques (*ibid.*, p. 273-280).

Deux rapprochements de détail notés par l'éditeur ne permettent pas d'établir de lien plus précis entre son *sirventes* et ceux qui l'ont précédé. On peut voir des analogies entre sa façon d'évoquer l'épopée de Charlemagne en Espagne, aux vers 29 et 30 (« Ni no sabetz del senhor de Paris/a cal esfors pres Espanh'e conquis »), et les vers 38 et 39 du *Cabra joglar*: « Con eu, tras portz, / per son esfortz / intret en Espagna a bandon » (*FP*, p. 558). Par ailleurs, Bertrand de Paris et Guiraut de Calanson désignent tous deux leur pièce par le terme de *sirventes*¹⁵. Si le modèle a été le *Fadet joglar* de Guiraut de Calanson avec lequel la pièce de Bertrand de Paris est copiée dans le chansonnier de la Bibliothèque nationale de France, ce dernier n'en a pas repris l'évocation des activités jongleresques : il entre tout de suite dans le répertoire. Il est lui aussi constitué d'une variété de textes de traditions différentes — arthurienne, antique, biblique, épique —, évoqués également par les noms des personnages et dont les références se succèdent sans classement évident. Dans un texte plus bref que les autres et sans doute lacunaire, ils sont moins nombreux et leur succession est moins rapide car un commentaire est attaché à chacun. Ainsi, l'inventaire de Bertrand de Paris prend très nettement une tournure encyclopédique d'aide-mémoire, comme l'exemple suivant permettra de le vérifier :

Vous ne savez de l'enfant Œdipe qui lui donna le coup sur le pied avec le couteau ; ni du bon roi Neptanabus estimé, pourquoi il laissa ses hommes sans chef ; et de César, qui conquiert tout le monde, vous savez peu, car vous en avez appris peu de chose ; et vous ne savez ni les nouvelles du roi Gormon ni le conseil qu'Izambart donna sur le pont. (*FP*, p. 603, strophe 8)

Le *Guordo*, *ieu* de Bertrand de Paris s'est-il suffisamment éloigné des deux autres *sirventes*, notamment en utilisant une structure strophique et métrique différente, pour ne plus pouvoir être considéré comme un pastiche ? À moins que ne suffise pour cela le fait que le corpus des textes qu'il énumère présente des similarités avec celui du *Fadet joglar*.

Ce qu'ont en commun les trois *sirventes-ensenhamens*, indépendamment de l'exhibition d'un répertoire jongleresque de la part d'un troubadour qui discrédite ainsi son jongleur, c'est de transposer en joute verbale l'affrontement par les armes de la chanson de geste. Pour sa part, le corpus présenté par Guiraut de Calanson à son jongleur évoquerait aussi les listes d'auteurs scolaires que les étudiants avaient à mémoriser au cours de leur formation (*FP*, p. 71-72). Toutefois, l'esprit

15. *Ibid.*, p. 578. *Fadet joglar*, p. 564, v. 5 et *Gordo*, p. 600, v. 2.

de vantardise qui anime ces pièces se rapproche de la surenchère de fanfaronnades et de dérision que l'on retrouve dans le *gab*. Alors que les chansons de geste exhibent leurs listes de combattants avant le récit de la bataille, les *sirventes* énumèrent leurs héros. Ils transposent les conduites de vantardise et la pratique des dénombremens de la tradition épique. En cela, le *Cabra joglar* de Guereau de Cabrera, la seule œuvre que l'on connaisse de ce représentant de la noblesse catalane, est bien de l'ordre de la parodie, d'une parodie que d'autres se plairont à imiter. La transposition parodique de l'affrontement militaire en joute verbale destinée à faire parader les œuvres d'un répertoire pour se faire valoir, comme paradedent les chevaliers à la bataille, n'est pas de son fait. Depuis les plus anciens textes, le catalogue d'œuvres est associé à la figure du jongleur, comme le sont les listes d'instruments. Pour le premier, on peut mentionner l'exemple de la *Chanson de Guillaume*, au moment où Guibourc et les barons voient arriver Guillaume après la bataille de Longchamp portant sur son cheval le corps de Vivien. Ils le prennent pour un jongleur réputé aussi vaillant pour se battre que doué pour chanter, ce que démontre la liste des chansons de geste qu'il connaît¹⁶. La seconde, la série d'instruments, figure dans le *Roman de Brut* de Wace, dans la belle description de la fête du couronnement d'Arthur¹⁷. On peut d'ailleurs se demander si la reprise qui a été faite de cette séquence énumérative par Chrétien de Troyes dans *Erec et Enide*, puis par Renaud de Beaujeu dans *Le Bel Inconnu*, relève de la réutilisation d'un *topos* ou également du pastiche, dans un esprit de surenchère, chacun des auteurs se mesurant à son prédécesseur dans ces passages qui tiennent de la démonstration de savoir-faire¹⁸.

Dans les fabliaux du *Bordeor ribaut* et de sa *Response*, on se trouve bien en situation de reprise du *topos* du catalogue d'œuvres, dans l'esprit de rivalité et de surenchère qui vient d'être évoqué, propre à l'image, elle aussi topique, projetée des jongleurs¹⁹. La question est de

16. *La Chanson de Guillaume* (éd. François Suard), Paris, Garnier, 1991, v. 1259-1269.

17. Wace, *Le Roman de Brut* (éd. Ivor Arnold), Paris, Honoré Champion, coll. « Société des anciens textes français », 1940, v. 10543-10556.

18. Chrétien de Troyes, *Erec et Enide* (éd. Mario Roques), Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1981 [1952], v. 1987-1992; Renaud de Beaujeu, *Le Bel Inconnu* (éd. Michèle Perret et Isabelle Weill), Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques. Moyen Âge », 2003, v. 2880-2899.

19. *Deus bordeors ribauz*, dans *Le jongleur par lui-même. Choix de dits et de fabliaux* (éd. Willem Noomen), Louvain-Paris, Peeters, 2003, p. 28-42; *La response de l'un des deus ribauz*, *ibid.*, p. 42-53; *La contregengle*, *ibid.*, p. 54-65.

savoir si la pièce qui se présente comme la réponse à l'attaque d'un premier jongleur est en relation de pastiche avec elle. Elle ne se pose pas pour le troisième fabliau, la *Contregengle*, qui ne reprend pas la structure énumérative des deux autres, tout en s'adressant aux deux personnages et en réagissant aux arguments qui y sont échangés. La réplique du second jongleur répond point par point au premier texte. Le premier « bordeor ribaut » commence par discréditer le rival qui l'a provoqué²⁰ : ses mauvais vêtements montrent bien qu'il n'arrive pas à gagner sa vie, il se comporte en truand et on devrait le tondre pour folie. Il va prouver ensuite qu'il sait chanter « en roumanz et en latin », en énumérant d'abord une série de chansons de geste et ensuite des romans d'aventure²¹. Cette prétention est cependant discréditée par son incapacité à citer correctement les titres :

Si sai de Mont Auban,	Je sais chanter d'Ogier de Montauban,
Si com il conquist Ardenois ;	Comment il conquist le pays d'Ardenne ;
Si sai de Renaut le Danois. [...]	Et aussi de Renaut le Danois. [...]
De Gauvain sai le malparlier	Je sais faire le récit de Gauvain le médisant
Et de Queu, le bon chevalier ;	Et de Keu, le bon chevalier ;
Si sai de Perceval de Blois ;	Et aussi de Perceval de Blois ;
De Partenoble le Galais.	De Partenopeu le Gallois ²² .

La confusion des attributs des personnages est une forme de provocation à l'égard de la compétence du lecteur, qui est mis au défi d'apporter les corrections, mais aussi une indication évidente de la perspective parodique du texte²³. C'est dans le même esprit de dérision, cette fois par rapport au *topos* du « valet de tous métiers » qui vend ses services, que le jongleur poursuit l'inventaire de ses talents :

Ge sai faire des broches a oint	Je sais faire des broches pour graisse
Mielz que nus hom qui soit sor piez ;	Mieux que n'importe qui ;
Si faz bien forreaus a trepiez	Je fais aussi des fourreaux pour trépieds
Et bones gaïnes a sarpes.	Et de bonnes gaines pour serpes ²⁴ .

20. *Bordeor ribaut* : « Ne doiz pas paller contre moi ! / Que t'ai ge dit ? Or me di quoi ? » (v. 51-52).

21. *Bordeor ribaut*, v. 59 ; ces deux genres sont mentionnés aux vers 64 et 82.

22. *Ibid.*, v. 78-80 et 85-88 (trad. p. 35).

23. Voir Élisabeth Schulze-Busacker, « Gauvain, li malparlier : le rôle de Gauvain dans le roman d'*Escanor* », dans *Lancelot, Yvain, Gauvain : Colloque arthurien belge de Wégimont*, Paris, Nizet, coll. « Lettres médiévales 2 », 1984, p. 113-123.

24. *Bordeor ribaut*, v. 128-131 (trad. p. 37).

Au-delà, la dérision vise bien entendu le personnage du ménestrel mis en scène dans ces pièces avec ses multiples compétences qui ne sont pas toujours honorables. Après la liste de ce qu'il sait faire, notre jongleur passe à celle des gens qu'il connaît et l'abondance doit témoigner de sa réussite. Les patronymes de ces Guillaume Grosgroing, Tranchefèr et autres Rungefoie sont conformes au registre parodique de la pièce qui se conclut sur l'injonction adressée au rival, « Fui de ci, si feras que saiges » (v. 171).

La réponse de ce dernier a été sollicitée par une série de questions et de défis sur ses capacités. Il va réagir point par point aux provocations de son compétiteur afin de démontrer qu'il est meilleur ménestrel que lui. Il commence lui aussi par insulter et discréditer son adversaire mis au rang des menteurs, « cointereaus » et « malparliers », souvent plus appréciés que les bons jongleurs²⁵. La première énumération de ses talents est la réponse à une question qui lui a été posée — « Sez tu nule riens de citole/Ne de viele ne de gigue²⁶? » — et à laquelle il répond par une série d'une dizaine d'instruments. Il est frappant de voir comment se manifeste le caractère quasi formulaire de la séquence topique qui débouche, comme dans biens des cas, sur l'évocation des jeux de table, des amusements jongleresques et autres compétences d'un ménestrel de cour, comme « parler de chevalerie », « preudomes raviser/Et lor armes bien deviser²⁷ ». En variante à son modèle, et comme pour mieux accréditer son catalogue d'œuvres, le jongleur de la *Response* produit une double liste de personnes qu'il connaît, une série de matamores et de compagnons ménestrels, avant de passer à la liste d'œuvres proprement dite. Pour répondre à la question qui lui a été posée : « Et tu, connois tu nule gent/Qui onques te faïssent bien? », il surenchérit dans le parodique, avec monseigneur Augier Poupee qui coupe l'oreille d'un chat d'un seul coup d'épée ou Herbert Tuebuef qui brise un œuf d'un seul coup²⁸. Il est vrai que le burlesque est associé à l'évocation de la figure du fanfaron. Si la liste des œuvres du répertoire du jongleur qui suit manifeste le même esprit de surenchère, il semble que son auteur se prenne plus au sérieux. Beaucoup plus longue, elle ne joue pas à mélanger les références et surtout elle fait appel à une plus

25. *Response*, v. 14-15 : les infatués et les médisants.

26. *Bordeor ribaut*, v. 104-105.

27. *Response*, v. 44-46 : « (Je sais) parler des vertus chevaleresques, /Et reconnaître les gens de bien /Et décrire leurs armes » (trad. p. 45).

28. *Bordeor ribaut*, v. 146-147 ; *Response*, v. 65-66 ; 75-76.

grande diversité de textes. À côté des chansons de geste et des romans, figurent des genres lyriques, des fabliaux, dont un bon nombre de Jean Bodel. Surtout, l'énumération des savoir-faire variés, beaucoup plus modeste, ne s'abaisse pas à des activités triviales. Notre jongleur qui évolue dans les milieux courtois sait donner des conseils d'amour, faire des chapelets de fleurs et « beau parler de cortoisie²⁹ ». Lui aussi termine en chassant son rival : « Mais fui de ci et va ta voie ! / Va aprandre, si feras bien³⁰. »

Le caractère énumératif qui rapproche la troisième pièce des autres vient de l'accumulation des insultes par lesquelles il répond au jongleur qui l'a injurié. Il l'accuse d'être arrogant et vantard et met ses erreurs au sujet des noms des personnages au compte de la sénilité. Dans un crescendo, il dénigre la famille de son rival, son père voleur, sa mère mise au pilori, ses cousins bandits, certains brûlés pour sodomie. Il termine en donnant de son adversaire le portrait typique du jongleur ribaud, par cette accusation : « toute usée ta pel / En la taverne et au bordel³¹. » Parmi cette avalanche d'attaques, on s'arrêtera à celle-ci :

Tu ne sez rien fors d'autrui lire.	Tu ne sais que lire les textes d'autrui.
Tu vas autrui mort conquerant,	Tu fais des profits au détriment des autres,
Dont tu aquiers maint mal voillant.	Par quoi tu t'attires maint ennemi.
Quanques tu as ici jenglé	Tout ce que tu as débité ici,
As tu d'autre leu descenglé.	Tu l'as déniché ailleurs ³² .

À vrai dire, la charge explicite de plagiat peut se retourner contre celui qui la formule. Ce qu'il sous-entend ainsi, c'est que l'emprunt, sinon le vol, est le propre même de la création poétique³³. Dans la situation précise des trois fabliaux, il pourrait s'agir d'autopastiche de la part d'un auteur qui se serait amusé à composer les trois pièces³⁴.

Par ailleurs, que penser du vers 37 du premier fabliau, « Queus hom es tu ? Or me dis queus ! », qui évoque irrésistiblement la question de Calogrenant au bouvier dans le *Chevalier au lion* de Chrétien de Troyes ?

29. *Bordeor ribaut*, v. 152.

30. *Ibid.*, v. 156-157.

31. *Contregengle*, v. 137-138.

32. *Ibid.*, v. 144-148 (trad. p. 63).

33. Nous rejoignons en cela la perspective prise par R. Howard Bloch, *The Scandal of the Fabliaux*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1986, p. 55.

34. On ne peut en effet exclure cette hypothèse qui avait été formulée par Edmond Faral, *Mimes français du XIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1910, p. 91.

L'intuition du lecteur est confirmée par la comparaison à un « vilain bouvier » dans l'attaque qui suit la question :

Tu n'es mie menestereus,	Tu n'es pas un ménestrel,
Ne de nule bone oeuvre ouvriers :	Tu ne t'occupes pas d'un travail honnête :
Tu sanbles uns vilains bouviers	Tu ressembles à un vilain bouvier,
Ausi contrefez com un bugles.	Contrefait comme un buffle ³⁵ .

S'agit-il de la part de l'auteur d'une simple citation, que le contexte dans lequel elle est importée rend parodique ? Ou d'un pastiche du style de Chrétien de Troyes ? Ne quittons pas ce dernier qui suscite une autre série d'interrogations qui concernent aussi deux énumérations de savoir-faire, tirées du *Cligés*. La première est bien entendu celle de ses œuvres, qui précède dans le prologue la fameuse prise de position sur la *translatio studii*, sur le fait que « chevalerie » et « clergie » sont parvenues en France depuis la Grèce et Rome :

Cil qui fist d'Erec et d'Enide	Celui qui traita d'Erec et Enide,
Et les comandemens d'Ovide	mit les commandemens d'Ovide
Et l'art d'amors en romanz mist,	et l'Art d'aimer en français,
Et le mors de l'espaule fist,	fit la Morsure de l'épaule,
Dou roi Marc et d'Yseut la Blonde,	traita du roi Marc et d'Yseut la blonde,
Et de la hupe et de l'aronde	comme aussi de la métamorphose
Et dou rousignol la nuance,	de la huppe, de l'hirondelle et du rossignol,
.I. novel conte recommence	se remet à un nouveau conte,
D'un vallet qui en Grece fu	d'un jeune homme qui vivait en Grèce
Dou lignage le roi Artu.	et appartenait au lignage du roi Arthur ³⁶ .

De même que les listes d'instruments d'*Erec et Enide* pourraient pasticher celles de Wace dans l'épisode du couronnement d'Arthur, celle-ci mimerait le morceau de bravoure du jongleur qui se présente avec l'inventaire de son répertoire, ceci sans exclure l'écho de la tradition lettrée, celle de l'*Énéide*³⁷. Avant de revenir à cette assertion pour la justifier à l'aide d'autres exemples et pour appuyer ceux déjà présentés de l'association entre le jongleur et son répertoire, intéressons-nous à la seconde énumération, celle des talents de Thessala, la magicienne :

35. *Bordeor ribaut*, v. 38-41 (trad. p. 31) ; Chrétien de Troyes, *Yvain ou le chevalier au lion* (éd. David Hult), Paris, Le Livre de poche, 1994, v. 329 : « Ques hom es tu ? »

36. Chrétien de Troyes, *Cligés* (éd. Charles Méla et Olivier Collet), Paris, Le Livre de Poche, 1994, v. 1-10 (trad. p. 291).

37. Michelle A. Freeman, *The Poetics of "Translatio Studii" and "Conjointure"*. Chrétien de Troyes's *Cligés*, Lexington, French Forum Publishers, 1979, p. 33.

Je sai bien garir [d']hydropique,
 Si sai garir de l'artetique,
 De quinance et de cuerpos.
 Tant sai d'orine et tant de pos
 Que ja mar querrez autre mire,
 Et sai, se je l'osoie dire,
 D'enchantement et de charaies,
 Bien esprovees et veraies,
 Plus c'onques Medea n'en sot.

Je sais guérir l'hydropisie
 et je sais bien soigner l'arthrite,
 l'esquinancie, la pleurésie.
 J'en sais tant en fait d'urine et de pouls
 qu'à tort vous prendriez un autre médecin,
 et, osons le dire, je m'y connais
 en enchantements et en charmes
 bien éprouvés et authentiques
 plus que n'en sut jamais Médée³⁸.

On y retrouve la même façon de publiciser ses compétences grâce à l'anaphore du verbe « savoir » que dans les parades d'autopromotion des jongleurs. Attachée au personnage de Thessala, la servante magicienne, elle tient de la reprise de *topos*. Mais on peut se demander si Chrétien, par cette énumération en prologue à la démonstration que va faire Thessala de ses capacités, ne s'autopastiche pas. Dans son étude sur le *Cligés*, Michelle Freeman relève que le poète trace lui-même une analogie entre son métier et celui de la magicienne, tous deux maîtres en leur domaine³⁹. Les deux listes — celle de ses œuvres et celle des savoir-faire de Thessala — correspondent ensemble trop bien à celles par lesquelles se font valoir les ménestrels dans une posture de surenchère, pour ne pas pasticher ces derniers. Une telle posture a été observée à l'égard de Chrétien de Troyes lui-même pour caractériser son attitude polémique à l'égard du *Tristan* et sa façon de dessiner les portraits afin de démontrer la supériorité de ses personnages⁴⁰.

Ce type de ruse du narrateur n'est pas sans évoquer l'art de la « renardie » tel que le décrit Claude Reichler⁴¹. Lorsqu'on passe au *Roman de Renart* et à la façon dont y est traitée la liste d'œuvres, nous sommes devant deux cas de figure différents. La présentation du répertoire attribué au narrateur en prologue de la branche du *Jugement de Renart* ressort pour sa part du pastiche de l'ouverture épique avec l'adresse au public et l'allusion à la guerre entre les deux grands barons que sont Renart et Ysengrin. Dans le contexte d'une œuvre qui parodie

38. *Cligés*, v. 2977-2985 (trad. p. 380).

39. Michelle A. Freeman, *op. cit.*, p. 93, v. 126-128 ; elle note (p. 123) que le terme *mestre* est utilisé 10 fois pour désigner Thessala qui intervient au milieu, lieu stratégique pour le sens du roman (v. 3195-3330).

40. Don A. Monson, « La surenchère chez Chrétien de Troyes », *Poétique*, n° 70, 1987, p. 233-238.

41. Claude Reichler, *La diabolie, la séduction, la renardie, l'écriture*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

les situations, les personnages types et les motifs de la chanson de geste, ce passage tend à en imiter le style :

Seigneurs, oï avez maint conte
que maint conterre vos raconte,
comment Paris ravi Elaine,
le mal qu'il en ot et la paine,
de Tristan que la Chievre fist,
qui assez bellement en dist
et fabliaus et chançons de geste.
Romanz d'Yvain et de sa beste
maint autre conte par la terre.
Mais onques n'oïstes la guerre,

qui tant fu dure de grant fin,
entre Renart et Ysengrin.

Seigneurs, beaucoup de conteurs
vous ont raconté beaucoup d'histoires :
l'enlèvement d'Hélène par Pâris,
le malheur et la souffrance qu'il en a retirés ;
les aventures de Tristan,
d'après le beau récit de la Chèvre,
des fabliaux et des chansons de geste.
On raconte aussi dans ce pays
l'histoire d'Yvain et de sa bête.
Cependant, jamais vous n'avez entendu
[raconter

la terrible guerre
entre Renart et Isengrin⁴².

Dans les deux occurrences où le catalogue d'œuvres se trouve associé au personnage et à ses tromperies effectuées sous un masque de jongleur, il s'agit de parodie dans le sens le plus usuel du terme, c'est-à-dire de renversement comique et de rabaissement. Quand Renart se fait passer pour Galopin, le ménestrel anglais, il profite de son prétendu usage fautif du français pour rythmer la série des œuvres à son répertoire par des variantes de l'expression « ge fot savoir ». La connotation obscène du verbe instaure une connivence avec le lecteur, une complicité à l'égard de la cible de la raillerie qui vise le loup dans la diégèse, mais qui, au-delà, se moque du parler anglo-français. On peut se demander par ailleurs si elle ne ciblerait pas également le répertoire arthurien ainsi décliné en rapprochant « dans le burlesque, la légende arthurienne et l'obsession sexuelle⁴³ » :

Ge fot savoir bon lai breton
Et de Merlin et de Noton,
Del roi Artu et de Tristran,
Del chevrefoil, de saint Brandan.
Et ses tu le lai dam Iset?

Moi foutre savoir bon lai breton
de Merlin et de Noton,
du roi Arthur, et de Tristran,
du chèvrefeuille, de saint Brandan...
— Et tu connais le lai de dame Iseut⁴⁴?

Toutefois, au sein même de ce passage ouvertement parodique, la répétition du verbe « savoir » est plutôt de l'ordre du pastiche puis-

42. *Le Roman de Renart* (éd. Jean Dufournet), Paris, Garnier-Flammarion, 1985, br. II, v. 1-12 (trad. p. 209).

43. Claude Reichler, *op. cit.*, p. 153.

44. *Le Roman de Renart*, v. 2389-2393 (trad. p. 165).

qu'elle reprend cette séquence anaphorique typique des inventaires de son répertoire attachés à la figure du jongleur. Le verbe « savoir » scande aussi le deuxième passage où Renart se présente en jongleur aux noces de sa femme qui le croit mort⁴⁵.

Un autre exemple de passage qui pourrait tenir du pastiche dans le cadre d'un texte parodique est l'épisode d'*Eustache le moine* où le héros emprunte, à la suite de nombreuses péripéties et tours joués et, parmi d'autres déguisements, celui de ménestrel avec la traditionnelle image de coureur de tavernes⁴⁶. À cette représentation stéréotypée, s'ajoute celle des Anglais buveurs de bière et non de bon vin comme ceux d'Argenteuil et de Provins. Mais surtout, le prétendu jongleur se présente inévitablement en évoquant les œuvres à son répertoire. Il ne nomme que deux chansons de geste et un roman, mais cela suffit pour provoquer chez le lecteur la réminiscence de ce type de catalogue. Un renvoi intertextuel explicite rend plus précise la réutilisation de la séquence topique, tout en signalant le pastiche de l'épisode de Renart jongleur dans le *Roman de Renart*. Eustache prétend lui aussi venir d'Angleterre, ce qu'il prouve par une exclamation — « Ya, ya, codidouet » — qui reprend textuellement celle du goupil jongleur⁴⁷. Le jeu mimétique et transtextuel ne s'arrête pas là, car nous sommes également en présence d'un cas d'autopastiche. Au début de l'œuvre, le narrateur, un moine noir qui a appris la magie à Tolède, raconte une histoire pour introduire aux aventures de son héros, dans laquelle il crée la confusion entre les deux personnages. Comme Eustache, il est un joueur de tours patenté et, en vrai ménestrel qui aime boire et jouer aux dés, il possède tout un répertoire de chansons de geste et de fabliaux. La liste qu'il en donne a tout de la parodie puisqu'il transpose l'épique dans le registre de l'inversion et de la scatologie :

Basins cunchia mainte vile,
Et Maugis a fait mainte gile,
Car Amaugis par ingremanche
Embla la couronne de Franche,
Joiouse et Corte et Hauteclere
Et Durendal, qui mout fu clere.

Basin plongea mainte ville dans la merde, et
Maugis joua quantité de mauvais tours, car il
vola la couronne de France par sorcellerie,
ainsi que les épées Joyeuse et Courte,
Hauteclaire ainsi que Durendal qui était si
brillante⁴⁸.

45. *Ibid.*, v. 2852-2855.

46. *Le Roman d'Eustache le moine* (éd. A. J. Holden et Jacques Monfrin), Louvain, Peeters, 2005, v. 2189-2210.

47. *Le Roman de Renart*, v. 2394 : « Ya, ya : goditoët » (« Ya, ya, by god », trad. p. 165).

48. *Le Roman d'Eustache le moine*, v. 287-292 (trad. p. 35).

Une telle introduction à la dimension parodique du personnage d'Eustache le Moine et de ses exploits invite à une lecture en miroir. Personnage et narrateur se reflètent, ce qui laisse entrevoir, au-delà du jeu de mise en abyme, une conscience chez ce dernier de la multiplicité des jeux possibles entre les textes.

L'analyse des rapports qu'on observe entre eux est rendue plus complexe par le phénomène de récurrence de ce type de séquence énumérative, par son insertion dans le récit et, au sein de celui-ci, par son caractère de hors-texte et d'élément hétérogène. Le fait même de la récurrence d'une entité formelle et sémantique l'apparente plutôt à la simple reprise d'un *topos* qu'à un pastiche. À moins qu'il ne s'agisse de pasticher ce pseudo-genre que constitueraient le catalogue d'œuvres et les autres inventaires établis en séquence topique. Deux autres exemples nous permettront de poursuivre l'analyse, le prologue du fabliau *Des deus chevaus* de Jean Bodel et celui de Jean Maillard au *Roman du comte d'Anjou*.

Comment ne pas voir, dans la façon qu'a Jean Bodel d'énumérer ses œuvres au seuil de son fabliau, un écho de celle de Chrétien de Troyes dans *Cligés*? Le premier vers calque celui de *Cligés*, suivi également de la liste des œuvres composées: « Cil qui trova del Morteruel/Et del mort vilain de Bailluel, etc.⁴⁹ » S'il y a chez lui reprise du *topos* de présentation de soi d'un auteur qui emprunte la *persona* du jongleur, elle s'amuse à mimer celle de son prestigieux modèle. C'est encore sur le mode du pastiche que Jean Maillard réactualise le *topos* au début du xiv^e siècle, en déployant un catalogue d'œuvres littéraires pour introduire son *Roman du comte d'Anjou*. Les dix-huit premiers vers pourraient passer pour un monologue d'adresse d'un jongleur à son public avec l'énumération de son répertoire et l'allusion à son talent d'instrumentiste. Maillard en reprend la façon agonistique de dénigrer les amuseurs sans talent pour faire valoir sa propre compétence. Sur le plan stylistique, il rythme la déclinaison des titres des œuvres mentionnées en utilisant la formule « l'un/l'autre » qui sert depuis Chrétien de Troyes à traduire l'atmosphère de la fête courtoise où se produisent les ménestrels :

Li uns de Gauvain nous raconte,	L'un nous parle de Gauvain,
L'autre de Tristan fet son conte ;	l'autre de Tristan ;

49. Jean Bodel, *Des deus chevaus*, dans *Nouveau recueil complet des fabliaux* (éd. William Noomen), Assen, Van Gorcum, 1990, t. V, p. 259-265, v. 1-21.

Li uns d'Yaumont et d'Agoulant,	un autre d'Eaumont et d'Angoulant,
L'autre d'Olivier, de Rollant,	un troisième d'Olivier, de Roland,
De Perceval, de Lancelot ;	de Perceval, de Lancelot ;
De Robichon et d'Amelot	certains chantent des pastourelles
Li auquant chantent pastourelles ;	dont Robichon et Amelot sont les héros ;
Li autre diënt en vieilles	d'autres, chacun selon son humeur
Chançons royaus et estempies,	et son tempérament, en s'accapernant
Dances, noctes et baleriez,	de la vielle, du luth ou du psaltérion,
En leüst, en psaltérion ⁵⁰ .	déclament des chants royaux et des
	estampies ⁵¹ .

Le répertoire offre une bonne représentation des différents genres. Après avoir mentionné des romans et des chansons de geste, Maillart passe aux formes poétiques et aux instruments qui accompagnent leur performance. À la suite d'une introduction qui a ainsi orienté les attentes du lecteur, le mime d'oralité se fait explicite avec une adresse au public qui pastiche ouvertement celles du conteur de geste ou de fabliau :

Seigneurs, or vous veilliez tous taire :	Seigneurs, maintenant veuillez vous taire.
A ma maniere m'en repaire,	Je m'en reviens à ma matière :
Un po me doingniez d'audiance.	accordez-moi un peu d'attention.
L'aventure ci vous commance ;	Je commence sur-le-champ mon récit,
Or la veilliez em pes oïr ⁵² .	veuillez l'écouter dans le calme ⁵³ .

Il ne s'agit pas d'une simple *captatio benevolentiae* destinée à éveiller l'intérêt pour l'histoire qui suit, car on peut s'interroger sur la raison d'être de ces procédures d'oralité feinte, constantes par ailleurs dans le déroulement du roman, de la part d'un des fonctionnaires de Philippe le Bel, membre du groupe de lettrés responsables du *Roman de Fauvel*. N'est-ce pas, de la part de ce professionnel de l'écriture, une façon d'adopter les ruses de ceux qui font métier de performance pour mieux passer les messages d'un « dit », selon le terme qu'emploie l'auteur, à portée politique et morale ? L'enjeu politique d'un roman qui relate les péripéties d'une histoire familiale tourmentée est à mettre en lien avec la crise de légitimité survenue à la mort de Louis X le Hutin dont

50. Jean Maillart, *Le Roman du comte d'Anjou* (éd. Mario Roques), Paris, Honoré Champion, 1964, v. 5-15. Voir Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, v. 1987-2000 ; Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*, v. 2880-2899.

51. *Le Roman du comte d'Anjou* (trad. Jean-Claude Abailly), dans *Récits d'amour et de chevalerie. XII^e-XV^e siècles*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2000, p. 761.

52. Jean Maillart, *Le Roman du comte d'Anjou*, v. 61-65.

53. *Le Roman du comte d'Anjou* (trad. Jean-Claude Abailly), p. 762.

l'épouse fut condamnée pour adultère⁵⁴. Quant à la portée morale du *Roman du comte d'Anjou*, on peut la saisir à partir d'une autre séquence énumérative qui est cette fois de l'ordre du plagiat, à moins qu'il ne s'agisse de citation ou de collage.

Dans son interpolation au *Roman de Fauvel*, Chaillou de Pesstain importe à quelques variantes près, pour les noces de Fauvel et de Vaine Gloire, la longue liste de mets du *Roman du comte d'Anjou* de Jean Maillart⁵⁵. La séquence apparaît dans l'épisode d'errance de l'épouse du comte de Bourges en fuite pour avoir été calomniée en l'absence de son mari et injustement condamnée à mort. Réduite au repas frugal offert par la vieille femme qui l'héberge à Orléans, elle rêve avec nostalgie aux mets abondants et raffinés qui lui étaient servis à la cour du comte. On reconnaît le motif du regret de la vie courtoise passée, manifesté par Tristan et Iseut dans la forêt de Morois. Dans le contexte d'une satire des vices auxquels entraînent la convoitise et son expression métaphorique qu'est le péché de glotonnerie, l'abondance de nourritures raffinées fait, dans le *Roman de Fauvel*, figure de dénonciation explicite. Le fait qu'elle figure dans le cadre narratif du *Roman du comte d'Anjou* confère au passage un sens différent, tout en retenant les connotations négatives que peut comporter un tel déploiement excessif de plaisirs. Mais le fait de le traduire par une aussi longue liste de nourritures apporte, me semble-t-il, une connotation supplémentaire, ne serait-ce que par sa démesure lexicale, figure très concrète de l'excès. Cette troublante rêverie se situe au début même d'un parcours de rédemption par lequel la comtesse se dépouillera des vanités mondaines. Réduite à mendier, elle connaîtra l'humiliation et parviendra au détachement avant de retrouver son époux qui devra passer lui aussi par un processus de dépouillement⁵⁶. Plagiat ou collage, la séquence énumérative ouvre le texte hôte à une dimension morale, en partie

54. La mort de Louis X le Hutin eut lieu en 1316, l'année même de la parution du *Roman du comte d'Anjou*. Philippe le Bel fit arrêter ses belles-filles accusées d'adultère par sa fille Isabelle d'Angleterre, en 1314. Voir Nancy Black, « The Politics of Romance in Jean Maillart's *Roman du comte d'Anjou* », *French Studies*, vol. 51, 1997, p. 129-137.

55. Gervais du Bus, *Le Roman de Fauvel* (éd. Arthur Långfors), Paris, Firmin Didot, 1914 (interpolation de Chaillou de Pesstain), p. 156-158, v. 388-445; Jean Maillart, *Roman du comte d'Anjou*, v. 1104-1162.

56. Au sujet de la dimension spirituelle du roman, voir Alice Planche, « Surveillance policière et auto-surveillance des pauvres. Le témoignage du *Roman du comte d'Anjou* (1316) », dans Danielle Buschinger (dir.), *Littérature et société au Moyen Âge*, Amiens, Université de Picardie, 1978, p. 263-284 et Madeleine Jeay, « Chercher une fille, une épouse. Sexualités déviantes et parcours de rédemption », *Florilegium*, n° 18, 2002, p. 65-82.

due au fait de la correspondance qu'il permet d'établir entre les deux œuvres dans lesquelles elle figure.

Une dernière série de textes énumératifs en liens étroits entre eux, les monologues dramatiques des « valets à tout faire », porte encore à s'interroger sur des pratiques dont il est difficile de déterminer la part qui revient au recyclage topique, au pastiche ou au simple emprunt, pour ne pas parler de plagiat. À la fin du xv^e siècle et au xvi^e, cinq pièces étroitement liées entre elles déclinent, comme le faisaient les auteurs des *serventes-ensenhamens*, les compétences d'un personnage, en ce cas un serviteur qui cherche à se louer. Le premier, *Watelet de tous métiers*, commence l'étalage de ses talents en énumérant, à l'instar des colporteurs ou du bonimenteur charlatan du *Dit de l'erberie* de Rutebeuf, les lieux où il les a acquis⁵⁷. Le monologue de *Maistre Hambrelin, serviteur de maistre Aliborum, cousin germain de Pacolet* lui emprunte largement à partir du vers 130 de ses 204 vers, se contenant de transposer ses picardismes pour un public normand⁵⁸. Au xvi^e siècle, ses 232 premiers vers seront repris dans le *Varlet à louer à tout faire* de Christophe de Bordeaux qui produira aussi la version féminine de son monologue, la *Chambrière à louer à tout faire*⁵⁹. Le cinquième texte, les *Ditz de maistre Aliborum*, s'écarte quelque peu du modèle des quatre autres en ce qu'il n'est pas essentiellement constitué comme eux d'une énumération⁶⁰. L'objet et le personnage sont les mêmes, un serviteur qui souffre de « faute d'argent » et qui, en quête d'un maître, fait valoir ses multiples talents. La pièce commence avec une accumulation d'une soixantaine de métiers concentrés en deux strophes, suivie de la démonstration souvent burlesque de ses compétences qui peuvent prêter à mise en scène comique. Ainsi, le récit d'une bataille à laquelle il aurait assisté laisse imaginer, par ses onomatopées — « J'ouis tip, tap, et grans coups a puissance⁶¹ » —, la gestuelle du matamore et évoque en intertexte cette autre figure de vantard que l'on tourne en dérision dans les pièces consacrées au soldat fanfaron, comme le *Franc Archier de Baignollet*.

57. Anatole de Montaiglon et James de Rothschild, *Recueil de poésies françaises des xv^e et xvi^e siècles*, Paris, Raoul Daffis, 1878, t. XIII, p. 154-169.

58. *Ibid.*, p. 170-185.

59. Anatole de Montaiglon, *Recueil de poésies françaises des xv^e et xvi^e siècles*, Paris, Jannet, 1855, t. I, p. 73-88.

60. *Ibid.*, p. 33-41.

61. *Ibid.*, v. 84.

Or depuis le XIII^e siècle, circulent sans doute sous forme orale autant qu'écrite des pièces sur un serviteur qui cherche à s'employer et multiplie pour cela les témoignages de ce qu'il sait faire, en particulier performer comme un ménestrel. Raimon d'Avignon se dit serviteur qui cherche maître, se prétend « clerc et chevalier, écrivain et souteneur », mais admet être ribaud, « souteneur et trafiquant », tout en offrant une liste de quelque quatre-vingts métiers⁶². À côté de ce type de texte qu'on peut rapprocher des fabliaux des jongleurs ribauds et des monologues dramatiques qui viendront plus tard, on trouve insérés au sein de narrations longues, des passages énumératifs indiquant l'existence d'un topos relié à la figure du serviteur qui vante ses aptitudes. Dans *Huon de Bordeaux*, le héros recueilli par un ménestrel accepte d'être son serviteur, ce qui justifie le catalogue qui suit de ce qu'il sait faire⁶³. Dans *Renart le Contrefait*, Renart, maître en toutes sciences et en tous arts, offre aussi une longue liste de ses savoir-faire, parmi lesquels « racompter⁶⁴ ».

Lorsqu'Eustache Deschamps compose ses deux ballades en miroir autour de la figure du valet à louer, il peut tout aussi bien reformuler ce topos que pasticher éventuellement l'une de ces pièces énumératives dont les traces écrites ont disparu⁶⁵. Sa première ballade adopte le point de vue du valet qui se vante en refrain : « Nul, Dieu Mercy, ne me scet riens aprendre. » La première strophe détaille les tâches domestiques du valet à louer, tandis que la seconde insiste sur ses capacités intellectuelles. La deuxième ballade inverse le topos et donc le parodie. Après avoir prétendu que « son pareil ne trouveroit on mie », le potentiel serviteur poursuit avec la liste de tout ce qu'il ne sait pas faire sinon « boire et jangler », ce qui provoque en refrain la réaction compréhensible de son éventuel maître : « Je n'en vueil point, varlet soit il au diable⁶⁶ ! »

Les textes qui, sur le mode de l'imitation plus ou moins avouée ou de la parodie parfois assumée jusqu'au burlesque, projettent une image

62. « E fui clergues e cavaleirs / Et escrivans e taverniers », v. 29-30 ; « Sirvens sui avutz et arlòtz », v. 1 ; « E rofians e baratiers », v. 5, dans Pierre Bec, *Burlesque et obscénité chez les troubadours : pour une approche du contre-texte médiéval*, Paris, Stock, 1984, p. 80-84.

63. *Huon de Bordeaux* (éd. William W. Kibler et François Suard), Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques. Moyen Âge », 2003, v. 7444-7467.

64. *Renart le contrefait* (éd. Gaston Raynaud et Henri Lemaître), Genève, Slatkine, 1975 [1914], v. 22581-22607.

65. Eustache Deschamps, *Œuvres complètes* (éd. Marquis de Queux de Saint-Hilaire), Paris, Firmin Didot, 1880-1889 ; Gaston Raynaud, Paris, Firmin Didot, 1891-1901, ballades 850 et 852, t. V, p. 23-27.

66. Ballade 852, t. V, p. 26, v. 2-3.

du passeur de mots à travers la démonstration de son répertoire et de ses autres savoir-faire ont en commun leur autoréflexivité, leur caractère métadiscursif. Ils conduisent à une réflexion sur la création littéraire, sur la complexité des échos transtextuels propres à la littérature médiévale. Au terme du parcours auquel ils nous ont invités, on peut constater que les tentatives de déterminer des classifications parfois rigides entre la parodie, le pastiche, le plagiat et autres formes de relations entre les textes échouent à rendre compte de la fluidité de la situation médiévale. L'hésitation de certains devant les distinctions strictes proposées par Gérard Genette pour les œuvres modernes et contemporaines où l'identification d'un auteur et d'un texte modèles ne pose pas de difficulté est encore plus justifiée dans un univers « littéraire » où la mouvance des textes doit tenir compte d'une part d'oralité sous-jacente⁶⁷. Pour une meilleure compréhension des procédures de création médiévales, les propositions de Michel de Certeau peuvent paraître plus éclairantes⁶⁸. Elles permettent d'appréhender des pratiques textuelles comme celles que nous venons de décrire, en termes de poïétique, c'est-à-dire d'une production diversifiée qui combine des procédures de créativité relevant à la fois des traditions lettrées et populaires. À la suite de Michel de Certeau, on peut considérer qu'elles s'apparentent aux formes de « bricolage » que Claude Lévi-Strauss analyse dans *La pensée sauvage*, c'est-à-dire à des façons de produire des combinaisons nouvelles à partir des « résidus de construction et de destruction antérieures⁶⁹ ».

67. Voir notamment les articles réunis dans *Le singe à la porte. Vers une théorie de la parodie*, New York, Peter Lang, 1984.

68. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, 10/18, 1980.

69. Cité dans *ibid.*, p. 293.