



Résumé : *Avec la fondation de la Confrérie des jongleurs et des bourgeois d'Arras, les jongleurs revendiquent un nouveau statut dans l'espace urbain alors même qu'ils investissent de nouveaux genres littéraires en décalage par rapport à la littérature vernaculaire qui s'était développée surtout en milieu curial. À l'instar de Jean Bodel, les auteurs « urbains » participent à la redéfinition de l'opposition traditionnelle entre « vilain » et « courtois ». Cette redéfinition du vilain, dans une opposition au bourgeois et non plus au courtois, est particulièrement nette dans les premiers fabliaux de Jean Bodel, rédigés entre 1190 et 1194. Dans son *Jeu de saint Nicolas*, il joue cette fois de l'opposition entre la ville et la cour, sensible aussi bien dans la scénographie que dans la métrique. En passant de la forme narrative à la forme dramatique, Jean Bodel témoigne d'une conscience générique clairement exposée dans deux autres genres : la chanson de geste, prétexte à une réflexion sur les matières narratives, et le congé, forme nouvelle qui participe à une reconfiguration du lyrisme où l'espace urbain joue un rôle déterminant. À travers la grande diversité des explorations génériques de Jean Bodel, qui touche au récit bref, à la poésie lyrico-narrative, à la chanson de geste et au théâtre, l'absence du roman s'explique vraisemblablement par la relation intime, voire consubstantielle, qui s'était développée entre la cour et la forme romanesque, alors que l'œuvre du jongleur arrageois explore plutôt les possibilités poétiques offertes par le nouveau contexte urbain.*

Mots-clés : jongleurs, fabliaux, opposition entre ville et cour, poésie, théâtre

Abstract : *With the foundation of the Brotherhood of the Jongleurs and the Bourgeois of Arras, the jongleurs asserted a new statute in the city while they endowed new literary genres, deviating from previous vernacular forms that had mostly developed at courts. Like Jean Bodel, the "urban" authors took part in the redefinition of the traditional opposition between "villain" and "courtois". This redefinition of "villain", in opposition to "bourgeois" rather than to "courtois", is particularly clear in the first fabliaux of Jean Bodel, written between 1190 and 1194. In his *Jeu de saint Nicolas*, he turned to an opposition between city and court, noticeable in the stage design, as well as in the metrics. While switching from narrative to drama, Jean Bodel showed an evident generic consciousness, obvious in two other genres he practiced: the *chanson de geste*, providing him with a pretext for a reflection on the narrative matters, and the *congé*, a new genre that had largely contributed to the reconfiguration of lyricism. Through the great diversity of Jean Bodel's generic explorations, which involved short stories, lyrico-narrative poetry, as well as *chanson de geste* and theatre, the striking absence of romance can probably be*

explained by the genre's close relation to the courtly milieu, while the poet from Arras rather investigated the poetical potential of his urban context.

Key words : *Bards, fabliaux, opposition between city and court, poetry, theatre*

À côté d'une littérature « courtoise », à laquelle on a trop souvent tendance à réduire la production médiévale, se développe, dès la fin du XII^e siècle, une littérature « urbaine » dont les noms d'Adam de la Halle, de Rutebeuf et de François Villon sont sans doute les meilleurs exemples. Les travaux que Jean Dufournet leur a consacrés ont non seulement permis d'apprécier plus justement ces auteurs qui prennent la courtoisie à rebours, ils ont aussi contribué à donner à chacun d'entre eux une place considérable dans l'histoire et dans l'enseignement de la littérature médiévale¹. À l'instar du critique que nous honorons ici, les deux premiers de ces poètes urbains ont touché, avec un égal bonheur, à des formes d'écriture très variées, du grand chant courtois au jeu dramatique en passant par le poème épique pour Adam de la Halle, ou du récit hagiographique au fabliau pour Rutebeuf.

À l'exception d'un *Renart*, significativement « bestorné » par Rutebeuf, on constate cependant l'absence remarquable du genre romanesque dans les explorations génériques du Parisien comme de l'Arrageois, absence tout aussi notable dans l'œuvre pourtant polymorphe du prolifique Jean Bodel, autre trouvère arrageois auquel Jean Dufournet a consacré plusieurs études². Il semble y avoir une relation quelque peu problématique entre le roman et la ville, comme si la notion même de « roman urbain » relevait fondamentalement de l'oxymore depuis l'association originelle entre *romana lingua* et *rustica* dans le célèbre canon du concile de Tours. Entre le Concile de la période carolingienne et le siècle de saint Louis, la langue des *rustici* a pourtant été policée par l'usage courtois, au point où la courtoisie n'est certainement plus l'apanage de la cour comme en témoigne, non sans une pointe d'ironie, le fabliau *Du cler ki fu repus derriere l'escrin* où la ville et la courtoisie sont très clairement liés :

En Haynau ot une bourgeoise,
En une ville, assez courtoise,
Plaine de jeu et de soulas,
K'amours le tenoit en ses las³.

Si la bourgeoise du Hainaut rime avec « courtoise », la place de l'adjectif après la mention de la ville contribue à englober sous l'égide de la courtoisie l'espace urbain et celle qui n'est définie que par le lieu où elle habite (la « bourgeoise » reste anonyme). Le cadre hennuyer où se déploie la courtoisie ne change cependant pas les associations traditionnelles avec le jeu, le *soulas* et, surtout, l'amour. Qu'elle soit urbaine ou champenoise, la courtoisie est d'abord le lieu d'un certain discours amoureux.

Du strict point de vue de l'histoire littéraire, la place qu'occupe le monde des cours dans le développement de la littérature vernaculaire entre 1080 et 1180 est bien documentée et le titre de « courtois » se prête assez bien aux premières œuvres « en roman », entendu à tout le moins dans son sens social. On connaît le rôle que joue la cour anglo-angevine, déjà avec Henri I^{er} Beauclerc, puis

dans l'entourage d'Henri II, qui commandite les premiers « romanciers » et les premiers historiens en langue vulgaire⁴. On sait mieux encore comment, peu après, l'œuvre de Chrétien de Troyes se déploie d'abord à la cour de Champagne, puis à la cour de Philippe d'Alsace, comte de Flandre⁵. De même, son contemporain, Gautier d'Arras, est d'abord au service de la cour de Blois-Champagne, avant de se rapprocher de la cour du comte Baudouin de Hainaut, itinérante entre Mons, Valenciennes et Namur. Au sud de la Loire, la situation est comparable avec les premières générations de troubadours. À côté des grands seigneurs qui sont aussi poètes, comme Guillaume IX, Jaufré Rudel et Raimbaut d'Orange, on trouve Cercamon au service de Guillaume X d'Aquitaine, Bernard de Ventadour auprès d'Elbe II puis de Raymond V de Toulouse, ainsi que Marcabru, qui gravite dans l'orbite d'Aliénor d'Aquitaine. En ce sens, il n'est pas excessif de dire que, après la première littérature édifiante développée autour des textes liturgiques et paraliturgiques depuis la fin du IX^e siècle, la première littérature vernaculaire profane est essentiellement une littérature « courtoise », au moins en ce qui a trait à ses conditions de production.

Une innovation de taille survient cependant avec la fondation de la *Carité des jongleurs et des bourgeois d'Arras* dont les premiers statuts datent de 1194, la fondation remontant vraisemblablement au début du XII^e siècle⁶. La coïncidence entre la date de rédaction des statuts et l'octroi par Philippe Auguste de la charte de liberté communale à la ville d'Arras n'est sans doute pas tout à fait fortuite. La carité est clairement une émanation du milieu urbain et elle revendique ce caractère « bourgeois » en intégrant nommément les bourgeois à ses statuts, tout en spécifiant que la direction en revient de droit aux jongleurs qui en sont les instigateurs et les véritables « seigneurs »⁷. Si l'on connaît bien le miracle de la Sainte Chandelle remis à deux jongleurs pour guérir le mal des ardents (ce qui contribue à légitimer la prépondérance des jongleurs dans la confrérie), on sait peut-être moins que la Vierge intervient de nouveau pour rappeler à l'ordre des chevaliers qui ont tenté d'usurper le pouvoir des jongleurs. Un récit du XIII^e siècle, qui relate l'*Advenement du saint Chierge*, insiste sur le mal qui frappe les chevaliers usurpateurs et sur l'apparition de la Vierge chargée de redonner le pouvoir aux jongleurs. Alors que l'alliance avec les bourgeois ne semble poser aucun problème particulier, le récit de fondation insiste sur la tension fondamentale entre jongleurs et chevaliers. Au nom de la Vierge, les jongleurs revendiquent une nouvelle puissance dans l'espace urbain, que la charte de franchise vient de réorganiser, contre les chevaliers, représentants de l'ordre ancien, celui d'avant les libertés communales.

À travers eux, les jongleurs urbains s'en prennent aussi à toute une culture « courtoise » qui faisait la part belle aux chevaliers, mais tendait à ignorer le monde des villes. Ils en profitent pour élargir le spectre de la pratique des genres en langue vulgaire, refusant de confiner la langue romane aux genres pratiqués dans les cours depuis le début du XII^e siècle. En proposant un autre rapport à la langue et aux genres, des poètes, comme Jean Bodel, membre de la confrérie des jongleurs et des bourgeois d'Arras⁸, participent à une redéfinition de la ville qui suppose une réorganisation des oppositions traditionnelles entre vilain et courtois. Plus généralement, la nouvelle production littéraire, associée à la *Carité des Ardents*, est l'occasion d'une réflexion métalittéraire précoce où se pose la question d'une typologie des genres et où apparaît, en filigrane, le statut du genre romanesque au tournant des XII^e et XIII^e siècles.

Une autre pratique du roman

Les travaux d'Erich Auerbach sur la langue littéraire (*Literartursprache*) dans l'Antiquité tardive et au Moyen Âge ont bien montré comment la littérature médiévale se nourrissait de la recherche contradictoire d'une langue humble (le *sermo humilis* prôné par les Pères de l'Église) et d'une langue « littérisée »⁹. La langue vernaculaire s'inscrit dans cette dynamique de manière encore plus pressante dans la mesure où l'usage littéraire, lié notamment – ou même essentiellement – au passage par l'écriture, doit faire oublier ce qu'elle a de populaire. Le clerc qui écrit pour l'élite doit policer le *sermo quotidianus* pour en faire une langue d'écriture parfaitement légitime à côté du latin, qui reste la langue de l'école et de la Vulgate. La langue « romane » doit s'éloigner de ses racines rustiques pour devenir la langue naturelle des cours et, littéralement pour Chrétien de Troyes, une langue « courtoise », comme il l'écrit au sujet des dames qui conversent à la cour du roi Arthur réunie pour les fêtes de l'Ascension au début du *Chevalier de la Charrette* :

Molt ot an la sale barons,
Et si fu la reine ansamble ;
Si ot avoec aus, ce me sanble,
Mainte bele dame cortoise,
Bien parlant an lengue françoise¹⁰.

Le contexte de la conversation mondaine des belles dames conviées à la plus riche cour qui soit, mais surtout la rime « françoise » / « cortoise » anoblit la langue vulgaire pour en faire une langue digne de la dame de Champagne, à qui le roman est dédié, et plus généralement une langue digne de mettre « sa painne et s'antacion » pour entreprendre *un* roman.

Ce mouvement de valorisation de la langue commune coïncide avec le passage de l'écriture *en* roman (encore largement subordonnée au latin) vers l'écriture d'*un* roman (qui correspond à une certaine façon d'écrire dans cette langue en voie de monumentalisation¹¹). Le prix à payer pour le nouveau statut accordé à une langue longtemps reléguée au monde de l'oralité est une certaine normalisation, sans doute inhérente au développement de *scriptæ* supra-régionales qui tendent à atténuer les traits dialectaux trop marqués. Or l'indépendance politique associée à la ville d'Arras à la fin du XII^e siècle se reflète aussi dans des revendications d'ordre linguistique particulièrement sensibles en domaine picard. Dès les années 1175, le trouvère Conon de Béthune dénonce l'hégémonie du français parlé dans le bassin parisien comme à la cour de Champagne, qui se fait, selon lui, au détriment de variantes régionales parfaitement compréhensibles :

La Roïne n'a pas fait ke cortoise,
Ki me reprint, ele et se fieus, li Rois.
Encoir ne soit ma parole franchoise,
Si la puet on bien entendre en franchois ;
Ne chil ne sont bien apris ne cortois,
S'il m'ont repris se j'ai dit mos d'Artois,
Car je ne fui pas norris a Pontoise¹².

Subtilement, en soulignant le manque de « courtoisie » des reproches adressés publiquement pour quelques mots d'Artois, Conon de Béthune prive les cours, royales aussi bien que comtales, du monopole de la courtoisie. Le picard, qui

revendique au passage un statut distinct de la parole « franchoise », affirme pourtant s'y entendre aussi bien en matière de courtoisie et laisse deviner qu'elle pourrait fort bien en apprendre aux gardiens autoproclamés de la doctrine courtoise.

Cette relation complexe avec la langue policée du « roman courtois » (entendu dans son double sens linguistique et générique) se reflète particulièrement bien dans d'autres textes à la fois marqués d'un point de vue dialectal et décalés d'un point de vue générique : les fabliaux qui florissent d'abord dans le nord de la France au début du XIII^e siècle. Certains d'entre eux portent explicitement sur la possibilité de dire et le refus d'entendre, dénonçant au passage une certaine pudibonderie sociale et linguistique associée, au moins indirectement, à l'univers de la courtoisie. Ainsi, dans *La Demoiselle qui ne pooit oir parler de foutre*, une jeune fille refuse d'entendre nommer l'acte sexuel, mais ne se fait pas prier pour le pratiquer. La disjonction du dire et du faire se trouve encore dans *L'Escuirel* où la mère recommande à sa fille de se « garder de parler folement » et, plus précisément, « que ja ne nomme cele rien/Que cil homme portent pendant ». Le rusé Robin réussira à contourner cet obstacle en assimilant son sexe à un écureuil qui ne demande qu'à être caressé. Celui qui manie toutes les dimensions du langage est celui qui, ultimement, tire le plus de plaisir (par rapport à cet avatar féminin de Perceval privé de conscience linguistique par un discours maternel envahissant). Mais, plus encore, le fabliau réussit à interroger la pertinence de la dimension métaphorique du langage poétique qui repose largement sur cette propension à dire une chose pour une autre.

En ramenant la métaphore à un voile transparent savamment posé sur des obsessions bassement génitales, le fabliau renvoie, à un public habitué au discours courtois, la duplicité de sa position d'auditeur/lecteur fascinés par le discours amoureux, mais refusant l'évocation trop crue de sa dimension sexuelle. Cette position, quelque peu pharisaïste, rejoint celle de la femme du *Fevre de Creil*, « qui bien savoit dire de bouche/Le contraire de son corage » (v. 90-91), quand elle fait mine de refuser d'entendre l'éloge que fait son mari du sexe énorme de leur serviteur. Elle lui reproche alors précisément de tenir un discours contraire à la courtoisie et de parler « vilainement » (v. 101). Pourtant, dès qu'elle se croit seule avec le Gautier bien membré, elle lui demande sans tarder de lui montrer son outil. La demande suscite aussitôt une réaction qui a valeur de confirmation de la véracité du récit dans le récit (celui fait par le mari) puisque, au dire du narrateur, le serviteur de sa Dame « trait le vit dont une anesse / peust bien estre vertoillee » (v. 134-135). La position du mari passe de celle de conteur à celle de voyeur et rejoint ainsi celle du lecteur qui prend plaisir à voir dévoiler ce qui aurait dû rester caché.

Avec les fabliaux, la littérature vernaculaire retrouve la part cachée par la langue faussement pudique du roman courtois. Bien avant Boileau (et quelques décennies avant Jean de Meung), ces auteurs du nord de la France ont cru bon d'appeler un chat un chat, dénonçant au passage ces ancêtres de Tartuffe qui se délectaient déjà de seins que, juraient-ils, ils n'auraient su voir. Il s'agissait pour eux non seulement de révéler le discours érotique sous-jacent dans le roman courtois, mais plus encore de proposer un autre usage de la langue romane qui supposerait une certaine hardiesse du conteur. « Or n'ai pas le langue coarde » se vante le sénéchal dans le *Jeu de saint Nicolas* (v. 205). Dans ces villes du nord de la France, il semble que le talent ne se mesure pas seulement à l'aune du savoir-faire, mais

aussi à la propension à oser dire.

Or cet usage audacieux de la langue romane semble assez mal s'accommoder de l'horizon d'attente qu'avaient créé les premiers romanciers en milieu courtois. Avec le développement d'une littérature en langue vulgaire dans les villes du Hainaut, d'Artois et de Flandre se développerait parallèlement une autre pratique générique. Pourtant, si l'on regarde d'un peu plus près la production associée aux milieux urbains dans la première moitié du XIII^e siècle, on constate moins la prédominance d'un genre particulier¹³ que l'absence étonnante de textes qui se désignent eux-mêmes ou qui ont été reçus à date ancienne comme *romans*, entendu ici comme une étiquette générique certes relativement souple, mais moins équivoque qu'on le dit parfois.

Une autre définition de la ville

Le cas de Jean Bodel est exemplaire de cette pratique générique polymorphe mais étrangère à l'univers particulier du roman arthurien et, plus généralement, du roman courtois. En cette fin du XII^e siècle qui voit Jean Bodel amorcer sa carrière de trouvère, on entend par roman un récit en couplets d'octosyllabes à rimes plates d'une certaine longueur. Le roman est associé assez tôt sinon littéralement à la fiction, du moins à une relation assez élastique avec la vérité. Les prétentions de ceux qui veulent faire de « *novels choses* » passent en partie par la dénonciation de ce qui, chez les prédécesseurs, n'était « pas du tout vrai ». Même chez ceux qu'on a – à l'évidence assez anachroniquement – qualifiés de « réalistes », le jeu n'est pas tant avec la description de la réalité qu'avec les conventions narratives associées au départ à l'univers arthurien, notamment avec le merveilleux que ces romans dévitalisent peut-être, sans toutefois jamais l'éliminer¹⁴.

Jean Bodel pratique des genres très différents (poétique, narratif, dramatique), mais reste à l'écart du roman, aussi bien du point de vue thématique que formel. Il ne propose pas, comme Raoul de Houdenc ou le bien-nommé Païen de Maisières, d'antiromans arthuriens, qui prendraient le contre-pied des aventures attendues des chevaliers de la Table Ronde et, singulièrement, du parangon qu'était pour eux Gauvain. Il ne cherche pas non plus, comme le fait l'aussi bien surnommé Jean Renart, à faire implorer la forme en la farcissant d'insertions lyriques et de références explicites au temps révolu des rois Marc et Arthur. Jean Bodel semble plutôt négliger royalement (ou sans doute faudrait-il dire « urbainement » ?) la pratique du récit d'amours et d'aventures développée dans les cours de Champagne et de Flandre au cours de la décennie qui précède ses plus anciens poèmes conservés.

En fait, si l'on retient la datation relativement précise de son œuvre proposée d'abord par Charles Foulon¹⁵, puis revue plus récemment par Christine Jacob-Hugon¹⁶, Jean Bodel aurait écrit quatre pastourelles entre 1187 et 1194. Le choix de cette forme est à la fois une inscription dans la tradition cléricale et courtoise et le recours à une forme lyrico-narrative opposée au Grand chant courtois. Il entre donc en littérature avec des textes qui jouent sur une dynamique entre le chevalier (représentant du monde courtois) et la pastoure (figure de l'univers champêtre), mettant ainsi en cause les modèles littéraires associés au monde courtois. Comme le note Christine Jacob-Hugon, « la cible de l'ironie des pastourelles ne peut être que le roman courtois et, plus encore, le grand chant courtois »¹⁷. L'auteur urbain passe par la campagne pour interroger la relation

problématique entre le vilain et le courtois et contribue au passage à en modifier le cadre, en introduisant notamment des références à la géographie régionale et aux événements politiques¹⁸. Mais, à côté des cinq pastourelles qui lui sont attribuées, la travail de reconfiguration des décors entrepris par Jean Bodel se poursuit dans des fabliaux. Là se joue une véritable redéfinition de la ville qui rompt avec son étymologie pour devenir le domaine des bourgeois.

Le décor des fabliaux est nettement plus urbain. Il néglige le *locus amœnus* traditionnel (ou revisité par la pastourelle) au profit d'un espace qui relève davantage de l'agglomération que de l'opposition sémantique entre deux mondes (le château et la forêt, comme dans le roman courtois par exemple). L'univers des fabliaux fait la part belle à la maison de bourgeois, mais aussi à des lieux généralement ignorés du roman : c'est le cas notamment du marché, évoqué dans vingt-trois fabliaux, mais aussi de la taverne présente dans neuf de ces textes. À la géographie arthurienne, où dominaient les châteaux forts de Camelot, Caerleon, Cardueil, Cardigan et autres Tintagel, se substitue la géographie commerciale des agglomérations d'Abbeville, Amiens, Arras, Calais, Douai, Mons, Orléans, Soissons, Tournai.

Dans l'article qu'il a consacré à la relation entre le fabliau et la ville, Gabriel Bianciotto dénombrait 40 fabliaux (sur 139) « qui situent d'emblée l'action dans une ville »¹⁹. Or le sens du mot *vile* a fait l'objet d'une redéfinition assez radicale, précisément dans ces dernières décennies du XII^e siècle qui voient l'antique *villa* abandonner l'espace rural pour l'association avec l'agglomération urbaine, alors même que le fabliau émerge comme forme narrative brève en couplets d'octosyllabes. On trouve déjà chez Augustin l'opposition entre *civitas* et *villa* pour opposer non pas la maison de campagne (*villa*) à l'espace urbain (*civitas*), mais bien deux types d'agglomérations : la cité digne de ce nom et « ce qu'aujourd'hui encore on appelle un village »²⁰. Le sens premier et étymologique, celui de « ferme » ou de « maison de campagne », se maintient toutefois jusqu'au XII^e siècle, bien qu'il reste assez rare en ancien français ; on le trouve, par exemple, chez Marie de France dans la fable *Du loup et du chien* : « va a la vile, jeo vois al bois » (v. 40), dit le loup qui conseille au chien de rentrer à la ferme où il retrouvera sa nourriture... et sa chaîne. Le sens de « bourgade » se trouve aussi, mais sans être aussi net qu'on pourrait le croire puisque l'on note, dès la *Chanson de Roland*, le mot *ville* associé à Saragosse (v. 3661), la capitale de l'Espagne du roi Marsile.

Dans ce contexte, l'opposition *citée* (le mot se trouve dans la laisse précédente) et *ville* recoupe non plus une opposition ville/campagne mais bien une division du territoire urbain entre la ville ancienne (la cité) et les nouveaux développements construits autour des anciens remparts (la ville). Ce contraste entre la ville et la cité est particulièrement significatif dans le contexte arrageois où la vieille cité gallo-romaine des Atrébatés s'est maintenue – et s'est même quelque peu étendue vers le sud – autour de la cathédrale Notre-Dame, alors que des paroisses se développaient hors de cette enceinte mais autour de la *villa* (ferme) des moines de Saint-Vaast, dont l'existence est attestée dès 866. L'opposition reste vive au début du XIII^e siècle et Jean Bodel la met en scène dans son *Jeu de saint Nicolas* à travers la compétition des crieurs de vin : Connars, le crieur « as ekievins de la chité » et Raoulés qui est « as homes de la vile ». Dans le cas d'Arras, l'opposition est aussi politique, au moins jusqu'en 1177, entre la Cité, qui rend ses comptes à l'évêque et au roi, et la Ville, qui dépend du comte de Flandres. Entre 1177 et

1191, les échevins relèvent exclusivement du comte (*échevins le comte*) avant que ce dernier ne cède Arras à Philippe Auguste en 1191.

Si le cas d'Arras est particulier (puisque la distinction entre la cité et la ville s'y maintiendra jusqu'au milieu du XVIII^e siècle), le contexte plus général des textes narratifs vernaculaires produits en domaine d'oïl révèle des différences significatives dans l'emploi des mots *ville* et *cité* en fonction de la chronologie et du genre retenu. On relève 129 occurrences de *ville* pour 17 occurrences de *cité* dans le corpus des fabliaux (un rapport 76/10 en faveur du mot *ville*) ; alors qu'on dénombre 802 occurrences de *cité* pour 346 occurrences de *ville* dans les textes narratifs antérieurs à 1190 (un rapport 23/10 en faveur du mot *cité*). Les cités, beaucoup plus rares dans les fabliaux, sont par ailleurs souvent expressément désignées : c'est le cas d'Orléans (*Des Braies au Cordelier, Du Prestre teint, Du fouteor*), de Poitiers (*La Housse partie*), de Londres (*Le Roi d'Angleterre et le Jongleur d'Ely*), de Paris (*D'un chevalier et de sa femme*) et de Bayeux (*De l'Evesque qui beneï lo con*)²¹. En comparaison, toujours dans le corpus des fabliaux, deux seuls exemple du mot *ville* se trouvent avec un nom propre en apposition indirecte : la « vile de Compigne » (dans *Auberée*) et la « vile de Paluiel » (dans *Le Meunier d'Arleux*).

Au tournant des XII^e et XIII^e siècles, il semble que le sens étymologique de *villa* tende à disparaître, mais, plus encore, que l'opposition cité / ville perde de sa valeur, particulièrement dans l'univers narratif des fabliaux. Le vocabulaire vient donc à manquer pour distinguer la petite agglomération (l'*exigua civitas* à quoi correspondait la *villa* pour Augustin), ce qui explique l'apparition d'un diminutif pour désigner la petite ville : le *vilel* que l'on trouve précisément chez Jean Bodel vers 1190. Cette petite ville relaiera l'association à l'univers champêtre abandonnée avec le glissement sémantique qui a conduit de la ferme à l'agglomération urbaine. On trouve ainsi une *vilete* mentionnée dans le fabliau *Du Prestre et du Chevalier* qui est aussi désignée par la locution « ville campiestre » (v. 43), ce qui aurait semblé vicieusement pléonastique quelques siècles plutôt. Une « vilete champestre » se trouve aussi dans *Joulet* (v. 3).

La redéfinition de la ville entraîne une certaine redéfinition du vilain qui, loin de disparaître, reste bien présent dans les fabliaux et conserve généralement la connotation péjorative qu'il avait dans les récits « courtois ». La nouveauté vient de la recrudescence des *bourgeois* pour désigner les résidents d'une agglomération urbaine. Si l'on dénote une plus grande concentration de *vilains* dans les fabliaux (236 occurrences du terme) que dans les textes narratifs antérieurs à 1190 (185 occurrences), la progression est beaucoup moins significative que celle des *bourgeois*, qui ne comptaient que pour 21 occurrences avant 1190 alors que l'on en compte 151 pour le seul corpus des fabliaux. L'élargissement sémantique du terme *bourgeois* (qui incorpore le sens faible de *vilain*, « habitant d'une ville ») est d'autant plus évident qu'il n'est en rien lié à l'évolution de la racine *bourg*, plutôt en voie de disparition si l'on compare les 24 occurrences antérieures à 1190 aux 6 occurrences relevées dans le corpus des fabliaux. Il semble en fait que le terme *bourgeois* prend le relais du sens premier de *vilain*, mais aussi de *citoyen*, terme rencontré – sous les formes jumelles *citeain* et *citedeins* – dès le *Brut* de Wace (en 1155) et relevé 20 fois avant 1190, mais jamais cité dans le corpus des fabliaux. Dans ce type de récit, le vilain n'est donc pas d'abord celui

qui vit à la ville et le citoyen-citadin (sans doute trop associé à la *cité* restreinte) n'est pas celui qui habite une agglomération urbaine, cette dernière définition correspondant plus spontanément au *bourgeois* .

Par ailleurs, si le lieu de résidence ne permet pas de distinguer clairement le vilain du bourgeois, la fortune ne suffit pas non plus à les départager. On trouve ainsi un « vilain riche » dans le fabliau *De Brifaut* (v. 1), condition qui est aussi celle du *Vilain mire* dès le début du récit (v. 1). L'un et l'autre fabliau établissent néanmoins immédiatement une situation qui permet la distinction d'avec le bourgeois autrement que sur des bases pécuniaires. Dans *Le Vilain Mire* , le protagoniste est présenté avec ses instruments aratoires, dans une symbiose dont la permanence vient souligner le caractère définitoire de la charrue pour le vilain :

Jadis estoit uns vilains riches,
Qui mout estoit avers et chiches ;
Une charrue adès avoit,
Tot tens par lui la maintenoit
D'une jument et d'un roncín. » (*Le Vilain mire* , v. 1-5)

L'avoir du vilain riche de *Brifaut* est, lui, immédiatement associé à un manque dans l'ordre du savoir, situation d'ignorance aggravée par l'itinérance du personnage qui erre de marché en marché :

D'un vilain riche et non sachant
Qui aloit les marchiez cerchant
A Arras, Abeville, alanz,
M'est venu de conter talanz. (*De Brifaut* , v. 1-4)

Le conte des grandes quêtes mystiques est ici remplacé par le récit d'une recherche toute mercantile où le héros n'a ni la science du clerc, ni la stabilité du bourgeois bien établi en sa bonne ville. Le fabliau contribue ainsi à l'élaboration d'une tension dynamique entre le *vilain* et le *bourgeois* , au même titre que la littérature vernaculaire de la génération précédente se construisait sur l'opposition du *vilain* et du *courtois* .

Les premiers fabliaux de Jean Bodel, rédigés vraisemblablement entre 1190 et 1194, mettent en scène des vilains qui sont clairement présentés en dehors du cadre arrageois et contribuent ainsi à renverser l'opposition traditionnelle (celle que les « romans » avaient contribué à établir entre 1150 et 1180 en établissant le courtois aux antipodes du vilain) pour la remplacer par une opposition *bourgeois* (d'Arras)/ *vilain* . Les précisions sur l'origine géographique des vilains de Jean Bodel vient systématiquement les situer hors d'Arras. Deux d'entre eux sont issus de localités (Farbu et Bailleul) trop peu importantes pour revendiquer le titre de *ville* . Le vilain de Bailleul est associé au travail de la terre et explicitement opposé aux nouvelles puissances monétaires qui sévissent en ville :

Se fabliaus puet veritez estre,
Dont avint il, ce dist mon mestre,
C'uns vilains à Bailluel manoit.
Formenz es terres ahanoit :
N'estoit useriers ne changiere. » (*Le Vilain de Bailleul* , v. 1-5)

Pour le plus urbain des vilains de Jean Bodel, celui du *Songe des vits* qui habite Douai, son monde est celui de la quête marchande et, à ce que révèle le songe érotique

de son épouse frustrée, il est clairement la dupe de cet univers mercantile.

La mise en scène du marché et des achats sert aussi de cadre au *Vilain de Farbu*, révélant au passage que, dans ce couple de vilains, la femme tient les cordons de la bourse. Plus fondamentalement, le fabliau dépeint le vilain en parfait idiot qui confond le « morteruel » (sorte de bouillie) et le fer brûlant ; qui plus est, il se révèle inféodé à sa femme et complètement dépendant des enseignements de son fils. Ce renversement de l'ordre attendu (ici « les chastoiments d'un fils à son père ») est un élément récurrent dans l'univers des fabliaux et il assure aussi la cohérence narrative du *Vilain de Baillleul* où le récit exposait, dans une tonalité misogyne elle aussi caractéristique, comment la ruse de la femme se révèle supérieure à celle de l'homme. Dans les deux cas, le vilain se signale par son « non savoir », pour reprendre l'expression négative du fabliau *De Brifaut*.

Cette ignorance prend un relief particulier dès lors qu'il est question de décrypter le langage. Dans le *Vilain de Farbu*, le père généralise abusivement l'explication spécifique donnée par le fils pour éviter de se brûler au contact du fer chaud. De même, dans *Brunain, la vache au prestre*, le vilain prend les choses au premier degré quand le prêtre déclare en chaire que, à celui qui donne de bon cœur, « Dex au double li rendoit ». Cet usage déficient de toutes les dimensions du langage stigmatise au départ l'innocence du vilain, mais la conclusion rend justice à la parole divine, tout en dénonçant au passage la cupidité du prêtre qui profite de la bêtise de son paroissien pour tenter de gagner une vache. La confiance aveugle du vilain en l'interprétation littérale de la parole de Dieu explique sans doute comment il est l'ultime bénéficiaire de l'échange, bien que le désir d'accroître ses possessions terrestres n'était certes pas étranger au don de la vache.

La dénonciation de la cupidité comme vice universellement répandu est caractéristique de l'œuvre de Jean Bodel et s'explique assez bien par le contexte arrageois dans lequel évolue ce jongleur associé aux bourgeois dans la *Carité des Ardents*. Le *Jeu de saint Nicolas*, qu'il a très probablement fait jouer dans le contexte de la potée annuelle de la confrérie, précisément le 5 décembre 1200, ne se prive d'ailleurs pas de mettre en scène cette dimension du commerce, particulièrement à travers le personnage du tavernier aux additions douteuses (onze et quinze) et aux tactiques commerciales éprouvées : le prix d'une pinte de vin est fixé à un peu moins qu'une maille et un peu plus qu'un denier, ce qui incite le client à boire. Le tavernier ne se gêne pas non plus pour se faire banquier ou, à tout le moins, prêteur averti quand il prête au denier douze (c'est-à-dire qu'il prête onze deniers et en porte douze au compte du débiteur).

Si, dans le monde de Jean Bodel, l'appât du gain semble assez généralisé, le *Jeu de saint Nicolas* donne cependant à la division entre la ville et la cour une dimension particulière ; d'une part, grâce à la scénographie qui sépare le décor entre la taverne des voleurs et la cour de l'émir, d'autre part, à travers l'opposition métrique entre le couplet d'octosyllabes à rimes plates, forme des voleurs et des scènes de taverne, et les sizains d'octosyllabes (un couplet rimé suivi de rimes embrassées suivant le schéma *aabccb*), forme de la cour sarrasine. On peut encore ajouter quelques cas plus rares, notamment cinquante alexandrins organisés en quatrains monorimes pour les discours se rapportant à la croisade et trois quatrains monorimes de décasyllabes réservés au discours de l'Ange. Par le jeu des contrastes métriques, la pièce contribue à nuancer la division matérialisée

entre la taverne et la cour. À l'association naturelle entre la taverne et le monde urbain, Jean Bodel attribue le vers du roman courtois, alors qu'il réserve à la cour un mètre rare, attestée chez les troubadours dans la composition de *sirventès*, forme poétique essentiellement satirique²².

Notamment par l'entremise d'Auberon, les deux univers sont liés et la dichotomie apparente se révèle moins nette qu'il n'y paraissait *a priori* : la taverne et la cour sont deux espaces perméables, soumis notamment à la même fascination pour l'argent. Au clivage trop strict entre l'urbain et le courtois, Jean Bodel substitue un conflit d'ordre idéologique, comme le notait Jean-Charles Payen qui écrivait que la pièce « joue en quelque sorte sur deux tableaux : celui d'une spiritualité traditionnelle prônant le détachement, et celui d'une religion plus humaine, mieux adaptée aux aspirations d'une classe qui souhaite l'aisance et le bonheur. [...] *Le Jeu de saint Nicolas* est au carrefour d'idéologies qui coexistent chez Jean Bodel et dans son public. [...] Il y a une façon d'être riche qui n'exclut pas le détachement »²³. En marge de la grande querelle sur la pauvreté de l'Église, alimentée par l'essor des ordres mendiants, les fabliaux et la pièce de Jean Bodel contribuent à une réflexion nuancée sur les bouleversements induits par l'accélération du mouvement d'urbanisation, particulièrement sensible dans la France du Nord au tournant des XII^e et XIII^e siècles. Parfaitement conscient de la différence entre la cour et la ville, Jean Bodel refuse néanmoins de présenter un paradis citadin opposé à l'enfer de la cour ; s'il s'amuse d'un contraste, il relève davantage d'une redéfinition du vilain, qui demeure l'antagoniste privilégié, comme dans le roman courtois.

La conscience générique d'un jongleur

La conscience d'entrer en dialogue avec un autre genre littéraire s'appuie chez Jean Bodel sur un travail de typologie particulièrement riche qu'il mène lui-même dans le paratexte de ses ouvrages. Outre le célèbre prologue des *Saisnes*, où il présente les trois matières (de Bretagne, de Rome et de France) qui permettent un découpage – encore en usage – de la production narrative des XII^e et XIII^e siècles, le jongleur arrageois donne aussi, le premier, des éléments de définition pour cette nouvelle forme de récits brefs que sont les fabliaux. Les textes brefs en octosyllabes rédigés vraisemblablement au début des années 1190 sont tous désignés explicitement comme fabliaux : *Le Vilain de Farbu* (v. 5), *Le Vilain de Bailluel* (v. 1 et 114), *Brunain, la Vache au Prestre* (v. 64), *Le Souhait des Vits* (v. 209), *Gombert et les deux clerks* (v. 192). Ce dernier se désigne aussi sous le terme générique de *fable* (v. 1 et 186) qui, en ancien français et ailleurs chez Jean Bodel, peut avoir le sens très large de « discours, parole » et, plus précisément, de « parole fausse, mensongère », sens qui se rapproche le plus de notre moderne *fiction*. Le sens spécialisé de « récit animalier à vocation moralisante » est encore assuré, au début du XIII^e siècle, par le terme *isopet*. Au reste, la proximité entre fable et fabliau n'est pas qu'une illusion entretenue par la similitude des lexèmes ; elle est bien réelle dans la transmission médiévale des textes qui ne craignent pas d'associer, dans de nombreux manuscrits, fables ésopiques et fabliaux grivois.

La vocation exemplaire, sinon littéralement édifiante, du fabliau est patente dans la structure même du plus grand nombre d'entre eux qui se concluent sur une morale. Par ailleurs, chez Jean Bodel lui-même, cette vocation exemplaire est affirmée, notamment dans *Brunain, la vache au prestre*, à travers la formule « Par

exemple, dist cis fabliaus » (v. 64), formule qui se trouve presque à l'identique avec le générique *fable* dans *Gombert et les deux clerks* : « Ceste fable dit por essample » (v. 7). Le récit de « fables » (qu'on peut entendre au sens de « balivernes, billevesées ») ne se justifie que par leur prétention didactique. Le prologue du *Convoiteux et l'Envieux* est particulièrement intéressant à cet égard puisqu'il présente le texte comme un deuxième temps dans la carrière de l'auteur de fabliaux :

Seignor, après lo fabloier
Me voil a voir dire apoier;
Car qui ne set dire que fables
N'est mie conteres raisnables
Por une haute cort seirvir,
S'il ne set voir dire o mentir. (*Le Convoiteux et l'Envieux*, v. 1-6)

Après le temps du « fabloier », c'est-à-dire du plaisir de dire et d'entendre des histoires qui ont une relation pour le moins élastique avec la vérité (ce que laissait déjà entendre le *Vilain de Bailleul* qui commençait en soulignant le caractère tout hypothétique de la vérité d'un fabliau : « Se fabliaus puet veritez estre... », v. 1), voici venu le temps du « voir dire ». Le changement se fait sentir dans la forme, qui met en scène les deux figures allégoriques du *Convoiteux* et de l'*Envieux*, mais aussi dans la revendication d'un autre public présenté comme « une haute cort ».

Cette « haute cour » pourrait renvoyer spécifiquement, comme l'a suggéré Huguette Legros²⁴, aux échevins d'Arras ou plus généralement, comme le croit plutôt Luciano Rossi²⁵, à la *Carité Notre Dame des Ardents*. Que le public désigné par cette expression plaisamment flatteuse soit celui du patriciat ou celui des confrères jongleurs et bourgeois, il est à l'évidence un public arrageois et urbain. Avec le prologue *Du Convoiteux et de l'Envieux*, la cour s'est clairement déplacée à la ville et cette cour se signale par sa *hauteur*. Malgré le registre apparemment bas des fabliaux, le public auquel ils s'adressent n'a rien à envier aux *altesses* des vieilles cours de Champagne ou de Flandre, car il sait lire « à plus haut sens » dans ces histoires plaisantes et néanmoins édifiantes.

À la « cour urbaine », le jongleur n'est au service de personne, comme le revendiquaient les statuts de la *Carité* qui présentaient les jongleurs en position dominante et même en position de pouvoir ultime dans leur association avec les bourgeois d'Arras :

Ces carités est estorée des jogleors, et li jogleor en sont signor. Et cil cui il i metent si est, et cui il metent hors n'i puet estre se par els non : car sor jogleors n'i a nus signorie.

Contrairement au romancier qui répondait aux désirs de sa Dame de Champagne, le jongleur arrageois ne revendique d'autre servitude que celle que lui impose son art :

Mais cil qui del mestier est cers
Doit bien par droit, entre deux vers,
Conter de la tierce meüre. (*Le Convoiteux et l'Envieux*, v. 7-9)

Pour répondre aux exigences du métier, le jongleur doit maîtriser le choix de la matière et le choix de la forme. En un jeu de mot, qui repose sur une expression proverbiale, le poète expose le devoir de choisir un troisième genre d'écriture,

le plus mûre d'entre les vers/verts. Pour un poète qui a déjà à son actif des vers lyrico-narratifs (les pastourelles) et des contes à rire en vers (les fabliaux), la « tierce meüre » tombe à point pour celui qui compte passer à autre chose, après avoir « flaboïé ». Le jongleur semble revendiquer une certaine maturité dans l'art de conter, tout en poursuivant explicitement sa volonté de renouveler la définition du courtois en l'adaptant à la réalité urbaine.

Au terme d'un prologue-bilan, qui récapitule l'ensemble de ses « troveüres », Jean Bodel revient au fabliau, apparemment contre toute attente :

D'un autre fabel s'entremet,
Qu'il ne cuida ja entreprendre ;
Ne por Mestre Jehan reprendre
De Boves, qui dist bien et bel,
N'entreprend-il pas cest flabel,
Quar assez sont si resnable ;
Mes qui de fabel fet grant fable,
N'a pas de trover sens legier.
Mes por ma matere abregier,
Vous conterai tout demanois
Qu'il avint en cel Amienois. (*Des Deux Chevaux*, v. 14-24)

L'auteur s'inscrit dans une tradition explicite (celle de Maître Jean de Boves) et même, comme l'a bien vu Jean-Charles Payen, en dialogue implicite avec le prologue du *Cligès* de Chrétien de Troyes²⁶. L'insistance sur la brièveté que la forme du fabliau impose à la matière est un autre signe de la conscience qu'avait Jean Bodel de la spécificité de son travail d'écriture par rapport aux autres types de narration, notamment par rapport au roman qui favorise au contraire l'*amplificatio*.

Les textes de Jean Bodel laissent ainsi entrevoir, à côté des particularismes sociaux liés au contexte urbain, une poétique du récit tout à fait consciente de sa singularité. Le prologue des *Saisnes* apparaît à la fois comme une esquisse de typologie des formes définies à partir des matières (France, Bretagne, Rome), mais aussi comme une revendication de reconnaissance pour un trouvère qui se distingue des autres jongleurs, pertinemment qualifiés de *vilains* :

Qui d'oÿr et d'entendre a loisir ne talant
Face pais, si escoute bonne chançon vaillant
Dont li livre d'estoire sont tesmoing et garant !
Jamais *vilain jougleres* de cesti ne se vant,
Car il n'en saroit dire ne les vers ne le chant. (*Chanson des Saisnes*, v. 1-5)

Jean Bodel retient des trois matières « la plus voir disant » (v. 12), celle qui repose sur le témoignage des « livre d'estoire » et qui se trouve encore à Saint-Faron de Meaux (v. 34). Il oppose ce traitement de la matière à celui des « vilains » jongleurs, qu'il définit avec plus de précision à la laisse suivante en s'en prenant à « Cil bastart jougleour, qui vont par ces viliaus ». L'origine douteuse de ces artistes les disqualifie par rapport au poète clairement nommé, au même titre que leurs lieux d'exercices « ces viliaus » (ces villages) s'oppose à une ville digne de ce nom, comme celle où exerce Jean Bodel.

On peut sans doute mettre en relation cette tension entre les jongleurs de la ville et les jongleurs de villages avec la distinction établie par les statuts entre

« jogleors d'Arras » et « jogleors forains »²⁷. Mais plus que l'étrangeté de ces mauvais jongleurs, il semble bien que ce soit l'archaïsme qui les caractérise puisqu'on les reconnaît « A ces longues vieles a depeciés forriaus », instruments d'un autre temps qu'ils traînent dans des housses en lambeaux. L'archaïsme de ces « vilain jongleres » se signale autrement dans le remaniement que donnait le manuscrit de Turin (fin XIII^e-début XIV^e siècle) où les « bastarts » de la rédaction AR sont tout aussi incompetents, mais désormais qualifiés de *courtois* :

Signor, cest chançons n'est mie de gabois,
Ainz est de vraie estoire, ja plus voire n'orroiz ;
Mais toute la corrompent cil *jougleor cortois*²⁸.

On pourrait difficilement mieux illustrer la dévalorisation de la vieille culture courtoise au profit de la nouvelle culture urbaine. La permutabilité des adjectifs *vilains* et *courtois* dans les différentes rédactions du prologue des *Saisnes*, impensable un siècle plus tôt, témoigne de la redéfinition qui s'est opérée, notamment grâce à l'apport de Jean Bodel.

Or cette redéfinition a des implications génériques que le jongleur revendique haut et fort. Toujours dans le prologue des *Saisnes*, il tient à distinguer son œuvre de sa production antérieure en précisant que « ceste chançons ne muet pas de flabiaus » (v. 25). Non content de mettre en regard la chanson et le fabliau, Jean Bodel revient quelques vers plus loin pour spécifier qu'il s'agit d'une « chançon rimee » (v. 29). Il se charge aussi lui-même d'en souligner la nouveauté par rapport aux productions des jongleurs dépenaillés et vétustes qui « ne sevent mie les riches vers nouveaus » (v. 31). Même – et peut-être surtout – quand il aborde un genre éprouvé, Jean Bodel se présente comme un auteur pleinement conscient de la tradition et de la position qu'il souhaite occuper, en héritier affranchi, fort de « libertés » – d'écriture aussi bien que communales – qui s'accordent avec le respect dû à la matière de France.

L'œuvre ultime du jongleur sera l'occasion d'aller encore plus loin dans l'innovation puisqu'il instaure avec ses *Congés* un nouveau genre qu'il aborde encore en le définissant en termes métalittéraires :

Pitiés, o me matire puise
m'enseigne qu'en cho me deduise
que jo, sor me, matire dise. (*Congés*, v. 1-3.)

Le poème s'ouvre sur une conscience rhétorique très nette des *generæ dicendi* médiévaux : il présente à la fois la matière externe, sujet de l'œuvre (la *matiera remota* des arts poétiques, comparable aux matières de Bretagne, de Rome ou de France) et la matière qui est la substance même du texte (la *materia propinqua*), et qui rejoint ici sa propre subjectivité (« que jo sor me matire dise »). À travers cette forme qu'il désigne plus loin comme un « brief » destiné à être lu « au maieur d'Arras », Jean Bodel réussit la jonction des deux matières puisque l'objet du poème se confond ici avec le sujet de l'écriture. Cette forme généralement appelée *Congés* et que deux rubriques intitulent *Dit* correspond bien à une redéfinition du lyrisme qui se poursuivra à travers tout le XIII^e siècle et qui aboutira à une reconfiguration majeure des pratiques poétiques. Comme l'écrit Michel Zink, « autour de ce roman du moi qu'est le dit s'opère la nouvelle répartition des genres qui déterminera les formes poétiques de la fin du Moyen Âge »²⁹. Au moment d'entrée à la léproserie du Grand Val de Beaurain, près d'Arras, entre juin et août 1202, Jean Bodel complète

son tour d'horizon des genres littéraires par un texte écrit hors de la ville (« Remés sui dedens la banliue », v. 343), mais à destination du premier de ses magistrats (« Porte au maieur d'Arras cest brief, / Fait tant c'on devant lui le lise ») ; or ce *brief*, dont la relation à l'espace urbain est particulièrement complexe, préfigure parfaitement la nouvelle poésie du moi et de la ville qui s'accomplira après lui avec Adam de la Halle, Rutebeuf et François Villon.

Du cœur de la ville jusqu'à sa banlieue, Jean Bodel aura été un acteur lucide de la redistribution des genres qui se met en place avec l'affirmation de la littérature en langue vernaculaire qui se développe en dehors des contraintes génériques imposées par les canons antiques. L'exceptionnelle variété de sa pratique et le contexte sociohistorique particulier dans lequel il évolue (la première association de jongleurs en milieu urbain) permet de voir à l'œuvre la conscience générique d'un auteur médiéval impliqué dans les changements majeurs des modes de production et de diffusion du texte. L'absence du roman dans sa pratique des genres, qui touche par ailleurs à la poésie lyrico-narrative, à la poésie du moi, à la chanson de geste et au récit bref (fables et fabliaux), s'explique sans doute en partie par la relation intime, voire consubstantielle, qui s'était développée entre le monde de la cour et la forme romanesque émergente. Malgré la redéfinition du *vilain* que tentent les textes narratifs produits en milieu urbain, le roman demeure assez étranger à l'univers de la ville. La cour tend à s'arroger le monopole du genre et le lien entre roman et bourgeois reste improbable au moins jusqu'à Furetière. Peut-être parce que la littérature y suppose un autre rapport au livre, la littérature des villes investit des formes d'expression plus « performancielles » (théâtre et poésie, récits brefs qui peuvent faire l'objet d'une lecture publique d'une durée raisonnable) où la part de la critique sociale n'est pas négligeable, mais souvent doublée d'une critique des modèles littéraires tout aussi aiguë. Conscients des changements sociaux liés à l'essor des villes et au développement d'une économie monétaire, les poètes urbains sont des témoins précieux des rapports à la langue et à sa mise en forme littéraire au moment même où le nom de la langue tend à devenir le nom d'un genre aux propensions hégémoniques.

Notes

¹ De l'impressionnante bibliographie de Jean Dufournet, notons seulement ici les principales monographies ou recueils d'articles qu'il leur a consacré : *Villon et sa fortune littéraire*, Saint-Médard-en-Jalles, Ducros, 1970 ; *Recherches sur le Testament de François Villon*, 2 vol., Paris, Champion, 1971 et 1973 ; *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le jeu dramatique de la feuillée*, Paris, SEDES, 1974 ; *Sur le Jeu de la feuillée : études complémentaires*, Paris, SEDES, 1977 ; *Nouvelles recherches sur François Villon*, Paris, Champion, 1990 ; *Du Roman de Renart à Rutebeuf*, Caen, Paradigme, 1993 ; *L'Univers de Rutebeuf*, Orléans, Paradigme, 2005.

² Jean Dufournet, « Variation sur un motif : la taverne dans le théâtre du XIII^e siècle », Hommage à Jean-Charles Payens, p. 161-174 ; « Du double à l'unité : les Sarrasins dans le *Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel », *Studies in Honor of Hans Erich Keller: Medieval French and Occitan Literature and Romance Linguistics*, éd. Rupert T. Pickens, Kalamazoo, Western Michigan University Press, « Medieval Institute Publications », 1992, p. 261-274 ; « La ville et la campagne dans le théâtre arrageois du XIII^e siècle », *Un'Ida di Città. L'immaginaire de la ville médiévale*, éd. Rosanna Brusegan, supplement franco-italien aux *Nuovi argomenti*, 43, Milan, Mondori, 1992, p. 60-66.

³ « Du cler ki fu repus derriere l'escrin », dans *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, éd. Willem Noomen et Nico Van den Boogaard, Assen, Van Gorcum, 1983-1994, ici.

⁴ La séparation entre romancier et historien semble au demeurant quelque peu artificielle en ce qui

concerne les écrivains anglo-normands associés au règne du Plantagenêt ; les exemples de Wace et de Benoît de Sainte-Maure sont particulièrement intéressants à cet égard, comme en témoignent les travaux récents de Laurence Mathey-Maille (*Écritures du passé : histoires des ducs de Normandie*, Paris, Champion, 2007) et de Françoise Laurent.

⁵ La construction du somptueux palais comtal de Gand, où s'installe Philippe d'Alsace, concorde d'ailleurs précisément avec la date de rédaction du *Conte du Graal*.

⁶ Sur la Confrérie des jongleurs en particulier et la vie littéraire arrageoise plus généralement, voir Marie Ungureau, *La Bourgeoisie naissante : société et littérature bourgeoises d'Arras aux XIIe et XIIIe siècles*, Arras, Mémoires de la Commission Départementale des Monuments Historiques du Pas-de-Calais t. VIII, 1956 et Roger Berger, *Littérature et société arrageoise au XIIIe siècle. Les Chansons et Dits artésiens*, Arras, Mémoires de la Commission Départementale des Monuments Historiques du Pas-de-Calais, t. XXI, 1981.

⁷ Les Statuts primitifs de la confrérie ont été édités par Adolphe Guesnon, *Statuts et règlements de la Confrérie des Jongleurs et Bourgeois d'Arras* (Arras, Courtin, 1860) et par Louis Cavois, *Cartulaire de Notre-Dame-des-Ardents à Arras*, Arras, Bradier, 1876, p. 103-109.

⁸ Il apparaît au nécrologe de la Confrérie entre 1209 *In Purificatione* et 1210 *XVI Potus in Pentecoste*. *Le Nécrologe de la Confrérie des Jongleurs et des Bourgeois d'Arras (1194-1361)*, Arras, Mémoires de la Commission Départementale des Monuments Historiques du Pas-de-Calais, t. XII/2, 1963, p. 14.

⁹ Erich Auerbach, *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und Mittelalter*, Berne, Francke, 1958 ; trad. française par Robert Kahn, *Le Haut Langage : langage littéraire et public dans l'Antiquité latine tardive et au Moyen Âge*, Paris, Belin, 2004.

¹⁰ Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, v. 36-40.

¹¹ Paul Zumthor, « Document et monument. À propos des plus anciens textes de langue française », *Revue des Sciences Humaines*, 97, 1960, p. 5-19.

¹² Conon de Béthune, *Chansons*, éd. Axel Wallensköld, Paris, Champion, 1921, III, v. 8-14.

¹³ Pas même le fabliau qui relève aussi, pour une large part, du milieu des clercs.

¹⁴ À ce sujet voir les remarques de Jean Dufournet, dans son introduction à la traduction de *Galeran de Bretagne*, « Loin d'Arthur : *Galeran de Bretagne* ou l'autre roman », Paris, Honoré Champion, 1996, p. 12, Roger Dragonetti, *Le Mirage des sources : l'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987 et la thèse récente d'Isabelle Arseneau, *D'une merveille l'autre : écrire en roman après Chrétien de Troyes*, thèse de doctorat, Université de Montréal, mai 2007.

¹⁵ Charles Foulon, *L'Œuvre de Jehan Bodel*, Paris, Presses universitaires de France, 1958, p. 11-18.

¹⁶ Christine Jacob-Hugon, *L'Œuvre jongleresque de Jean Bodel. L'art de séduire un public*, Bruxelles, De Boeck, 1998, p. 21-23.

¹⁷ *Ibid.*, p. 300.

¹⁸ À ce sujet, voir l'édition d'Annette Bresseur des *Pastourelles* de Jean Bodel, dans *Arras au Moyen Âge : histoire et littérature*, Arras, Presses de l'Université d'Artois, 1994, p. 290.

¹⁹ Gabriel Bianciotto, « Le fabliau et la ville », *Third International Beast Epic, Fable and Fabliau Colloquium (Münster 1979)*, Cologne, Böhlau, 1981, p. 43-65.

²⁰ « Natus etiam in civitate Bethleem, quae inter omnes Judaeae civitates ita erat exigua, ut hodieque villa appelleretur, noluit quequam de cujusquam terrenae civitatis sublimitate gloriari ». *De Cathechizandis Rudibus*, XXII, 40.

²¹ Il faut aussi ajouter le cas où une cité indéterminée semble parfaitement interchangeable avec une agglomération comparable : « I. jor vint à une cité ; / Ge en ai le non oublié, / Or soit ainsinc com à Soissons ». *Du Fouteor*, v. 19-21.

²² Les *Lays d'amors* définissent le genre en précisant que « le sirventès doit traiter de blâme, de reproches généraux pour corriger les fous et les méchants ».

²³ Jean-Charles Payen, « Les éléments idéologiques dans le *Jeu de saint Nicolas* », *Romania*, 94, 1973, p. 493. Sur la dimension idéologique de l'œuvre de Jean Bodel, voir aussi David Raybin, « The Court and the Tavern : Bourgeois Discourse in *Li Jeus de saint Nicolai* », *Viator*, 19, 1988, p. 177-192 et Bernard Ribémont, « Arras, le vin, la taverne et le "capitalisme" », *Le Moyen Âge*, 111, 2005, p. 59-70.

²⁴ Huguette Legros, « Un auteur en quête de son public : les fabliaux de Jean Bodel », *Romania*, 104, 1983, p. 102-113.

²⁵ Luciano Rossi, Introduction à son édition des *Fabliaux érotiques du Moyen Âge*, Paris, Librairie générale française, coll. « Lettres gothiques », 1992, p. 28.

- ²⁶ Jean-Charles Payen, « Le statut de l'écrivain dans les fabliaux de Jean Bodel », dans *Comique, satire et parodie dans la tradition renardienne et les fabliaux*, Göppingen, Kümmerle, 1983, p. 47-58.
- ²⁷ « Al jor del grant siege, doit li maire des jogleors forains prendre le canoile a le tor et le porter devant Saint Juri a le table ; et d'iluec le doit porter a le porcession dusc'a la fierte ; illoc le doit prendre li maire des jogleors d'Arras et porter a le maison Nostre Dame, et par mi tout l'an aussi. Cil a cui li maire kerke se bulle ne puet doner ke .XII. deniers. Al jor del grant sie, doivent li jogleor forain prendre .VIII. preudomes des leur, et cil dedens .IIII. ; et cil .XII. doivent eslire le .II. maieurs des jogleors ; et cil cui il esgarderont ne pueent refuser le mairie ; et çou concorderent li jogleor ensamble communément. Et doit estre li uns des maieurs forains l'une anee a pié et l'autre anee a cheval. » *Statuts et règlements de la Confrérie des Jongleurs et Bourgeois d'Arras*, éd. Adolphe Guesnon, Arras, Courtin, 1860, p. 7.
- ²⁸ Jean Bodels *Saxenlied*, éd. Fritz Menzel et Edmund Stengel, Marburg, Elwert, 1906-1909, t. II, p. 342.
- ²⁹ Miche Zink, *La Subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*, Paris, PUF, 1985, p. 67.

Bibliographie

- Baldwin, John W. 1997< « The Image of the Jongleur in Northern France around 1200 ». *Speculum* 72. pp. 635-663.
- Berger, Roger. 1981. *Littérature et société arrageoise au XIII^e siècle*. Arras : Mémoires de la Commission départementale des monuments historiques du Pas-de-Calais. t. XXI.
- Bianciotto, Gabriel. 1981. « Le fabliau et la ville ». *Third International Beast Epic, Fable and Fabliau Colloquium*. Cologne: Böhlau. pp. 43-65.
- Busby, Keith. 1996. « The Respectable Fabliau : Jean Bodel, Rutebeuf and Jean de Condé », *Reinardus* 9. pp. 15-31.
- Brusegan, Rosanna. 1991. « Culte de la Vierge et origine des puys et confrérie en France au Moyen Âge ». *Revue des Langues Romanes* 95/1. pp. 31-55.
- Cousins, C.E. 1936, « Tavern Bills in the *Jeu de saint Nicolas* ». *Zeitschrift für romanische Philologie* 56. pp. 85-93.
- Dufournet, Jean. 1989. « Variations sur un motif : la taverne dans le théâtre arrageois du XIII^e siècle ». *Farai chansoneta novele. Essais sur la liberté créatrice au Moyen Âge. Hommage à Jean-Charles Payen*. Caen : Publications de l'Université de Caen. pp. 61-74.
- . 1992. « Du double à l'unité : les Sarrasins dans le *Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel ». *Studies in Honor of Hans Erich Keller : Medieval French and Occitan Literature and Romance Linguistics*. éd. Rupert T. Pickens. Kalamazoo: Western Michigan University Press. « Medieval Institute Publications ». pp. 261-274.
- . 1992. « La ville et la campagne dans le théâtre arrageois du XIII^e siècle ». *Un'Idea di Città. L'immaginaire de la ville médiévale*. éd. Rosanna Brusegan. supplément franco-italien aux *Nuovi argomenti* 43. Milan : Mondori. pp. 60-66.
- Foulon, Charles. 1950. « Jehan Bedel ou Jehan Bodel. Interprétation du manuscrit 354 de Berne ». *Romania* 71. pp. 397-399.
- . 1958. *L'Œuvre de Jean Bodel*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Freeman Regalado, Nancy. 1964. « Two Poets of the Medieval City ». *Yale French Studies* 32, pp. 12-21.
- Guesnon, Adolphe. 1977. *La Satire à Arras au XIII^e siècle*. Paris : Bouillon. 1901. réimpr. Genève: Slatkine.
- Hunt, Tony. 1976. « The Authenticity of the Prologue of Bodel's *Jeu de saint Nicolas* ». *Romania* 97. pp. 252-267.

- . 1976. « A Note on the Ideology of Bodel's *Jeu de saint Nicolas* ». *Studi francesi* 58. pp. 69.
- Jacob-Hugon, Christine. 1998. *L'Œuvre jongleresque de Jean Bodel : l'art de séduire un public*. Bruxelles : De Boeck.
- Legros, Huguette. 1983. « Un auteur en quête de son public : les fabliaux de Jean Bodel ». *Romania* 104. pp. 102-113.
- , 1987. « La *Chanson des Saisnes* : témoin d'une évolution typologique et/ou expression narrative d'un milieu urbain ». *Senefiance* 21. pp. 797-814.
- Mole, Gary D. 2002. « Du bacon et de la femme : pour une relecture de *Barat et Haimet* de Jean Bodel ». *Neophilologus* 86. pp. 17-31.
- Payen, Jean-Charles. 1973. « Les éléments idéologiques dans le *Jeu de saint Nicolas* ». *Romania* 94. pp. 484-499.
- . 1980. « L'aveu pudique de l'écriture dans les *Congés* de Jean Bodel ou le charme discret de la bourgeoisie en face du malheur et de la pauvreté ». *Mélanges Charles Foulon*. Rennes : Publications de l'Université de Haute-Bretagne. t. I. pp. 267-275.
- . 1983. « Le statut de l'écrivain dans les fabliaux de Jean Bodel ». *Comique, satire et parodie dans la tradition renardienne et les fabliaux*. Göppingen : Kümmerle. pp. 47-58.
- Raybin, David. 1988. « The Court and the Tavern : Bourgeois Discourse in *Li Jous de saint Nicolai* ». *Viator*, 19. pp. 177-192.
- Rey-Flaud, Henri. 1980. *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*. Paris : PUF.
- Ribémont, Bernard. 2005. « Arras, le vin, la taverne et le "capitalisme" ». *Le Moyen Âge* 111. pp. 59-70.
- Rossi, Luciano. 1983 « Jean Bodel et l'origine du fabliau ». *La Nouvelle : genèse, codification et rayonnement d'un genre médiéval*. Montréal : Plato Academic Press. pp. 45-63.
- . 1991. « L'œuvre de Jean Bodel et le renouveau des littératures romanes ». *Romania* 112. pp. 312-360.
- Rousse, Michel. 1989 « Le *Jeu de saint Nicolas* : du cleric au jongleur », *Farai chansoneta novele. Essais sur la liberté créatrice au Moyen Âge. Hommage à Jean-Charles Payen*. Caen : Publications de l'Université de Caen. pp. 311-321.
- Ungureanu, Marie. 1956. *La Bourgeoisie naissante. Société et littérature bourgeoise d'Arras aux XII^e et XIII^e siècles*. Arras : Mémoires de la commission des monuments historiques du Pas-de-Calais. tome VIII.

Profil de l'auteur

Professeur au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal depuis 2003, Francis Gingras est docteur de l'Université Montpellier III, où il a enseigné de 1995 à 1997, avant d'être attaché d'enseignement et de recherche à la Faculté de Bayonne, puis professeur adjoint à l'Université Western Ontario. Ses projets de recherche actuels portent sur le développement de la forme romanesque entre le XI^e et le XIII^e siècle. Il est l'auteur notamment d'un ouvrage sur la construction de l'imaginaire érotique des premiers romanciers, *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII^e et XIII^e siècles* (Paris, Champion, 2002). Outre ses articles sur les formes narratives médiévales, il a récemment dirigé ou co-dirigé deux ouvrages collectifs (*Une Étrange Constance : les motifs merveilleux dans les littératures de langue française du Moyen Âge à nos jours*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2006 ; *Furent les merveilles pruvees et les aventures trueves. Hommage à Francis Dubost*, Paris, Champion, 2005) et, en collaboration avec Ugo Dionne, un numéro spécial de la revue *Études françaises* intitulé *De l'usage des vieux romans* (vol. 42, 2006). and *Romance Linguistics*. éd. Rupert T. Pickens. Kalamazoo: Western Michigan University Press. « Medieval Institute Publications ». pp. 261-274.