HAL open science

Jeu de masques et fabliaux

Corinne Pierreville

▶ To cite this version:

Corinne Pierreville. Jeu de masques et fabliaux. Revue des langues romanes, 2009, 113, pp.371-385. halshs-00947221

HAL Id: halshs-00947221
https://shs.hal.science/halshs-00947221v1

Submitted on 7 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

C. Pierreville

« Jeux de masques et fabliaux »[1]

Revue des Langues Romanes, N°. 2, 2009, *Le déguisement dans la littérature française du Moyen Âge*, p. 371-386

La théâtralité des fabliaux n'est plus à démontrer. Parce qu'ils offrent une large place à la parole et aux gestes de personnages, qu'ils reposent sur un nombre restreint d'actants, qu'ils respectent l'unité de temps et d'action, ces petits contes à rire en vers présentent d'indéniables aspects scéniques[2]. Leurs thèmes sont par ailleurs hérités de traditions populaires et folkloriques léguées par le carnaval[3], temps du masque et de la mascarade. Il est d'autant plus singulier d'y voir si rarement les personnages se grimer, se travestir ou adapter leur tenue à un rôle donné, tels des acteurs[4]. Alors que la ruse, l'artifice, la rouerie dominent ces textes, montrant la prédominance de la dissimulation et de la tromperie, du « déguisement » au sens figuré, peu de fabliaux évoquent des personnages cherchant à se rendre méconnaissables en modifiant leur voix ou leur apparence au moyen de vêtements ou de fards. Dans son acception première, le motif du déguisement s'avère ainsi fort peu représenté dans notre corpus[5], mais les textes qui l'utilisent le traitent toujours de manière originale, exploitant toutes ces potentialités dramatiques, littéraires ou symboliques. Si des constantes apparaissent entre ces différentes mises en scène, chaque auteur a teinté de sa spécificité le recours à ces situations engageant la question de la vérité, de l'illusion et de la subversion des valeurs.

---

[1] Pour cet article, nous nous sommes appuyée sur l'édition de W. Noomen et N. Van den Boogaard, *Nouveau recueil complet des fabliaux des XIIIe et XIVe siècles*, Van Gorcum, Assen/ Maastricht, Pays-Bas, 1983-1993, que nous abrègerons par les initiales *NRCF*.

[2] Voir par M.-T. Lorcin, « L'aspect scénique dans les fabliaux », *Cahiers de Recherches Médiévales*, 3, 1997, p.91-100 ; Caroline Foscallo, « De la théâtralité à la scène : l'exemple du fabliau », *Eidôlon. Le Moyen Âge en Jeu*, sous la direction de S. Abiker, A. Besson, F. Plet-Nicolas, A.Sultan, actes du colloque de 2008, à paraître en 2009 aux Presses Universitaires de Bordeaux ; B. Rey-Flaud, *La Farce ou la machine à rire. Théorie d'un genre dramatique. 1450-1550*, Genève : Droz, 1984.

[3] Voir M. Bakhtine, *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982 ; P. E. Bennet, « Carnaval et engendrement du texte dans les fabliaux de *Boivin de Provins* et des *Trois Dames de Paris* », *Florilegium*, 12, 1993, p.63-77 ; J. E. Jost, « The non-conformist fabliau genre and its transgressions : a Bakhtinian analysis of two Old French fabliaux », *The Old French Fabliaux : Essays on Comedy and Context*, éd. Kristin L. Burr, John F. Moran et Norris J. Lacy, Jefferson et London, McFarland, 2007, p.120-133.

[4] À titre de comparaison avec d'autres textes médiévaux traitant du même motif, on peut se reporter à *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Études publiées par M.-L. Ollier, Paris, Vrin/ Presses universitaires de Montréal, 1988.

[5] Alors que le verbe pronominal *soi desguiser* est attesté au vers 14263 du *Brut* de Wace depuis 1155 au sens de « changer ses vêtements, son aspect de manière à se rendre méconnaissable », il n'apparaît jamais avec cette signification dans les fabliaux. Au vers 255 du *Prestre et les deus ribaus*, t. V, p.161, il est utilisé à propos d'un cheval qui adopte un comportement singulier. Le participe passé *desguisé* est employé, quant à lui, au sens de « bizarre, extraordinaire » (*Les Braies le priestre*, t.X, p.20, v.87 ; *Le Pliçon*, t.X, p.29, v.2 et 9 ; *Les trois Dames de Paris*, t.X, p.113, v.287).

Sur les cent vingt-sept textes de l'édition Noomen et Boogaard[6], seuls huit d'entre eux utilisent le motif du déguisement au sens strict, c'est-à-dire le recours à différents artifices, habits ou accessoires, modification du timbre de voix ou de l'allure, afin de tromper autrui sur son identité ou son statut : *Barat et Haimet, Boivin de Provins, La Bourse pleine de sens, Le Prestre crucefié, Le Chevalier qui fist sa fame confesse, Berengier au long cul, La Saineresse* et *Frere Denise*[7]. Dans ces huit textes, le déguisement est loin de se réduire à un ornement accessoire. Même si le changement d'apparence physique est mentionné en quelques vers conformément aux règles du genre bref[8], le déguisement n'en constitue pas moins le moteur de l'action, le nœud dramatique autour duquel s'organise la narration. Ainsi la postérité a-t-elle souvent retenu la mention du personnage appelé à se déguiser ou créé fictivement par le mystificateur, comme *Berengier au long cul* ou *Frere Denise*, pour désigner l'œuvre[9].

Les déguisements participent à l'architecture du conte. Ils viennent doubler et concrétiser le déguisement des discours métaphoriques tenus par la bourgeoise vertueuse incitant son époux à trouver une *bourse pleine de sens* ou par la femme adultère relatant à son mari le détail du traitement que lui a administré la *saineresse*. Les déguisements structurent *Barat et Haimet* au moyen de subtiles gradations. Le récit rapporte de prime abord deux quiproquos : grâce à l'obscurité complète, Barat se fait passer pour Travers, puis Travers pour Haimet[10]. Suivent deux déguisements, l'un de Barat en Marion, l'épouse de Travers, et l'autre de Travers en pendu[11]. Succédant aux simples méprises, les déguisements s'avèrent de plus en plus complexes et de plus en plus frappants. Le fabliau de *Boivin de Provins* est entièrement conçu autour de la mascarade à laquelle se livre le protagoniste. Grâce à son déguisement en *vilain* fortuné, il leurre les prostituées, obtient gratuitement un bon repas et une relation sexuelle avec une ribaude qui espérait le dépouiller de sa bourse, suscite une bagarre générale entre catins et souteneurs, et obtient les bonnes grâces du prévôt, avant de révéler à l'auditoire

---

[6] Le motif du déguisement n'apparaît donc que dans 7% du corpus total des fabliaux. Il faut préciser que nous avons ôté de la liste des cent vingt sept fabliaux répertoriés par les éditeurs Noomen et Boogaard le texte de *Trubert*. Par sa longueur de 2984 octosyllabes, il se rapproche à nos yeux des romans satiriques, et présente un traitement très particulier du motif du déguisement qui méritait que nous lui consacrions un article entier, « Le déguisement dans *Trubert* : l'identité en question », *Le Moyen Âge*, 2008, p.315-334.

[7] *Barat et Haimet, NRCF*, t.II, 6 ; *Boivin de Provins, NRCF*, t.II, 7 ; *La Bourse pleine de sens, NRCF*, t.II, 8 ; *Le Prestre crucefié*, t.IV, 27 ; *Le Chevalier qui fist sa fame confesse, NRCF*, t.IV, 33 ; *Berengier au long cul, NRCF*, t.IV, 34 ; *La Saineresse, NRCF*, t.IV, 36 ; *Frere Denise, NRCF*, t.VI, 56. Nous avons exclu les cas, nombreux, où un personnage dissimule sa véritable identité sans recourir à un changement d'apparence ou de costume comme dans *Auberée* (t.I, 4), *Le Vilain mire* (t.II, 13), *Le Boucher d'Abeville* (t.III, 18), *La Borgoise d'Orliens* (t.III, 19), *Les Tresces* (t.VI, 69) ou encore *Le Prestre et Alison* (t.VIII, 91).

[8] Deux vers pour le déguisement en pendu et pour le déguisement en femme dans *Barat et Haimet* (v.334-335 et 400-402), trois dans *Le Prestre crucefié* (v.40-42) et *Berengier au long cul* (v.174-176), cinq dans *Le chevalier qui fist sa fame confesse* (v.79-82 et 86), six dans *La Bourse pleine de sens* (v.190-192 et 238-240), sept dans *La Saineresse* (v.13-19). Les exceptions à cette règle de la brièveté se trouvent dans *Boivin de Provins* où onze vers sont consacrés au déguisement physique du personnage (v.6-16), et *Frère Denise* avec quatorze vers (v.74-79, 134-139, 147-148).

[9] Sur la question des titres des fabliaux, voir C. Pierreville, « Séduire, surprendre ou tromper... Les titres des fabliaux », *À Plus d'un Titre. Les titres des œuvres dans la littérature française du Moyen Âge au XXe siècle*, textes rassemblés par Cl. Lachet, publication du CEDIC, volume n°17, 2000, p. 19-28.

[10] *Barat et Haimet*, t.II, p.68, v.258-269 et p.69, v.300-304.

[11] *Barat et Haimet*, t.II, p.70-71, v. 334-357 et p.72, v.400-417.

qu'il est non seulement l'acteur principal de cette mystification, mais aussi l'auteur même du fabliau. Le déguisement du trouvère, qui ne dévoile son identité que dans les derniers vers du conte[12], vient ainsi doubler le déguisement du protagoniste[13].

De toute évidence, la première motivation des personnages qui se déguisent réside dans la volonté de duper leur entourage. Intimement lié à la ruse dont il constitue l'une des ficelles, le déguisement est par essence déceptif. Il répond à une finalité clairement établie, résoudre une difficulté ou combler les désirs les plus variés. Denise espère par ce biais concrétiser son aspiration à la sainteté, alors que le frère mineur l'emploie pour donner libre cours à sa concupiscence, comme le vaurien déguisé en *saineresse.* Le prêtre crucifié y voit un moyen de passer inaperçu et d'échapper à la juste colère d'un mari cocu, tandis que Barat et Travers rivalisent de déguisements afin de se disputer un cochon, et que la bourgeoise de la *Saineresse* cherche à se venger d'un époux trop présomptueux. Seules les aspirations de Boivin de Provins paraissent plus difficiles à cerner : son attitude répond-elle au dessein de leurrer la rusée Mabile, présentée d'emblée comme une virtuose de l'artifice[14], ou à la pure satisfaction de jouer un bon tour à autrui ?

Le déguisement revêt en effet un aspect ludique. Le personnage décidé à y recourir ne cherche pas seulement à se procurer un profit personnel, matériel ou sexuel, il est encore guidé par le goût désintéressé du jeu, par le plaisir de refuser ses limites corporelles et sociales afin de s'offrir de nouveaux champs d'exploration. Le déguisement lui permet de braver les interdits et d'entrer dans un monde de liberté où il peut, à sa guise, s'amuser des conventions et des usages. C'est pourquoi l'on ressent une telle jubilation lors des prises de parole du personnage déguisé :

> [Baraz] Sa chemise ot despoilliee,
> Entor son chief la mist toute blanche ;
> Trestot en itele senblance
> Com s'il fust feme se deporte.
> « Lasse, fait il, com ge sui morte !
> Com Dieus me tient que ge n'enraige !
> Com si grant perte et tel damaige
> Ai eüe par cez larrons !
> Dieus, ou est alez mes barons,
> Qui receü a si grant perte ? » v.334-343

---

[12] *Boivin de Provins,* t.II, p.105, v.378-380 : *Se li dona de ses deniers/ Li provos dis sous a Boivins,/ Qui cest fablel fist a Provins.*

[13] Sur ce texte, voir G. Bianciotto, « Y a-t-il un "sens" à une dégradation? À propos de *Boivin de Provins* », *Reinardus*, 10, 1997, p. 17-43 ; E. W. Poe, « Fabliaux as fair exchange : *Boivin de Provins* and *La Bourse pleine de sens* », *The Old French Fabliaux: Essays on Comedy and Context*, éd. Kristin L. Burr, John F. Moran et Norris J. Lacy, Jefferson et London, McFarland, 2007, p. 19-29 ; L. Rossi, « L'evoluzione dell'intreccio : Boivin e Andreuccio », *Filologia e critica*, 1, 1976, p. 5-1 ; M. Zink, « Boivin, auteur et personnage », *Littératures*, 6, 1982, p. 7-13.

[14] *Boivin de Provins,* t.II, p.96, v.21-23 : *[...] Mabile/ qui plus savoit barat et guile/ que fame nule qui i fust.* Le prénom de Mabile est aussi le nom de la femme de mauvaise vie, toujours prête à tromper les hommes, dans *La Bourse pleine de sens*. Il n'est pas exclu, par ailleurs, que Boivin cherche à se venger de Mabile, pour une raison que le fabliau ne mentionne pas, quand on voit combien sa ruse est préméditée : cela fait plus d'un mois qu'il a laissé pousser sa barbe (p.96, v.13-14) et il s'installe précisément devant la maison de la prostituée (p.96, v.21).

Le quiproquo est moins favorisé par la coiffe de fortune que Barat dispose sur sa tête, en y nouant sa chemise blanche, que par l'attitude et le discours du voleur. Il altère sa voix, modifie son allure et pastiche brièvement les *planctus* prononcés par les héroïnes épiques ou romanesques grâce aux hyperboles, au groupement ternaire d'exclamatives de plus en plus longues, aux invocations répétées à Dieu, à l'emploi de termes nobles comme l'adjectif *lasse* pour évoquer la souffrance morale, ou les substantifs *perte* et *damaige* appliqués plaisamment au vol d'un cochon. Cet aspect jubilatoire disparaît totalement quand le déguisement est subi, contraint : le prêtre cherchant à se confondre avec un Christ en croix n'ose esquisser un seul mouvement tandis que Denise, masquant sous l'habit du cordelier la vie de débauche à laquelle on l'a obligée, tremble à l'idée d'être découverte[15]. Le déguisement n'est plus un acte procurant la jouissance d'abandonner pour un temps son être afin de créer, de toutes pièces, un autre personnage, il devient un fardeau supplémentaire dont on aspire à se défaire.

Le déguisement ne procède pas uniquement d'une volonté de dissimulation. Il implique une indéniable dimension spectaculaire riche d'ambiguïté. C'est pourquoi les auteurs, qui évoquent brièvement la transformation physique, prêtent si volontiers la parole aux personnages déguisés, donnant une place de choix au langage par lequel ils se voilent et se dévoilent[16]. À l'image de Boivin, les mystificateurs se mettent en scène, s'exhibent et se donnent à voir dans le rôle qu'ils adoptent :

Mout bons lechierres fu Boivins !
Porpenssa soi que a Prouvins
A la foire voudra aler,
Et si fera de lui parler ! v.1-4

Loin de se réduire à une manœuvre de camouflage, le déguisement procède d'un besoin narcissique de se mettre en avant, de s'exposer devant un public que le héros prend plaisir à duper. Ainsi les scènes de déguisement ne se déroulent-elles pas seulement à la nuit tombée, comme on aurait pu le croire. Il est vrai que l'obscurité facilite les mystifications dans *Barat et Haimet, Le Chevalier qui fist sa feme confesse* et *La Bourse pleine de sens*[17], mais un déguisement diurne renforce la théâtralité d'une scène et la performance de son acteur. Il accentue également l'humiliation de la dupe. C'est en plein jour que le mari présomptueux qui se vantait de n'être jamais cocufié par son épouse accueille sous son propre toit celui qui

---

[15] *Le Prestre crucifié*, t.IV, p.105, v.69 : *Le prestre ne s'osa mouvoir ; Frère Denise*,t.VI, p.20, v.202-207 : *Lors n'ont talent d'eulz esjoïr/ Li cordelier : dedens Pontoize/ Vousissent estre ; mout lor poize/ Que la dame de ce parole./ Ne lor plot pas ceste parole,/ car paour ont de parsovance* ; p.20, v.228-9 : *Et cele qui ot grant esmoi/ Au mieulz qu'el puet de ce s'escuze*.

[16] Huit vers dans la bouche de la *saineresse* (t.IV, p.309, v.22-23 et 26-30, p.310, v.52), douze quand Barat se déguise en femme (t.II, p.70, v.338-343 et p.71, 352-357), seize pour le *chevalier qui fist sa fame confesse* (t.IV, p.238-239, v.103-112 ; p.239, v.137-143 ; p.240, v.161-162 et 174-177, p.241, v.209), dix-huit dans *La Bourse pleine de sens* (t.II, p.144, v.254-257, p.145, v.276-281, p.146, v.320-327), trente-deux pour le pseudo Berengier (t.IV, p.275, v.196-205, p.275-276, v.216-231, p.276, v.243 et v.257-261), avec un total remarquable de cinquante-quatre vers pour le monologue qui permet à Boivin de parfaire son personnage de paysan enrichi (t.II, p.96-98, v.29-82).

[17] Voir *Barat et Haimet*, t.II, p.69, v.291 ; *Le Chevalier qui fist sa feme confesse*, t.IV, p.238, v.79 ; *La Bourse pleine de sens*, t.II, p.142, v.193.

le déshonorera, déguisé en femme médecin, et que le paysan parvenu du fabliau de *Berangier* se soumet à son épouse, travestie en chevalier[18]. Même si les personnages ne découvrent jamais la mystification dont ils ont été victimes, l'auditoire la connaît et jouit du bon tour dont ils sont abusés.

Il arrive qu'un déguisement nocturne se pare, lui aussi, d'un aspect spectaculaire sans qu'il s'avère nécessaire de recourir à la parole, à condition qu'il détourne à son profit les terreurs associées par l'imaginaire médiéval à la nuit, temps relié dans les consciences au surgissement de phénomènes fantastiques. Voici l'une des raisons pour lesquelles le singulier déguisement de Travers en pendu, dans *Barat et Haimet,* s'avère si frappant et si efficace :

Par un braz au chaine se pent,
Si ot deslié ses tigeus.
Haimet gita amont ses elz,
Si vit desor lui cel pendu,
Grans et hideus et estendu :
Toz li peus li lieve de hide.
« Baraz, no peres nos revide,
Fait Haimet, mout vileinement :
Voiz le la desus ou il pent !
C'est il, ja mar en douteras !
- Dieus aïde, ce dit Baraz,
Moi sanble qu'il doie avaler ! » v.400-412

Parce qu'elle estompe les frontières entre la vie et la mort, et qu'elle autorise le retour des défunts parmi les vivants, la nuit réussit à rendre vraisemblable une mystification à laquelle l'auditoire peinerait à croire sans elle. Travers s'est contenté de se suspendre par le bras à un chêne, arbre fréquemment utilisé pour les pendaisons, après avoir détaché ses chausses. Cette mise en scène rudimentaire, mais nocturne, suffit à transformer totalement son apparence, à le rendre méconnaissable aux yeux des larrons dont il a pourtant partagé la vie de rapines, qui ne perçoivent plus en lui qu'un pendu *grans* et *hideus*. Trompés par la nuit, les sens de Barat et Haimet sont aussi troublés par les échos que suscitent en eux cette vision leur rappelant la mise à mort de leur père, et c'est leur propre discours qui prête une nouvelle identité à ce pendu supposé, l'identifiant à la figure paternelle. De là à croire que le trépassé est revenu les visiter et qu'il s'apprête à descendre de sa potence, il n'y a qu'un pas, vite franchi par les voleurs qui préfèrent s'enfuir, terrorisés, en abandonnant leur butin.

Les déguisements possèdent ainsi une dimension ostentatoire, et plus le trompeur joue insolemment son personnage, plus sa mystification détient des chances de réussir. Le ribaud travesti en femme médecin se campe plein d'assurance devant le bourgeois à qui il fera porter des cornes un instant plus tard[19]. Boivin s'installe en toute tranquillité devant la maison de

[18] *La Saineresse*, t.IV, p.309, v.9 ; *Berengier au lonc cul*, t.IV, p.274, v.162.
[19] *La Saineresse*, t.IV, p.309, v.18 : *Et vint menant mout grant posnee*. Le substantif *posnee* signifie « orgueil, arrogance, insolence, bravade, jactance ».

Mabile pour compter complaisamment une somme d'argent imaginaire[20] et son identité fictive n'est jamais mise en doute. Barat joue son personnage d'épouse éplorée avec un tel aplomb qu'il force l'admiration de sa dupe, Travers, contraint de reconnaître son talent[21]. Surprenant son époux au moment où il met en pièces son écu à coups d'épée, la dame dissimulée par une armure n'hésite pas à fondre sur lui pour l'invectiver et le menacer des pires représailles[22]. L'ostentation atteste alors, de manière éclatante, la réussite de la supercherie. La protagoniste peut exposer ses parties intimes sous les yeux de son mari sans qu'il conçoive le moindre doute au sujet de son interlocuteur qu'il persiste à prendre pour un homme, en dépit de ce qu'on lui donne à voir, un *con* et un *cul*[23]. Troublé par ce pseudo chevalier campé devant lui, le rustre n'est plus capable de discerner le vrai du faux, la réalité de l'illusion. Les apparences étaient trompeuses quand la dame jouait au guerrier en armes, elles sont authentiques lorsqu'elle exhibe son sexe de femme, mais elles échappent toujours au mari, condamné à s'humilier. À l'inverse, l'assurance affichée par les mystificateurs manque cruellement à frère Denise, victime de la rouerie du cordelier l'ayant incitée à se travestir[24], ou au prêtre crucifié dont le déguisement se réduit à un pitoyable subterfuge, impuissant à tromper qui que ce soit[25], lui interdisant d'appartenir à la catégorie des trompeurs triomphants.

Le déguisement révèle plus qu'il ne cèle. Non seulement les mystificateurs s'exposent aux regards de tous, mais loin de cacher la réalité des êtres et des choses, le déguisement contribue à la révéler, à l'étaler au grand jour. S'il dissimule une situation scandaleuse dans *Frère Denise* - la présence d'une femme au sein d'une communauté d'hommes pour assouvir les besoins sexuels de l'un d'entre eux -, il vise souvent, de manière paradoxale, à faire surgir le vrai, à révéler les vérités soigneusement cachées. Il implique une réflexion sur les apparences dont il divulgue les aspects trompeurs. En revêtant une armure chevaleresque, la dame de *Berangier au long cul* obtient la preuve de la lâcheté de son mari, paysan anobli, et se libère de son emprise malsaine et de la violence qu'il exerçait à son encontre. Le bourgeois de la *Bourse pleine de sens* n'a qu'à jouer la ruine pour entrevoir les véritables sentiments que lui portent sa maîtresse, uniquement intéressée par l'appât du gain, et sa femme, tendrement attachée à lui. Caché sous le capuchon du moine, le chevalier devenu le confesseur de son épouse l'entend avouer les années de débauche auxquelles elle s'est livrée alors qu'il la croyait irréprochable. Le déguisement joue ainsi de l'illusion qu'il produit pour assurer le triomphe de la vérité.

---

[20] Ce monologue n'occupe pas moins de 54 vers, soit presque 15% du texte. Voir à ce sujet A. Corbellari, « Boivin de Provins ou le triomphe du monologue », *Vox romanica*, 49-50, 1990-1991, p. 284-296.
[21] *Barat et Haimet*, t.II, p.71, v.372-373 : *« Dieus, comment si pot resanbler/ Feme de fait et de parole ! »*
[22] *Berengier au lonc cul*, t.IV, p.275, v.193-205.
[23] *Berengier au lonc cul*, t.IV, p.276, v.244-248.
[24] *Frere Denise*, t.VI, p.20, v.228.
[25] À peine l'auteur a-t-il évoqué le déguisement qu'il note que l'ébéniste a reconnu le prêtre. Voir t.IV, p.105, v.40-45 : *Trestouz nus s'est lués despoilliez,/ Emmi les ymages s'estut,/ Comme s'il fust dolez de fust./ Quant li preudom ne l'a veü,/ Si a tantost aperceü/ Que il est entre ses ymages.*

Il dessille également les yeux de l'auditoire invité à percevoir la société médiévale telle qu'elle est. Quand Boivin de Provins se fait passer pour un paysan et le bourgeois de la *Bourse pleine de sens* pour un homme ruiné par une attaque de voleurs, les protagonistes tendent à endormir la méfiance de leur entourage en adoptant un statut social inférieur, mais leur déguisement est aussi source d'enseignement. Il révèle les dysfonctionnements de la société, les préjugés tenaces à l'encontre des *vilains,* victimes du mépris de leurs contemporains, l'absence de compassion à l'égard des pauvres mis au ban de la communauté. Abrités derrière le mépris qu'inspire leur nouveau personnage, les mystificateurs détournent à leur profit des tensions sociales qu'ils contribuent indirectement à dénoncer.

Les déguisements rendent symptomatiques les luttes de pouvoirs à l'œuvre au sein des structures féodales. La question de la place réservée aux femmes est soulevée quand un personnage féminin se travestit. Il suffit à une demoiselle d'endosser des armes pour assurer sa domination sur son mari[26]. À partir du moment où il refuse de se battre contre le chevalier à qui elle a prêté une existence fictive, elle sait qu'elle pourra se comporter à sa guise et même rencontrer son amant en toute impunité, protégée par la figure menaçante du pseudo Berengier. Le travestissement lui permet d'accéder momentanément à un statut supérieur au sien, non pas sur le plan social, puisqu'elle est fille et sœur de chevaliers, mais bien sur le plan sexuel. En s'affranchissant temporairement de la réserve et de la soumission exigées des femmes, elle se libère de l'autorité injuste exercée par un mari méprisable.

Le travestissement de Denise en moine sert moins à évoquer la situation précaire des jeunes filles nobles privées de la protection d'un père ou d'un frère dans la société médiévale[27], qu'à dénoncer sur un mode satirique les agissements des frères mendiants. Rutebeuf stigmatise l'hypocrisie des cordeliers celant sous une apparente honorabilité les conduites les plus indignes. Le travestissement de Denise concrétise la dissimulation, la duplicité et l'imposture régnant dans cet ordre où l'habit religieux masque les pires comportements. Il rend plus manifestes encore la fourberie et la perversité du frère mendiant qui s'est joué de la confiance et de la piété d'une jeune *pucelle* pour mieux l'abuser. Le déguisement se retourne alors contre son auteur. Plutôt que d'entretenir l'illusion, il fait éclater au grand jour la fausseté du moine[28].

Dans ce fabliau, l'utilisation du motif du déguisement vise aussi à mettre en garde les jeunes filles contre une recherche utopique de la virginité. Le frère convainc Denise de revêtir

---

[26] Dans son article « Des apparences fantasmées dans les fabliaux érotiques », *Apparence(s),* 2, 2008, en ligne, Sophie Poitral propose de reconnaître dans ce nom une étymologie germanique qui insisterait sur le courage du pseudo chevalier, *ber*, l' « ours », et *gari*, la « lance ». Il nous semble plutôt que ce pseudonyme vise à pasticher les héros épiques, tels *Achille au pied léger* ou *Guillaume Fierebrace,* d'autant que le XIIIe siècle associe le nom de Béranger au monde des *vilains*, comme l'atteste *Le Jeu de saint Nicolas,* éd. A. Henry, Droz, 2008, v.445-447 : *Segneur, ne soiés ja doutant/ Que jou n'en ochie autretant/ Con Berengiers soiera d'orge.*

[27] Voir *Frère Denise,* t.VI, p.15-16, v.28-30 : *La pucele fu gentilz fame:/ Chevaliers ot estei ces peires./ Meire avoit, mais n'ot suer ne frer.*

[28] La harangue outrée que lui adresse la dame découvrant la supercherie est encadrée par la répétition de l'adjectif *faus*. Voir t.VI, p.21, v.244-245 : « *Fauz papelars, fauz ypocrite,/ Fauce vie meneiz et orde* » et p.21, v.264-265 : « *Bien aveiz honte deservie/ Comme faulz traïtres proveiz* ».

l'habit des cordeliers en tirant profit de son désir d'accéder à la sainteté[29]. Plusieurs récits hagiographiques peignent en effet des saintes renonçant à leurs attributs féminins dans une aspiration mystique à l'androgynie, perçue comme un retour à la pureté originelle[30]. Mais en coupant ses tresses blondes, en adoptant la tonsure, en revêtant l'habit d'un homme, Denise a rompu avec son milieu pour s'exposer naïvement à la lubricité masculine. Elle a perdu non seulement son rang social, mais encore son identité profonde et son intégrité autant morale que physique, sacrifiant son être pour avoir voulu devenir autre, devenant la complice de la mystification dont elle était la victime. À cause de ce déguisement, son identité véritable se délite, se réduit à un masque vide qui ne laisse subsister que l'ambiguïté des signes, l'équivoque de ce prénom Denise aussi bien féminin que masculin à l'époque médiévale. Rutebeuf a parfaitement exploité les ressources offertes par le motif du déguisement. S'il y recourt pour dénoncer sur un mode corrosif le comportement des frères mineurs, indignes de leur ordre, et les mirages dangereux que la religion peut proposer en exemple aux jeunes filles trop crédules, il montre aussi que le déguisement n'est jamais anodin et qu'il met en jeu l'identité même des êtres dans toute leur complexité.

La part transgressive du déguisement est particulièrement sensible lorsqu'une femme se travestit en homme ou qu'un homme se travestit en femme car les personnages enfreignent l'interdit biblique édicté dans le Deutéronome, 22, 5 :

> Une femme ne portera pas un costume masculin et un homme ne mettra pas un costume de femme ; quiconque agit ainsi est en abomination de Yahvé ton Dieu.

Le motif du travestissement est pourtant répandu dans la littérature médiévale, où il concerne aussi bien des héroïnes que des héros épiques ou courtois[31], preuve qu'il n'est pas transgressif en lui-même[32]. Il le devient grâce à la manière dont les auteurs de fabliaux l'utilisent. Ils n'hésitent pas, dans les faits, à le lier explicitement à l'évocation des sexes et de la sexualité[33].

---

[29] *Frère Denise,* t.VI, p.15, v.24-27 : *Mais ne voloit en nule guise/ Avoir ordre de mariage,/ Ainz ot fait de son pucelage/ Veu a Deu et a Notre Dame* ; p.16, v.41-45 : *Et il li dist : « Ma douce amie,/ Se meneir voliez la vie/ Saint Fransois, si com nos faison,/ Vos ne porriez par raison/ Faillir que vous ne fussiez sainte. »*

[30] Voir *La Vie de sainte Euphrosine* et la *Vie et office de sainte Marine.* À ce sujet, on pourra lire V. L. Bullough, « Transvestite in the Middle Ages », *American Journal of Sociology*, LXXIX, 4, January 1974, p.1381-94 ; S. Steinberg, *op. cit.*, p.18 ; Fr. Villemur, « Saintes et travesties au Moyen Âge », *Femmes travesties : un mauvais genre, Clio* n° 10/1999, en ligne.

[31] C'est le cas de Aymeri (*La Mort Aymeri de Narbonne*), Meraugis (*Meraugis de Portlesguez*), Tristan (*Le Roman de Tristan* en prose), Lancelot (*Les Prophesies de Merlin*) ; Grisandole (*L'Estoire de Merlin*), Silence (*Le Roman de Silence* d'Heldris de Cornouailles), Galeron (*Ille et Galeron*), Blanchandine (*Tristan de Nanteuil*), Nicolette (*Aucassin et Nicolette*).

[32] Voir l'ouvrage de S. Steinberg, *La Confusion des Sexes, le Travestissement de la Renaissance à la Révolution*, Fayard, Paris, Fayard, 2001, 406 pages, ainsi que les articles de D. Dalens-Marekovik, « Le motif du héros travesti dans le roman arthurien », *22e Congrès de la société internationnal arthurienne, Rennes 2008*, actes réunis et publiés en ligne par Denis Hüe, Anne Delamaire et Christine Ferlampin-Acher ; Fl. Bouchet, « Le silence de la travestie : un extrait du *Roman de Silence* (XIIIe siècle) traduit de l'ancien français », *Femmes travesties : un « mauvais » genre, Clio* n° 10, 1999, en ligne ; M. Perret, « Travesties et transsexuelles : Yde, Silence, Grisandole, Blanchandine », *Romance Notes*, XXV, 3, Spring 1985, p. 328- 340 ; J. Revel, « Masculin/ féminin : sur l'usage historiographique des rôles sexuels », *Une histoire des femmes est-elle possible ?*, sous la direction de M. Perrot, Paris, éd. Rivages, 1984, p.121-140.

[33] Voir S. Gaunt, *Gender and genre in Medieval French Literature*, Cambridge, University Press, 1995 et A. Paiva Morais, « L'écriture sexualisée : différence sexuelle, virginité et androgynie dans les fabliaux », *Féminités*

Lorsque Barat se déguise en femme et feint d'être Marie, l'épouse de Travers, son imposture réussit si bien que Travers lui adresse cette étrange demande :

« Suer, fait il, droit a droit revient,
que je raporte mon bacon !
Tosche le trois foiz a ton con,
si ne le porron ja mes perdre. » v.346-349

L'auteur s'inspire manifestement d'une superstition incitant une femme désireuse de conserver un objet à le frotter trois fois sur ses parties intimes. Au-delà de cet arrière-plan folklorique, le travestissement de Barat pourrait déboucher sur une scène d'exhibitionnisme, tandis que symboliquement, le fait qu'une femme frotte un cochon sur son sexe renvoie au coït. Par ailleurs, le tabou de l'homosexualité n'est pas loin puisque Travers, à la faveur de la nuit, prend Barat pour son épouse. L'auteur désamorce par la suite la portée transgressive du passage dans la mesure où Barat profite de cette proposition pour feindre la pudeur et réclamer un peu d'intimité. Il n'en reste pas moins que le travestissement du personnage s'accompagne dans le récit d'une focalisation sur son sexe, réel ou supposé, accentuant l'aspect provocateur de la scène, que le rire ne suffit pas à neutraliser[34].

Motif carnavalesque par excellence, symbole du monde à l'envers, le travestissement s'avère subversif non seulement parce qu'il inverse les rapports établis entre les sexes, mais encore parce qu'il met en jeu des interdits concernant les comportements sexuels. Dans le fabliau de la *Saineresse,* de menus détails suggèrent que le bourgeois est séduit par sa prétendue interlocutrice qu'il ne cesse d'appeler *bele amie*[35], lui proposant de prendre place à ses côtés avec une obligeance appuyée[36]. Paradoxalement pourtant, le travestissement du ribaud en femme contribue à affirmer sa virilité grâce au compte rendu métaphorique, mais particulièrement détaillé, de ses ébats avec la bourgeoise. La subversion franchit un degré de plus dans le fabliau de *Berangier au long cul* où la dame travestie en chevalier exige de son mari un « baiser honteux », *el cul [...] / tres el milieu*[37], à défaut du duel qu'il refuse. La description aussi ordurière que fantasmagorique de ce *con* et de ce *cul,* désignés par le terme *crevace* évoquant un trou énorme, d'un seul tenant, finit par déguiser le sexe réel du personnage féminin[38].

Le caractère transgressif du déguisement est tout autre dans le fabliau du *Prestre crucifié.* En s'étendant sur un crucifix pour masquer sa liaison adultère avec la bourgeoise, le prêtre commet un acte sacrilège et impie puisqu'il prend la place du Christ en croix. L'auditoire ne

---

et masculinités dans le texte narratif avant 1800. La question du « gender », Actes du XIVe colloque de la SATOR, éd. S. Van Dijk et M. Strien-Chardonneau, Louvain, Peeters, 2002, p. 117- 26.

[34] Sur ce fabliau, on pourra lire l'article de G. D. Mole, « Du bacon et de la femme : pour une relecture de *Barat et Haimet* de Jean Bodel », *Neophilologus,* 86, vol.1, janvier 2002, p.17-31.

[35] *La Saineresse,* t.IV, p.309, v.24 et p.310, v.53.

[36] *La Saineresse,* t.IV, p.309, v.25. Dans le *Merlin Vulgate,* le motif du travestissement est lié à la débauche sexuelle puisque l'épouse de l'empereur César garde auprès d'elle douze amants travestis en femmes pour satisfaire ses besoins, mais jamais l'attitude de l'empereur à l'égard de ses « suivantes » ne prête à confusion.

[37] *Berengier au lonc cul,* t.IV, p.275, v.228-229.

[38] *Berengier au lonc cul,* t.IV, p.276, v.242-246 : *Et cil esgarde la crevace/ Do cul et del con : ce li sanble/ Que trestot se tienent ensanble./ A lui meïsmes panse et dit/ Onques mais si grant cul ne vit.*

peut manquer de faire le rapprochement entre ces deux hommes, le fils de Dieu ayant accepté de donner sa vie pour racheter les humains, et le prêtre libidineux, englué dans la luxure, enfreignant les vœux de chasteté qu'il a prononcés. Le déguisement se retourne alors contre le personnage pressé de l'utiliser. Par sa tentative maladroite de prendre l'aspect d'un crucifix, de se réifier, le prêtre renonce volontairement à son statut humain, présage funeste de sa future émasculation, de la perte définitive de sa virilité.

Se déguiser n'est pas dénué de risque si bien que le déguisement devient parfois fort dangereux pour celui qui le revêt. En adoptant l'habit d'un moine pour entendre sa femme à l'agonie, le chevalier revêt symboliquement une tenue impliquant l'abstinence et le renoncement aux plaisirs de ce monde qui caractérisent parfaitement cet homme contraint d'écouter son épouse confesser sa dépravation. Sur un plan métaphorique tout autant que concret, il est réduit à l'impuissance car son déguisement ne reste crédible que s'il ne lève pas le masque. Forcé d'apprendre par le détail la manière dont il a été déshonoré sans pouvoir interrompre cette confession humiliante, il devient la victime de son déguisement et la découverte de la vérité ne lui est plus d'aucune utilité. Son épouse n'aura aucun mal à lui faire croire qu'elle avait parfaitement reconnu sa voix, alors que le texte précise qu'il l'a contrefaite[39], et qu'elle a inventé tous ces détails pour se venger de la mystification dont il a voulu la rendre victime. Le chevalier finit plus dupé et ridiculisé que jamais[40], faute d'avoir su choisir le déguisement adéquat, qui aurait assuré son triomphe sur la rouée et aurait contribué à punir la perfide.

Si le corpus des fabliaux comporte un nombre restreint de déguisements, les auteurs ont parfaitement exploité la palette d'effets que ce motif leur offrait au point qu'il paraît devenir symptomatique de cet univers littéraire où règnent le goût de l'artifice et la recherche de la volupté. Par essence ludique, le déguisement octroie le pouvoir jouissif d'incarner un autre personnage, de donner vie à un être imaginaire, de changer pour un temps d'identité, de statut social ou d'appartenance sexuelle, afin de transgresser gaiement les cadres les plus rigides de l'univers féodal. Procédant à la fois du désir de se dissimuler et de s'exhiber, il se pare d'une dimension spectaculaire, festive, carnavalesque dans tous les sens du terme. Les fabliaux n'usent pas seulement du déguisement comme d'un ressort comique pimentant l'action de savoureux quiproquos. Par la manière dont ils le mettent en scène, ils montrent qu'il implique une réflexion plus sérieuse sur le fonctionnement de la société médiévale, et surtout, sur le caractère équivoque des signes et la complexité identitaire. Il arrive toujours un instant, en effet, où le déguisement met en question l'être profond du personnage déguisé, menacé de se

---

[39] *Le Chevalier qui fist sa feme confesse*, t.IV, p.239, v.113-117 : *Et la dame qui ou lit fu/ Trestout en autre siecle fu :/ De son seignor ne connut mie/ Por le grant mal qui l'ot saisie,/ Quar sa parole entrechanjot* ; p.243, v.277 : *« Bien vous reconui au parler. »*

[40] Voir les deux derniers vers du fabliau, t.IV, p.243, v.285-6 : *Granz risees et granz gabois/ En firent en Beseïnois !*

trouver pris au piège de son masque ou de voir sa véritable personnalité se déliter. Cette ambiguïté identitaire excède d'ailleurs le simple cadre du récit. En insérant le motif du déguisement dans son fabliau, le poète s'offre la possibilité de subtiles mises en abyme qu'on ne rencontre pas uniquement dans *Boivin de Provins*. Les jongleurs récitant les textes devant l'auditoire médiéval prêtent leur voix, leur corps et leurs attitudes à des personnages qui, eux-mêmes, en jouent d'autres en se déguisant. Derrière tout personnage de fabliau déguisé se masque donc la figure du ménestrel, mais surtout de l'auteur capable, comme son héros, de prêter la vie par le biais de son art à un individu créé de toutes pièces.

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