

Philippe de Beaumanoir ou l'expérience de la limite : du double sens au non-sens.

L'autre côté des mots est la face où j'attends.

(Michel David, *Mélusine*)

J'ai appris des mots, ils m'ont appris des choses. A mon tour de leur apprendre une manière de nouveau comportement.

(Antonin Artaud)

Si l'on examine l'ensemble de l'œuvre proprement littéraire de Philippe de Beaumanoir, on est frappé par deux traits distinctifs : d'une part, il s'agit d'un monde qui refuse tous les aspects de la fermeture¹, de l'autre, on sent une hantise des situations limites, à tous les points de vue : social, témoin le mariage du pauvre chevalier et de la riche héritière dans *Jehan et Blonde* ; moral, avec la menace de l'inceste dans la *Manekine* ; littéraire, par le recours au jargon et la création de la fatrasie. C'est à ce dernier aspect que nous voudrions nous intéresser.

Mais auparavant nous tenons à formuler deux hypothèses de travail.

L'une, que nous empruntons à Bernard Gicquel², à savoir qu'il faudrait attribuer à Philippe de Beaumanoir père l'œuvre proprement

1 — Voir notre article, en collaboration avec Marie-Madeleine Castellani, « Temps liturgique et temps folklorique dans *La Manekine* de Philippe de Beaumanoir », dans les *Mélanges offerts à Paul Zumthor*, Paris, Champion, 1988.

2 — Cf. en particulier sa communication au Colloque d'Amiens de 1979, et son article de *Romania*, t. 102, 1981, pp. 306-323.

littéraire, et à son fils *Les Coutumes de Beauvaisis* (1283).

L'autre est relative à la chronologie de l'œuvre, sur laquelle nous n'avons aucune donnée précise. Nous proposons à titre expérimental la succession suivante :

- 1) *La Manekine*, que l'auteur termine par ces deux vers :

... Mout petit sai de clergie
Ne onques mais rien ne fis.

- 2) *Jehan et Blonde*, antérieur selon B. Gicquel à 1242 ;

- 3) *Les Oiseuses* ;

- 4) *Les Fatrasies*, qui seraient antérieures aux *Fatrasies d'Arras*, si l'on suit M. Kellermann et Henri Roussel qui a démontré, semble-t-il, qu'une allusion de ce dernier texte renvoie à *Renart le Nouvel* de Jacquemars Gielée, composé au plus tôt en 1289³.

I

Philippe de Beaumanoir a procédé à l'élargissement de son univers linguistique dès le roman de *Jehan et Blonde*⁴ par divers procédés dont je voudrais signaler les principaux, des plus traditionnels aux plus neufs, sans toutefois parler de la parodie du style épique (par exemple aux vers 4468-4470⁵), des jeux sur les proverbes et sur les rimes⁶.

Recours, pour autant qu'on en puisse juger, à des mots nouveaux, créés sur des modèles anciens, le plus souvent par addition de préfixe ou substitution de suffixes : *rencheïs*, « rechute », 917 ; *soi entresavourer*, 1590, et *soi entreconjoïr*, 3062, inclus dans une série de verbes formés de cette manière ; *desnitrous*, 2917, et *parestroït*, 2963, « aux dernières extrémités ».

Il ne dédaigne pas de jouer avec les homonymes. Ce sont tantôt des mots d'origines différentes, comme aux vers 4770-4772 :

Car chevaliers estre volra
De la main au roi Loeïs
Qui n'estoit ni loeïs (*de vil prix, méprisable*) ;

3 — Henri Roussel, compte rendu du livre de Lambert C. Porter, *La Fatrasie et le fatras*, Genève, 1960 ; dans *Romance Philology*, t. XIX, 1966, pp. 515-516.

4 — Qu'on lira dans l'édition et la traduction de Sylvie Lécuyer, *Jehan et Blonde de Philippe de Rémi*, roman du XIII^e siècle, Paris, Champion, 1984 (C.F.M.A., 107) et *Philippe de Rémi, le Roman de Jehan et Blonde*, Paris, Champion, 1987 (traductions des C.F.M.A., 35).

5 — *Or ne prisent mais un bouton / Ciaus qu'il laissierent el gravier / En qui il n'i ot que courecier*.

6 — Rimes du même au même et rimes récurrentes, comme *Jehans / ahans*.

ou 5275 : Par *plains* et par haus bos *plains* d'ombres, ou 6232-6235 :

Bien le puet aquerre li sages
Et après bien *metre le doit*,
Autrement ne *mece le doit*
A cose ki soit a che monde...

« Le sage peut acquérir du bien, à la seule condition d'en faire bon usage ; autrement, qu'il ne touche à aucun bien de ce monde... ». Et tantôt des mots de même origine dans des locutions différentes, comme aux vers 579-581, à propos de la beauté de Blonde :

Onques ne s'en mesla Nature,
Dix meïsme la mist *en fourme*.
De toute biauté a *la forme*.
Nar vi *sa forme* si fourmee...

Au vers 579, *fourme* désigne « le moule » ; au vers 580, c'est la forme au sens aristotélicien du terme ; au vers 581, c'est la beauté. Ou encore aux vers 3381-3382 :

Car s'il sont pris ne atrapé,
Malement seront atrapé.

« Car s'ils sont pris et attrapés, ils seront *en male trape*, dans une situation difficile ».

Nous sommes proches de l'*annominatio*, que Philippe de Beaumanoir ne rejette pas, témoin les vers 463-472 :

Si ententient le *regarde*
Que de riens ne se donne *garde*
fors sans plus de li *esgarder*.
La seut il son sens mal *garder*,
car par cel fol *regardement*
Dut morir sans recouvrement.
Du *regart* en tel penser vint
Que de trencier ne li souvint.
Blonde, qui si le voit penser,
De cel penser le veut tenses...

Il ne répugne pas au double sens et à l'équivoque, sur lesquels il attire l'attention de ses lecteurs. Ainsi dans ce passage (vers 1996-2011) :

Jehan, dist il, se vous de France
Retornés plus en Engleterre,
Senescax serés de ma tere
Et de mon hostel trestous maistres,
Car durement me plaist vos estres.

Del tout le mien vous abandoing
 Et del prendre pooir vous doing.
 — Sire, dist Jehans, grans mercis.
 En bon grés rechoif itex dis.
 Se Diu plaist par tans revenrai
 Et encor du vostre penrai.
 — Certes, dist li quens, mout me plaist.
 N'entent mie bien que chou est
 Que Jehans dist que il penra,
 Mais ça avant miex l'apenra.

«Jehan, si vous revenez jamais de France en Angleterre, vous serez sénéchal de ma terre et gouvernerez ma maison, car vos manières me plaisent infiniment. Je vous donne tout pouvoir sur ma fortune, vous pouvez y puiser comme il vous plaît. — Seigneur, grand merci, dit Jehan ; je vous sais gré de tel propos. Si Dieu le veut, je reviendrai quand il en sera temps, et je prendrai encore de votre bien. — Je le veux bien ainsi », dit le comte. Il ne saisit pas bien ce que Jehan dit qu'il prendra, mais il comprendra mieux dans quelque temps. Beaumanoir joue sur l'expression *del tout le mien* (vers 2001) et *du vostre* (vers 2006), qui désigne, au premier chef, «le bien, la fortune du comte», mais, dans la bouche de Jehan, son bien le plus précieux, c'est-à-dire sa fille. Nous avons un jeu du même ordre aux vers 2024-2026, où l'expression *il a lui estoit* signifie que Jehan était à Blonde en tant que serviteur, mais aussi en tant qu'amoureux.

Le double sens s'épanouit en quatre devinettes⁷, que l'auteur présente en trois passages successifs :

1) D'abord, Jehan énonce la devinette que le ridicule comte de Gloucester reprend dans son jargon franco-anglais pour s'en moquer, et dont chacun peut prendre le titre suivant : a) vendre le paleroi à son prix (vers 2649-2662) ; b) emporter sa maison avec soi (vers 2682-2710) ; 3) emmener son pont avec soi (vers 2773-2795) ; 4) tendre le piège à l'épervier (vers 2814-2835).

2) Ensuite, Gloucester raconte au comte d'Oxford les «sottises» de Jehan (vers 3101-3168) dans l'ordre a) la maison ; b) le prix du palefroi ; c) le pont ; d) le piège.

3) Enfin, le comte d'Oxford explique les devinettes de Jehan (vers 3253-3333).

Ainsi pour la deuxième devinette. La pluie ayant trempé la robe de Gloucester,

7 — Voir S. Lécuyer, *éd. cit.*, p. 18-24.

Jehans l'esgarde, si s'en rist
 Et li quens, qui bien li vit rire,
 Li prie qu'il li voelle dire
 «Par de foi qu'il doit tous Franchis,
 Pour quel cos fute jeté ris».
 Jehans dist : «Je le vous dirai,
 De mot ne vous en mentirai :
 Se j'estoie aussi rice hom
 Com vous estes, une maison
 Tous jours o moi emporteroie,
 En quoi mon cors esconseroie,
 Si ne seroie pas soilliés,
 N'aussi com vous estes moilliés».
 De ceste parole se rist
 Li quens, et ses compaignons dit :
 «Compaignons, avas vous oïs
 Toute le melor sot Francis
 Que vous peüssiés mais garder,
 Qui me vola pour moi conser
 Fere o moi porter mon meson ?
 Avas vous tendu bon bricon.
 — Sire, chascuns d'aus li respont,
 Saiciés vous tout voir, Francis sont
 Plus sote c'un nice brebis».

«Jehan l'observe, se met à rime, et le comte qui l'a remarqué le prie de bien vouloir lui dire par le foi qu'il doit à tous les Français, pour quelle chose vous avoir jeté une rire. — En vérité, je vais vous le dire, répondit Jehan. Si j'étais aussi grand seigneur que vous, j'emporterais toujours avec moi une maison pour me mettre à l'abri ; ainsi, je ne serais pas sali ni mouillé comme vous l'êtes par la pluie». Le comte se moqua de ces propos et dit à ses compaignons : «Compaignons, vous avoir entendu la plus grande sot française que vous puisiez jamais (re)garder ? Lui vouloir faire porter mon maison avec moi pour me (a)briter ! vous avoir entendu le bon sottise ? — Seigneur, lui répondit-on, sachez en vérité que les Français sont plus sottes qu'un sot brebis».

Gloucester rapporte plus loin les propos de Jehan (vers 3103-3112)⁸ que lui explique le comte d'Oxford (vers 3263-3276) :

8 — *Dont li conte et dist : « Sire quens, / Onques mais ne fut sot si boens / Comme un Francis qui hui vena / O moi, et merveilles disa. / Il plouvina bien par matin / Si que bien fui moullé en fin / Mon cote que j'ava vestu. / Pour cou me disa, se il fu / Si riche, que fera porter / Une maison pour soi conser.*

Aprés, de la pluie qui vint,
 Dont le cendal moillier convint
 Que vous dont aviés vestu,
 Ne vous prisa mie un festu
 Pour çou que, quant l'iauwe veïstes,
 Que par deseure ne meïstes
 Ou houce ou chape ou autre cose
 De coi vostre cote fust close.
 Pour çou vous dist il, s'il estoit
 Si rices comme il vous sentoït,
 Que pour soi de pluie garder
 Feroit une maison porter.
 Ce fu u houce u chape a dire,
 Mais vous n'en feïstes fors rire.

« Puis quand la pluie est tombée qui a mouillé la robe de soie que vous portiez, il vous a montré qu'il n'avait pas pour deux sous d'estime pour vous pour ne pas avoir, quand vous avez vu qu'il pleuvait, mis sur votre cotte une housse, une cape, ou quelque chose pour la couvrir. Voilà pourquoi il vous a dit que, s'il avait votre fortune, il emporterait une maison avec lui pour se protéger de la pluie ; il voulait dire par là housse ou cape, mais vous, vous n'avez fait qu'en rire ».

D'après ces dernières citations, on a pu voir que l'emploi du jargon complète ces premières recherches sur le langage. Beaumanoir, en sept passages⁹, l'utilise pour ridiculiser Gloucester qui se croit supérieur à Jehan ; dans *Le Roman de Renart* (branche Ib), le jargon témoignait de l'habileté du goupil à duper le loup, qui le prenait en pitié et se moquait de lui.

Parmi les procédés les plus nets, on remarquera :

1) La mauvaise utilisation des formes verbales, barbarismes, comme *vola* pour *voulut* (2700), *vena* pour *vint* (3105), *disa* pour *dist* (3106, 3110) etc... — la terminaison en *-a* tend à se généraliser à la 3^e comme à la 5^e (vers 2779) et à la 1^{re} personne (vers 3109, 3125...) — ou solécismes : il utilise fréquemment *fu* ou *fout* qui permet une équivoque grossière (vers 2643-2651)¹⁰, ou il emploie *tiene* pour *tenez* (2661), *puisse* pour *pouvez* (2817).

2) La confusion du masculin et du féminin : Gloucester emploie tantôt le masculin pour le féminin en supprimant l'*'-e* (vers 2686 : *Pour*

9 — Vers 2639-2661 ; 2685-2705 ; 2778-2779 ; 2816-2836 ; 3103-3168 ; 3358-3378 ; 4489-4498.

10 — *Gautier ? Diable, ce fu non sot ! / Et ou vole vous aler tot ? / Cil varlet fou il vostre gent, / Cui fu monté seul cheval gent ? / — Oïl voir, sire, il est a moi, / Il me garde ce palefroy. / — Voel le vous vendre ? Je cater. / Si vous vol a raison donner. / Il fout mout bel prende deniers.*

quel cos fute jeté ris ?; 3127 : *tant qu'en un rivier me bati...*) ou le féminin pour le masculin en ajoutant *-e* (2660 : *En vous a bone sote entere*; 2835 : *oiselete* pour *oiselet*), tantôt il associe le féminin au masculin (2701 : *mon meson*; 3147 : *bon feste...*).

3) La confusion dans l'usage des modes et des temps : ainsi emploie-t-il le subjonctif au lieu de l'indicatif après *se* (vers 2839-2840 : *Demain la pués veoir bouser / A moi, se tu voeles aler*; vers 3110-3112 : *Pour çou me disa, se il fu / Si riche, que fera porter / Une maison...*; vers 3118-3119).

4) La perturbation de l'ordre des mots, post position de l'adjectif épithète (vers 2646 : *seul cheval gent*; 3114 : *chater palefroï sor*) ou antéposition du pronom atone (vers 2820 : *Ou nul tourner vous je ne doing*).

5) L'aphérèse des syllabes initiales, dont l'effet est souvent un double sens cocasse : *conser* pour *esconser* (2700, 3113); *bouser* pour *espouser* (2839); *tendu* pour *entendu* (2702); *mouser* pour *amuser* (2846); *chater* pour *acheter* (3114); *ganés* pour *enganés* (3121, 3146); *goisse* pour *angoisse* (3122); *bati* pour *embati* (3127); *prochier* pour *aprochier* (3125)...

6) La déformation des mots comme *seul* pour *sur* (2646), *tendre* pour *tente* (2833), *mais huit* pour *meshui* (2818), *selé* pour *selle* (3116)...

7) Les fautes de goût, comme aux vers 2836-2838 :

Laisse vous pes, viene vous fete
Garder de le plus bel porcel
Dont puisse homme baisier mosel.

L'appellatif de *pourcel*, pour désigner la femme aimée, est encore employé au vers 3359 : *Mon douce amie, bel pourcel*.

II

Avec *Les Oiseaux*, « les futilités », qui est le nom que Philippe de Beaumanoir donne à ses *Réveries*¹¹, l'auteur pousse plus loin l'expérience, puisqu'il aborde ainsi aux rives du non-sens relatif, pour reprendre une distinction de Paul Zumthor qui a écrit :

Par opposition, et en me fondant sur un usage attesté en français depuis le XVI^e siècle, j'appelle « fatras » l'ensemble des procédés linguistiques qui produisent la « fatrasie »... Le fatras peut dissocier le discours de deux manières différentes, selon le plan de l'exposé auquel il s'applique :

11 — Sur ce genre, voir surtout la thèse de Patrice Uhl, *La Poésie du non-sens en France aux XIII^e et XIV^e siècles*, 4 vol., Université de la Sorbonne nouvelle, 1986, t. II, et Wilhelm Keller-mann, « Ein Sprachspiel des französischen Mittelalters : die Resveries », dans *Mélanges Rita Lejeune*, Gembloux, Duculot, 1969, pp. 1331-1346.

1) Il peut briser les articulations, en laissant subsister au sein de l'exposé de menues unités significatives qui seraient susceptibles de suffire à elles-mêmes si on les isolait de leur contexte (...). Le poète obtient ainsi un effet de non-sens relatif.

2) Le fatras peut briser, au sein de la proposition elle-même, le lien prédicatif : en posant un sujet incompatible (dans l'ordre des significations naturelles communes) avec un ou plusieurs des éléments du prédicat. On obtient ainsi un effet de non-sens absolu¹².

Poésie du non-sens, qu'on pourrait définir à la suite de Gilles Deleuze¹³ :

Le non-sens ne possède aucun sens particulier, mais s'oppose à l'absence de sens, et non pas au sens qu'il produit en excès, sans jamais entretenir avec son produit le rapport simple d'exclusion auquel on voudrait les ramener. Le non-sens est à la fois ce qui n'a pas de sens, mais qui, comme tel, s'oppose à l'absence de sens en opérant la donation de sens. Et c'est ce qu'il faut entendre par non-sens.

Le non-sens s'oppose aussi au bon sens, ou au sens commun, comme l'a défini Robert Benayoun :

Le *nonsense* ne participe en aucun cas d'un défaut de signification (...). Dans la pratique, tout se solde par l'absence finale d'un certain sens, attendu par le lecteur, et dont on a suggéré l'approche imminente : l'offre subversive, puis le retrait de ce sens, constituant le piège primordial du genre (...).

Ce que ne possède pas le nonsense, en définitive, c'est la Raison, ou ce qu'on nomme le Sens Commun. (...) Ainsi dans l'expression « nonsense » conviendrait-il de donner à « sense » la notion exclusive de direction. le nonsense, c'est ce qui n'a pas de direction, d'intension apparente. A moins qu'il n'en offre d'un seul coup, plusieurs contradictoires, ce qui revient au même¹⁴.

Sans doute *Les Oiseuses* dérivent-elles, d'un point de vue formel, du tercet coué (ou forme Richeut) que Rutebeuf a porté à sa perfection, et qui consistait « en un couple d'octosyllabes rimant entre eux, suivi d'un quadrisyllabe qui pour le sens se rattache à l'octosyllabe qui précède, mais qui, pour la rime, annonce les octosyllabes qui suivent ». Dans *Les Oiseuses*, nous avons une suite de 75 distiques com-

12 — « Essai d'analyse des procédés fatrasiques », dans *Romania*, t. 84, 1963, pp. 162-166.

13 — *Logique du sens*, Paris, Ed. de Minuit, 1969, pp. 97-98.

14 — *Anthologie du Monsense*, Paris, Pauvert, 1957, pp. 4-5.

portant un octosyllabe et un quadrisyllabe, Beaumanoir compliquant le modèle des *Réveries* anonymes en introduisant des rimes batelées. En voici les quatre premières

En grant esveil sui d'un conseil
que vous demant.
Au parlement eut assés gens
de maints païs.
Di moi, amis, sont ce plaïs
en ce panier?
Pour un denier euch avan ier
une vendoise.

Mais il semble qu'il y ait hésitation entre deux formes métriques car, si l'ensemble des distiques compte douze syllabes, le second vers peut être trisyllabique. Ainsi en V : *Cil se renvoie. Peu li poise / du froit trans*, ou en X : *En la taverna me gouverne / volentiers*. En fait, Beaumanoir utilise un certain nombre de facilités, telles que la césure épique, en IX : *Bons est froumag(es) et compenages / Quant il yverne*, en XXXVII : *Baissiés vostre ir(e)! Saciés, sire, / peu en donroie*, ou le maintien d'un -e devant voyelle, comme en XV, XXXVIII ou XLIII : *Grant reparlance est de l'enfance / Lancelot*, ou encore le maintien de l'e après la huitième syllabe, par exemple en LV : *Ceste poise decha plus poise / que dela*, ou en LXII : *Quatre vaille! Il ne me caille / se tu pers*.

Ces distiques sont surtout composés de phrases assertives, simples ou complexes, mais aussi de phrases interrogatives (5 fois) ou injonctives (4 fois), les différents systèmes se mêlant dans huit cas, comme en XXXIII : *Cuers saverous, amés me vous? / Dites le moi*.

Chaque distique a un sens en soi qui est plausible, proche, quelquefois, d'un refrain courtois (comme le XLVII : *Douce amie, je vous prie / pour Dieu merci*) ou d'un énoncé proverbial (ainsi VIII et IX :

Qui amours tient, se trop les crient,
ce est folages.
Bons est froumages et compenages,
quant il yverne.)

On relève aussi des allusions littéraires : à *La Chanson d'Aspremont* (XXX), au fabliau d'*Auberée* (XIII), à *Lancelot* (XLIII), à un poète du nom de Robert (XXVIII). Mais c'est la succession des distiques qui engendre un non-sens relatif, comme l'a écrit Patrice Uhl¹⁵ : « Chaque proposition forme, l'espace d'un distique, une unité sémi-

que parfaitement homogène, mais l'hétérogénéité de l'ensemble fait basculer le discours dans le champ de l'insensé». Témoin la fin des *Oiseuses* :

Vous estes cous, car vostre tous
va en dechié.
Qui a mengié, s'il l'a paiié,
cuite en doit estre.
Sire maistre, estes vous prestre ?
Couroune avés.
Tost aportés des aus pelés
en ce mortier.
Alés plaidier sans atargier !
Il en est tans.
Moine d'Oscans sont bones jens :
ainsi le cuit.
Vés comme il fuit ! Alons trestuit
après courant.
Par le devant s'en va fuiant
uns grans connins.
Cix Yolins boit si fors vins
qu'il se noie.
Pour riens que voie plus ne diroie
de ces oiseuses.

III

Avec ses *Fatrasies*, Philippe de Beaumanoir nous introduit dans le non-sens absolu¹⁶. Il s'agit d'un ensemble de 11 strophes de 11 vers, dont la composition est particulièrement rigoureuse, en sorte qu'il nous semble difficile de parler à leur sujet de genre populaire ou popularisant. C'est un jeu de clerc qui s'adresse à d'autres clercs capables de goûter ou de deviner certaines subtilités.

C'est, à n'en pas douter, le point d'aboutissement d'expériences propres à Philippe de Beaumanoir, comme nous venons de le voir, mais aussi à des écrivains antérieurs ou contemporains, c'est la rencontre de différentes formes métriques que notre poète a reconstruites de façon significative.

16 — Sur la fatrasie, on lira, outre la thèse de P. Uhl, le livre de L.C. Porter et l'article déjà cité de P. Zumthor, l'article de Wilhelm Kellermann, « Über die altfranzösischen Gedichte des unsingeschränkten Unsinn », dans *Archiv für das Studium der neueren Sprache*, t. 205, 1968, pp. 1-22, et Paul Zumthor, « Fatrasie et coq-à-l'âne. De Beaumanoir à Clément Marot », dans les *Mélanges Robert Guiette*, Anvers, 1961, pp. 6-18 et *Langue, texte, énigme*, Paris, Le Seuil, 1975.

D'une part, on avait déjà recouru au onzain dans des chansons satiriques, comme Jacques de Hesdin :

Je chant come desvés
 Con oil qui est guilés
 D'amors toute sa vie.
 Proece, loiautez
 Ne valor ne bontez
 Ne sens ne cortoisie
 N'ont més d'Amors aïe ;
 Car cil qui feme prie
 N'ert ja més escoutés,
 S'il m'a deniers assez
 Et la borse garnie...¹⁷

voire au onzain avec changement de mètre, comme dans la chanson bachique suivante (quatre pentasyllabes et sept heptasyllabes) :

Quant li malos bruit
 Sor la flor nouvelle
 Et li solaus luist
 Qui tout resplandelle,
 Lour ni plaist la demoizelle
 Qui est jone et jante et belle,
 Et por li sui an grant joie
 Aseis plus que ne soloie.
 Je suis siens et elle est moie ;
 Dehait ait qui ne l'otroie,
 Que por riens n'en partiroie¹⁸.

D'autre part, Hélinand, dans ses *Vers de la Mort*, avait introduit le douzain d'octosyllabes au schéma rimique suivant : a a b aa bbb a bb a, qu'avaient repris Robert le Clerc, Thibaud de Marly, Rutebeuf, Philippe de Beaumanoir lui-même dans le *Conte d'Amour*.

Bref, chaque fatrasie se distingue d'abord par un schéma formel très rigoureux, qui contraste avec l'ouverture et la diversité thématiques : une strophe de onze vers, formée d'un sixain de pentasyllabes et d'un quintil d'heptasyllabes, et dont les rimes sont disposées comme suit : a a b a a b b a b a b, tandis que les unités sémio-discursives se distribuent en trois groupes de 3, 3 et 5 vers¹⁹. Ainsi dans la première fatrasie :

17 — *Chansons satiriques et bachiques du XIII^e siècle*, éd. par A. Jeanroy et A. Langfors, Paris, Champion, 1921 (C.F.M.A.), pp. 48-49, pièce XXVII, str. I.

18 — *Ibidem*, p. 72, pièce XXXIX, str. I.

19 — Per Nykrog, compte rendu de L.C. Porter, dans *Zeitschrift für romanische Philologie*, t. 78, p. 537 : « Le schéma aabaab 5 babab 7 et la suite des quatre actions absurdes constituent

Li chan d'une raine
 Saine une baleine
 Ou fond de la mer,
 Et une seraine
 Si emportoit Saine
 Deseur Saint Omer;
 Uns muiaus i vint chanter
 Sans mot dire a haute alaine:
 Se ne fust Warnaviler,
 Noié fuissent en le vaine —
 D'une teste de sangler.

Quant au contenu qui ressortit au non-sens, il a été préparé et nourri par plusieurs traditions très vivaces au Moyen Age: les *adynata-impossibilia*, le devinalh provençal, les chansons de menteries, *lügen-märchen*, *lügendichtung*, *lügenpredigt*, les jeux parodiques et satiriques, le cycle renardien²⁰.

Autrement dit, fort d'une expérience antérieure, Philippe de Beaumanoir s'est livré à la reconstruction signifiante d'un ensemble où le 11 prédomine: onze strophes de onze vers, «résultat d'un collage entre deux formes strophiques autonomes, caractérisées par un mètre et un schéma rimique particulier»²¹. Patrice Uhl a démontré, au terme d'une rigoureuse analyse, que les Fatrasies d'Arras comportaient 55 strophes, soit 5 fois 11 strophes. C'est à Beaumanoir qu'on doit le produit de cette subtile alchimie qui, dans cette poésie de la rupture, privilégie le onze, au double niveau de la microstructure et de la macrostructure.

Le choix du onze n'est pas indifférent, car, s'opposant au 10, il marque l'excès, la démesure, le débordement, l'outrance, la violence, il introduit une faille dans l'univers; c'est, selon saint Augustin, «l'armoire du péché», l'initiative individuelle qui s'exerce sans se soucier de l'harmonie cosmique, ou encore, d'après R. Allendy, le symbole de la lutte intérieure, de la dissonance, du péché humain.

l'essence du genre: la répartition des deux premières actions sur les deux moitiés du premier sixain est pratiquement obligatoire, tandis que le contenu des cinq heptasyllabes est un peu plus sujet à variations. On remarque l'absurdité de chacune des quatre actions et le manque total de lien compréhensible entre elles. Tout cela est fort bien analysé par M. Porter. Mais ce qui n'est l'objet que d'une brève référence (p. 40), c'est la structure grammaticale: non seulement chaque action absurde est exprimée au moyen d'une syntaxe normale (le contraire étonnerait), mais la strophe entière forme une belle période à débiter en trois temps, le troisième plus long que les deux premiers, disposition qui prête à la réflexion ».

20 — Voir, sur ce point, la thèse citée de Patrice Uhl.

21 — P. Uhl, *op. cit.*, t. I, p. 59.

Beaumanoir joue aussi de toutes sortes de contrastes qui donnent une impression d'instabilité : la première moitié de la strophe contient six vers (chiffre pair) de cinq syllabes (chiffre impair) ; de là un total de trente syllabes (chiffre pair) ; la seconde moitié est dominée par l'impair (cinq vers de sept syllabes, au total trente-cinq syllabes ; de là une opposition fondamentale entre les deux parties dont la seconde contient plus de syllabes que la première qui, cependant, comporte un vers de plus. A noter aussi, en général, la bipartition du sixain qui comporte deux images juxtaposées, exprimées par une syntaxe absolument correcte, mais sans rapport sémantique de l'une à l'autre. Ainsi dans la troisième :

Je vi toute mer
 Sur terre assambler
 Pour faire un tournoi,
 Et pois a piler
 Sur un chat monter
 Firent nostre roi...

La rime, de son côté, qui est un facteur de cohésion et maintient une apparence d'homogénéité, concourt à renforcer le contraste qui joue sur tous les niveaux de la structure, accentue le déséquilibre, l'abîme qui se creuse entre la forme et le contenu.

La bipartition complexe et contradictoire de la structure prépare la bipartition du contenu, qu'illustrent des contradictions multiples, des contrastes, des ambiguïtés.

D'autre part, Philippe de Beaumanoir a donné à la fatrasie son profil typologique fondé sur des techniques destinées à produire un non-sens, le recours à certains types syntaxiques, la couleur du lexique.

Inutile de trop s'attarder sur la technique de production du non-sens, qu'ont bien étudiée Paul Zumthor et ses élèves²² et qui consiste à briser, au sein de la phrase, les compatibilités sémiques et la continuité sémantique, à introduire toutes sortes d'impossibilités, alors que, dans les *Oiseuses*, l'auteur brisait seulement les compatibilités entre les phrases. Il suffit d'en dresser un tableau d'ensemble, assorti de quelques exemples.

1) Brisure du lien prédicatif par contradiction

— soit entre le sujet et le verbe : *Le chan d'une raine / Saine une balaine* (I, 1-2) ;

— soit entre le sujet-verbe et l'objet : *Et une pertris / Traînoit Paris* (VI, 4-5) ;

— soit entre le sujet, le verbe et l'objet : *Li cras d'un poulet / Menja au brouet / Pont et Verberie* (V, 1-3);

2) Brisure du lien adverbial exprimant

— soit le lieu : *Je vi toute mer / Sur tere assambler* (III, 1-2);

— soit la manière : *Uns miaus i vint chanter / Sans mot dex a haute alaine* (I, 7-8);

3) Brisure du lien syntaxique, que Paul Zumthor a bien caractérisée : il s'agit de subordonner l'un à l'autre « deux fragments d'énoncé sémantiquement incompatibles, mais qui, pris isolément, ne contiennent souvent ni l'un ni l'autre d'impossibilité. Le non-sens provient donc des outils subordonnants utilisés, et donc la fonction se trouve ainsi dénaturée »²³. Les subordonnées peuvent être de conséquence (VI, 7-11 : *Es vous le piet d'un plouvier / Sur le klokier de Saint Lis, / Qui si haut prist a crier / Que il a tous estourdis / Les bourgeois de Montpellier*), de but (III, 1-3), de cause (VIII, 7-11) et surtout des constructions irréelles, dont Per Nykrog s'étonnait que Lambert Porter ne les eût pas signalées²⁴, et dont Giovana Angeli²⁵ a bien senti l'intérêt :

En fait, l'introduction de la tournure hypothétique de l'irréalité non seulement ne conduit pas à un réel épilogue, mais parvient encore à brouiller la logique, déjà passablement compromise par les ruptures prédicatives et attributives, en supposant un événement impossible qui, s'il était arrivé, aurait évité une catastrophe purement imaginaire. En somme, au lieu d'énoncer clairement la fin d'une histoire, on énonce ce qui n'est pas arrivé, et de façon telle qu'on arrive à rendre non-crédible même la conséquence de l'hypothèse.

Ainsi a-t-on une sorte d'anti-récit, de non-récit : il n'y a plus de narration possible. La strophe IV en est une belle illustration :

Uns grans herens sors
Eut assis Gisors
D'une part et d'autre,
Et dui homes mors
Vinrent a esfors
Portant une porte;
Ne fust une vielle torte
Qui ala criant : « Ahors! »,
Li cris d'une quaille morte
Les eüst pris a esfors
Desous un capel de fautre.

23 — *Langue, texte, énigme*, p. 79.

24 — *Compte rendu cité*, p. 537.

25 — « Il senso del non-senso », dans *Paragone*, t. 312, 1976, p. 52.

4) Rupture des syntagmes nominaux soit dans la qualification adjectivale, soit dans les groupes comportant la préposition *de* (IV, 9: *Li cris d'une quaille morte*). Ce procédé, que les *Fatrasies* d'Arras amplifieront pour susciter des animaux fantastiques, des êtres monstrueux, des créateurs impossibles (du type *formage de laine, vache de porcel...*) apparaît 19 fois dans les *Fatrasies* de Beaumanoir, mais il s'agit le plus souvent de combinaisons possibles (17 fois), et sept fois d'un démembrement qui, une fois est double (I, 9-11). Beaumanoir, qui laisse subsister des unités signifiantes plus grandes, recourt au contexte pour susciter le non-sens.

La *fatrasie* pervertit les relations normales de la syntaxe : peu de pronoms personnels et d'anaphores, prédominance de l'article indéfini, pas de système des temps.

Quant au lexique, qui comporte chez Beaumanoir plus de noms propres et de noms en général²⁶, il se caractérise par l'abondance des noms d'animaux : 20 dans son texte, dont 15 % de mammifères, 40 % d'oiseaux, 20 % d'insectes, 15 % de poissons, aucun mollusque que *Les Fatrasies* d'Arras introduiront sous la forme du limaçon (est-ce sous l'influence du *Roman de Renart* et de son Tardif?). La présence du chat n'étonne pas, animal diabolique, emblématique d'une contre-création²⁷, comme celle de hareng lié au carnaval, ou du ciron, symbole de l'extrême petitesse, et encore est-il question du pied d'un ciron (II, 1). A remarquer qu'il n'y a pas d'animaux légendaires, la *fatrasie* refusant le symbolisme traditionnel et le monstrueux : c'est le bestiaire familier, proche du bestiaire proverbial, qui devient monstrueux par ses actions, par les jeux du démembrement (le pied d'un ciron, le gras d'un poulet, le bec d'un coquelet...) et du grossissement, marqué par l'adjectif *grand*, tout comme les mots deviennent monstrueux par leur emploi syntaxique. Poésie de la rupture, la *fatrasie* vide les mots de leur sens quotidien pour les charger d'un nouveau sens ; elle détruit les symboles et les réseaux traditionnels, et de cette destruction naît un nouveau langage.

Les noms géographiques sont également nombreux²⁸. La plupart se situent entre Paris (cité 3 fois) et le Nord, en gros dans le Beauvaisis et en Picardie. Peut-être faudrait-il souligner, plus qu'on ne l'a fait jusqu'à présent, les jeux sur les mots et les doubles sens qu'ont utilisés, en d'autres contextes, les contemporains de Beaumanoir. Ainsi

26 — Voir les statistiques de P. Uhl, *op. cit.*

27 — Cf. notre dossier sur le chat au Moyen Âge et dans les croyances populaires, dans *Les Vêpres de Tibert le chat*, Paris, Champion, 1989 (traductions des C.F.M.A.).

28 — Voir la thèse de P. Uhl, t. I.

en XI, Sornais, peut-être une déformation de Gornais, Gournay-en-Beauvaisis, et Ressons, à proximité de Compiègne dans l'Oise, s'opposent comme deux allégories qui représenteraient, l'une, la Sottise, l'autre, la Raison ; en VI, Saint Richier, Saint-Riquier, est à mettre en rapport avec la richesse (c'est le nom d'un personnage du *Jeu de la Feuillée*), comme Senlis, devenu *Saint Lis*, est sans doute à la gloire du lit : Rutebeuf a joué aussi sur ce nom propre. Quant à *Surie*, la Syrie des croisades, ce peut être surtout en argot le pays où l'on fait *suer*, sécher, voire le pays où l'on fait couler le sang. Ces noms géographiques qui n'ont rien d'impossible en eux-mêmes, le deviennent par le contexte, grâce à la rupture des liens sémantiques.

Remarquons que Philippe de Beaumanoir, au contraire des *Fatrasies* d'Arras plus « faciles », plus populaires, ne recourt pas au bas corporel ni au scatologique ; qu'il ne mentionne pas le fromage (lié à la folie) ni les putains ; qu'il ne fait pas référence au clergé ou à la classe chevaleresque, ni ne glisse d'allusion littéraire dans son texte. Beaumanoir ne tire pas la fatrasie vers la fête carnavalesque ni vers la satire, comme le feront les *Fatrasies* d'Arras.

Prédominent les verbes de mouvement et d'action violente — 40 dans le recueil de Beaumanoir, qui font des fatrasies un monde actif, dynamique, vivant, fondé sur des oppositions très fortes entre sujet et verbe (V, 1-4), entre verbe et objet (III, 7-11), entre verbe et circonstant (III, 1-3). Ce nombre élevé de verbes vient sans doute de la volonté de multiplier les impossibilités et de pervertir le langage, de s'opposer au monde de plus en plus figé et stéréotypé de la poésie courtoise. Monde bruyant, à s'en tenir au nombre important des verbes déclaratifs.

Dans ce monde chaotique, grouillant de bruits et de sons, dans ce monde incertain que mine le double sens (en IV, 7, *une vielle torte* est tout aussi bien une vieille tordue qu'une vieille tourte ; la *trelle* de IX, I, est soit un treillage soit une sorte de poisson ; ou peut-être peut-on lire avec A. Henry en VI, 7, *pet* autant que *piet*), le sauvage et le primitif prennent leur revanche sur le civilisé, l'animal se substitue à l'homme.

Sur les 21 adjectifs qu'emploie Beaumanoir, *vieux* revient 5 fois, *mort* 3 fois, aux côtés de mots comme *estourdis*, *sors*, *mauvais*, *pourrie*, *flestre*, *estains*, qui donnent l'image d'un monde agonisant, à la dérive, d'une sorte d'apocalypse, à mettre en rapport avec les Quinze Signes du Jugement dernier. Atmosphère aussi la genèse, servie par un langage brut, élémentaire, faite de pièces et de morceaux déboîtés.

La fatrasie, telle que l'a créée Beaumanoir et telle que l'amplifieront ses successeurs artésiens, est un genre très structuré dont un nombre limité de règles, sans cesse reprises, permet d'engendrer un nombre

infini de combinaisons. Jeu sans doute, qui annonce ceux des surréalistes, c'est aussi le reflet d'un temps déchiré, contradictoire, traduisant un désir de fuite et de libération : le poète imagine un autre labyrinthe pour contrebalancer celui dans lequel il erre ; il s'enfonce dans un monde tourbillonnant et délirant, dans l'espoir de trouver une sortie. Jeu cathartique, qui se termine en impasse. Faut-il parler de parodie ? Non, dans la mesure où le mélange d'ingrédients très disparates empêche de découvrir des référents précis.

Il reste que ce genre formalisé par Philippe de Beaumanoir ne cessera de hanter l'esprit des poètes, à travers les fatras, les soties, les coqs à l'âne, les ballades impossibles, les amphigouris, jusqu'à ces textes modernes d'Hans Arp :

L'oiseau géant danse tonnerre sur le tambour jette des
Ombres d'aiguille dans la porcelaine
Qui a déverouillé les puits maintenant les oiseaux
S'écoulent par les tuyaux embués de fraîcheur...

et de Benjamin Péret :

C'était un rat
un rat sur un bateau
C'était un rat plein de soupe
où nageaient des bouteilles
Un soir au théâtre
un piano voulut l'étrangler
Devant l'embarcadère
un champion mourait
tandis que des chapeaux
germaient dans la vallée.

Jean DUFOURNET