

**Zeitschrift:** Vox Romanica  
**Herausgeber:** Collegium Romanicum Helvetiorum  
**Band:** 49-50 (1990-1991)

**Artikel:** Boivin de Provins ou le triomphe du monologue  
**Autor:** Corbellari, Alain  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-2286>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 15.03.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## BOIVIN DE PROVINS ou le triomphe du monologue

A M. le professeur G. Eckard, sans qui cette recherche n'aurait pas été possible

Les liens historiques entre le fabliau et la farce font depuis longtemps l'objet d'un débat dont le seul terme certain resté en fin de compte la constatation d'une coïncidence chronologique approximative entre la disparition de la première forme et l'apparition de la seconde. Evident d'un point de vue thématique, le lien est quant à la forme purement hypothétique, et mon intention n'est pas ici d'apporter une preuve à une démonstration improbable.

Pourtant, en soulignant la différence des deux modes discursifs — narration et représentation dialoguée — ce débat ne devrait pas nous faire oublier les nombreuses marques d'oralité dont le discours narratif médiéval conserve, plus que la trace, des procédés tangibles. Parmi ceux-ci, le monologue me semble tenir une place prépondérante. C'est un fait que le discours monologal possède, dans les romans de Chrétien de Troyes par exemple, une autonomie que les formes postérieures du procédé ne présenteront plus. L'articulation du roman en prose, comme l'a exemplairement démontré Jean Rychner<sup>1</sup>, obéit à ses propres lois et ne permet plus cette souplesse (voire cette indécision) dans le passage du récit au discours direct, caractéristique du roman en vers. Il y a véritablement dans le fameux monologue de Laudine dans *le Chevalier au Lion*<sup>2</sup> une théâtralisation de la pensée qui évoque plus le monologue théâtral que le débat intérieur du roman moderne<sup>3</sup>.

De telles marques se retrouvent dans le fabliau et notamment dans celui de *Boivin de Provins*, oeuvre passionnante à bien des égards, et qui a déjà fait l'objet d'un article de Michel Zink<sup>4</sup>, lequel souligne l'originalité d'une construction qui tend à identifier le héros à l'auteur du fabliau par la pirouette des derniers vers:

<sup>1</sup> JEAN RYCHNER, *L'articulation des phrases narratives dans la «Mort Artu»*, Genève-Neuchâtel, Droz, 1970

<sup>2</sup> *Le Chevalier au Lion*, publié par MARIO ROQUES, Paris, Champion, CFMA, 1960. Voir en particulier les v. 1762–1774 (p. 54), dialogue imaginé à l'intérieur de ce que Roques appelle le «débat de la dame avec elle-même».

<sup>3</sup> Il y aurait notamment une étude passionnante à faire sur le monologue chez Bérout.

<sup>4</sup> «Boivin, auteur et personnage», in *Littératures* 6 (1982), p. 7–13.

(. . .) Boivins  
 Qui cest fabel fist a Provins.

Ces deux vers reprennent en conclusion la rime et les deux mots, et par conséquent le thème, qui ouvrait le fabliau:

Mout bons lechierres fu Boivins  
 Porpensa soi que a Provins  
 (etc.)

Cette structure englobante qui implique le «réinterprétation» (Zink) du terme «lechierres» (je dirais plutôt sa motivation exacte) ne serait cependant que pur jeu formel si le fabliau ne mettait pas en scène une effectuation véritable du transfert des pouvoirs, ou mieux de la fusion, entre le personnage et l'auteur: or ce point nodal existe et se trouve précisément être un monologue. De surcroît, son agencement est tel que l'on ne saurait le comprendre sans faire appel à une spatialisation proprement dramatique de l'action.

Pour Michel Zink, le résultat de la fusion de deux instances est que «la médiation du narrateur est comme gommée, Boivin passe sans crier gare du statut de personnage à celui d'auteur»<sup>5</sup>. On ne peut s'empêcher ici encore de faire une analogie avec le théâtre car il est évident que la scène est le lieu privilégié d'une telle osmose (il suffit de penser à la *Commedia dell'arte*).

Séduisante de prime abord, l'affirmation de M. Zink se heurte cependant à la matérialité du texte car la personne du narrateur y intervient deux fois<sup>6</sup>; et l'une de ces deux occurrences se place même précisément (l'idée d'une utilisation ornementale, qui irait dans le sens de l'interprétation de M. Zink, me semble, par là même, définitivement exclue) à la charnière du fameux monologue, dont il est temps de reproduire ici le texte:

<sup>5</sup> *Op. cit.* p. 12.

<sup>6</sup> V 96–97:

Mes autrement ira li geus  
 Qu'ele ne cuide, ce me samble.

et v. 175:

Que vous iroie-je contant?

exemples auxquels on peut adjoindre le v. 28:

Huimez orrez que il fist puis

qui dessine en creux la présence du conteur.

- «( . . . )  
 Or ne lerai por nule paine  
 Que ma borse qu'est toute plaine  
 Ne soit vuidie en mon giron».
- 84 Et li houlier de la meson  
 Dient: «Ca vien, Mabile, escoute:  
 Cil denier sont nostre sanz doute;  
 Se tu mez ceenz ce vilain,
- 88 Il ne sont mie à son oés sain».  
 Dist Mabile: «Lessiez le en pes,  
 Lessiez le conter tout adés,  
 Lessiez le conter tout en pes,
- 92 Qu'il ne me puet eschaper mes.  
 Toz les deniers je les vous doi.  
 Les ieus me crevez, je l'otroi,  
 Se il en est a dire uns seus.»
- 96 Mes autrement ira li geus  
 Qu'ele ne cuide, ce me samble,  
 Quar li vilains conte et assamble  
 .XII. deniers sans plus qu'il a.
- 100 Tant va contant et ça et la  
 Qu'il dist: «Or est XX sous V foiz.  
 Des ore mes est il bien droiz  
 Que je les gart, ce sera sens.
- 104 Mes d'une chose me porpens:  
 S'or eüsse ma douce niece,  
 Qui fu fille de ma suer Tiece,  
 Dame fust or de mon avoir.
- 108 El s'en ala par fol savoir  
 Hors du país en autre terre  
 Et je l'ai fete maint jor querre  
 En maint país, en mainte ville.
- 112 Ahi! Douce niece Mabile,  
 Tant estiiez de bon lignage;  
 Dont vous vint ore cel corage?  
 Or sont tuit mort mi enfant
- 116 Et ma fame dame Siersant.  
 Jamés en mon cuer n'aurai joie  
 Devant cele eure que je voie  
 Ma douce niece, en aucun tans.
- 120 Lors me rendisse moines blans;  
 Dame fust or de mon avoir,  
 Riche mari peüst avoir.»  
 Ainsi la plaint, ainsi la pleure.  
 (vers 81–123)<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Par un bédierisme que d'aucuns jugeront excessif, je me base non sur le texte critique mais sur le ms. A dans sa littéralité (les transcriptions diplomatiques des versions A et P sont reproduites dans le *Nouveau recueil Complet des Fabliaux*. (NRCF), édité par WILLEM NOOMEN et NICO VAN DEN BOOGARD, tome II, Assen, Van Gorcum, 1984, p. 84–95)., ainsi que dans le deuxième volume

(Résumons rapidement la fin: Mabile se laisse prendre par l'astuce, elle invite Boivin qui boit et fornique gratuitement, non sans avoir pris garde de dissimuler sa bourse — celle qui pend à sa ceinture évidemment — que la charmante Ysane cherche vainement à lui subtiliser. Se plaignant alors d'un vol qu'il soupçonnait mais qu'il a su éviter, Boivin est chassé; Mabile réclame l'argent à Ysane qui lui déclare qu'elle ne l'a pas; quiproquo, d'où très rapidement bagarre générale. Pendant ce temps, Boivin va raconter son histoire au prévôt, dans lequel Zink a subtilement vu l'image du lecteur-auditeur. Ce dernier, ayant bien ri de son histoire, offre à Boivin le gîte et le couvert pour «trois jours entiers».)

Une étude détaillée est indispensable: je ne reviendrai donc qu'après quelques détours au problème du narrateur.

En fait, le monologue commence déjà au vers 29 mais je ne choisis de le reproduire qu'à partir de son articulation principale («or») qui représente à mon sens un moment déterminant de la structure du récit. En effet si de part et d'autre du vers 81 il n'y a pas de changement d'énonciateur, il y a en revanche modification totale de sa visée énonciatrice. Jusque là, le texte se développait de manière linéaire comme une récapitulation destinée à fonder une situation. Après un début narratif (vers 1–27) essentiellement descriptif et factuel, qui n'introduit aucune intentionnalité visible chez le personnage focal, le narrateur s'adresse à son public (encore une marque tangible de sa présence):

Huimés orrez que il fist puis. (v.28)

En fait, on découvre à la relecture que ces premières lignes contiennent déjà toute les virtualités de l'aventure. Nous avons parlé du «lechierres» du premier vers, qui se trouve redoublé au vers 12 («cil qui mout de barat sot»). De même, certains traits descriptifs dont l'opportunité était de prime abord problématique (vers 13–14) sont rétrospectivement éclairés par la découverte de l'intention mystificatrice du héros. Et naturellement l'allusion à «l'ostel Mabile/Qui plus savoit barat et guile» se révèle éminemment programmatique. Le lecteur cependant n'en sait encore rien et c'est pour cette raison que l'articulation véritable de ce début, celle qui marque le passage d'une pure introduction situationnelle à la mise en branle véritable de la péripétie, me semble se situer non à l'embranchement du monologue mais bien au centre de celui-ci, au moment précis où se fait jour l'intentionnalité de Boivin, qui est précisément le dévoilement explicite de sa «lecherie».

de JEAN RYCHNER, *Contribution à l'étude des fabliaux*, Neuchâtel-Genève, Droz, 1960, p. 110–119. La très probable «maladresse» des v. 89–91 est restituée à la responsabilité d'un scribe dont Jean Rychner (tome I, p. 67–84) a bien montré la finesse et l'intelligence déployées par ailleurs dans l'agencement personnel qu'il fait du fabliau. Cf. en particulier p. 82: «Pour goûter la parodie de A, il fallait un certain recul, le détachement amusé de gens qui s'estiment d'une autre espèce».

Du vers 29 au vers 80, Boivin ne fait que se livrer de manière abstraite à un obscur calcul<sup>8</sup> sur la vente de deux boeufs fictifs. On comprend certes implicitement que ce n'est certainement pas par hasard que ce calcul est fait à haute voix mais l'ambiguïté du monologue dans la littérature médiévale (dramatisation interne ou externe?) nous interdit une conclusion trop hâtive.

Le vers 81 en infléchissant l'acte de parole vers l'acte concret qu'il annonce lève toute équivoque: Boivin se livre bel et bien à une *représentation*, ce qui nous amène dès ce moment à réinterpréter ce qui précède: la désignation locale du vers 21 n'était pas purement descriptive, ou plutôt elle révèle ici sa nature oppositive: ce n'est pas seulement le rapport au langage qui est transformé par Boivin, c'est son rapport aux choses. Le monde que l'on croyait contingent, simple toile de fond à l'affirmation de la présence du héros, devient, par la concrétisation de la parole, élément antagoniste sur le même plan de réalité et d'action que le personnage. Dès cet instant, Boivin donne sa consistance au monde *en le parlant*, tout comme il pouvait aussi bien se permettre, en installant sa parole en dehors de lui, de le réduire à l'opacité d'un décor.

Le futur exhortatif du vers 81 possède une valeur quasi performative: nous ne voyons pas Boivin vider sa bourse, nous connaissons seulement son intention, mais nous savons que l'antagoniste, de l'autre côté de la rue, les voit, ou plutôt les «entend»: entre le vers 83 qui dénote l'intention de Boivin et le vers 98 où les deniers sont en tas devant lui, il y a le «contrechamp» sur Mabile et ses maquereaux, qui ne commentent pas le geste de Boivin, nécessairement inscrit dans l'intervalle qu'ils remplissent, mais bien sa parole: les deniers, alors même qu'ils sont devant leurs yeux, restent pure matière verbale, même si l'usage du déictique «cil» indique bien, dans un geste d'ostentation, la présence de l'objet.

Mais plus qu'un changement de focalisation, les v. 84 à 95 signalent un changement de mode discursif qui va même au delà l'évidente opposition monologue/dialogue. Car le monologue de Boivin contient une dimension dialogique évidente, dans sa conscience calculée d'être monologue *perçu*; de son côté le dialogue de Mabile et de ses sbires est curieusement monologique: les personnages sont réunis par un but commun (gagner de l'argent) qui rend fictive la structure conversationnelle qu'ils emploient.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Les exégètes (RYCHNER, *NRCF*) ne sont pas tombés d'accord pour dire si la version authentique du calcul est celle — exacte — reconstituable dans A ou celle — résolument inexacte mais peut-être à dessein — que présente P. Cf RYCHNER, p. 70 et *NRCF*, p. 370 (note 35).

<sup>9</sup> Il est intéressant de remarquer que dans le ms. P l'opposition dialogique est interne au groupe. Mabile réclame pour elle-même et non pour Boivin l'attention discrète de ses maquereaux:

Et li houlier de la meson  
Dient: «Mabile, quar escoute:  
Cil denier sont nostre sanz doute».  
Dit Mabile: «Fetes nous pes,



Mabile et les houliers forment encore dans ces vers la voix unique et unanime du monde fermé et communautaire de la maison close. Evidemment la forme dialogique préfigure sa division progressive jusqu'à la polyphonie la plus extrême, pour ne pas dire à la cacophonie: à l'antagonisme simple que reflète le début du récit correspond l'antagonisme complexe qui suit la péripétie, quand Boivin aura réussi à obtenir sans rien déboursier les faveurs de la table de Mabile et de la pute Ysane. L'objet d'abord externe du conflit (rapport de force entre personnages appartenant à des ensembles d'intérêt hétérogènes) cède la place à un objet interne: la fragmentation d'une communauté qui découvre soudain que ce qui la lie (l'argent) est cela même qui de l'intérieur la détruit<sup>10</sup>. Au delà de l'apologie de la ruse, quasiment définitoire du genre fabliau, *Boivin de Provins* nous dévoile la fragilité d'une société fondée sur l'argent, force essentiellement divisante, fractionnante et destructrice dans la mesure où, en accroissant l'autonomie personnelle (ici celle de Boivin), il rompt le lien social (le monde communautaire du bordel). Choc en retour, l'accent mis sur l'individuel au détriment du collectif corrobore l'habituelle morale du fabliau. Si l'hypothèse de l'origine bourgeoise du genre a mené Bédier à des généralisations contestables<sup>11</sup> il ne me paraît pas abusif de lire *Boivin de Provins* comme le récit de l'affirmation de l'individu débrouillard (prototype du bourgeois entreprenant) face à un monde régi par une éthique surannée (le monde de Mabile comme caricature d'une structure féodale décadente) qui ne fait que hâter sa perte en confondant ses aspirations de classe (la sauvegarde de l'esprit communautaire) avec celles de la classe montante (l'appât du gain).

Ne faites pas noise ne ples!  
 Touz ces deniers, je les vous doi  
 S'il li en remest ja I seulz.» (v. 72–79)

Le «nous» du v. 75 introduit une discordance dans l'unité de la «voix de la maison close». P semble souligner une fissure précoce de l'unanimité. Le passage reste cependant syntaxiquement et sémantiquement problématique.

<sup>10</sup> La scène de bagarre finale multiplie les images du déchirement, du fractionnement qui parcourent le texte, a coup essentiellement de divisions en deux: la cassure primordiale ne cesse de se répéter à un rythme qui devient frénétique et qui tend à annuler toute différenciation, non sans rappeler le délire agogique de certaines scènes de Mack Sennett. Voir à ce propos l'analyse des premiers burlesques cinématographiques par GILLES DELEUZE dans *L'Image-Temps (Cinéma 2)*, Paris. Minuit, 1985, p. 87: «Tout a commencé par une exaltation démesurée des situations sensori-motrices, où les enchaînements de chacune étaient grossis et précipités, prolongés à l'infini, où les croisements et les chocs entre leurs séries causales indépendantes étaient multipliés, formant un ensemble proliférant.»

<sup>11</sup> Cf. JOSEPH BÉDIER, *Les fabliaux*, Paris, Champion, 3<sup>e</sup> 1911, p. 371: «Il y a d'un bourgeois du XIII<sup>e</sup> siècle à un baron précisément la même distance que d'un fabliau à une noble légende aventureuse. A chacun sa littérature propre: ici la poésie des châteaux, là celle des carrefours.»

Cette lecture sociologique est pourtant très loin d'épuiser les virtualités de ce fabliau. Nous arriverons à des résultats certainement mieux vérifiables et bien plus passionnants, dans le sens où ils nous feront largement dépasser un «sens d'époque» du texte, en poursuivant l'examen de ses structures langagières.

Le dialogue est en effet suivi par la reprise (ou plutôt la continuation — ambiguïté propre au montage alterné) du monologue de Boivin qui évolue bientôt vers un sujet tout différent: on constate ici que le découpage thématique (la plainte) ne se superpose pas au dispositif énonciatif. Loin cependant d'être indépendantes, les deux structures énonciatives soulignent précisément les divergences internes des deux thématiques. En effet, alors que les v. 81 à 101 possédaient une focalisation analeptique (actualisation du prédicat posé dans les v. 29 à 80: l'argent de Boivin) à but proleptique (anticipation du rôle moteur que cet argent jouera dans l'action), on peut définir la focalisation des v. 104 à 123 comme proleptique (les indications données par Boivin sur sa pseudo-famille permettront à Mabile — et Boivin le sait bien — non seulement d'engager la conversation mais bien plus de s'investir elle-même dans le discours du héros) sous couvert d'une analepse (l'évocation d'un passé fictif).

Ces deux blocs d'égale longueur (le fait est remarquable) sont coordonnés par trois vers qui opèrent très habilement la transition d'un sujet à l'autre (102–104):

Des ore mes est il bien droiz  
Que je les gart, ce sera sens.  
Mes d'une chose me porpens. . .

Cette évaluation est une mise en scène en même temps qu'une mise en évidence de la «lecherie» de Boivin et de sa mécanique propre: le «droit» fait référence à une morale concrète, particulière, immanente à l'anecdote narrée, alors que le «sens», qualité morale transcendante, en dépasse le cadre et nous renvoie en dernière instance au programme implicite du fabliau (on connaît l'importance de ce thème chez le romancier médiéval). Cette opposition se retrouve transposée aux v. 113 à 114 dans l'évocation du «lingnage» (détermination sociale arbitraire et contingente) et du «corage» (essence: la vérité émotive du personnage évoqué, son sens profond) de la pseudo-nièce. En opérant l'accord des deux termes, ou plutôt en stigmatisant leur désunion, Boivin tente de justifier la légitimité de sa praxis: chez lui, l'être et l'action doivent ne faire qu'un, non dans l'optique d'une transcendance mais bien dans la rencontre concrète (dans la *situation*) de son intention et de son acte. C'est dire que la pensée et son accomplissement ne sauraient se légitimer en-dehors d'eux-mêmes, mais uniquement l'un par rapport à l'autre, l'un par l'autre.

Or cela rejoint bien les conclusions auxquelles nous avons abouti sur le langage: l'étalement des pièces d'or dans le «giron» n'existe que par le langage, mais celui-ci, à son tour, se trouve garanti, authentifié par l'étalement effectif qui n'a pas eu besoin d'être dit



pour être réalisé: l'ellipse creuse la place du spectateur, matérialisé ici dans les personnages du bordel; s'ils ne disent pas non plus le geste de l'étalement, ils en subissent l'effet puisque ce n'est rien moins que leur parole propre qui naît du geste-langage de Boivin.

Ceci peut nous suggérer une nouvelle interprétation de l'échec du projet lucratif de Mabile: son monde est en effet d'abord d'objets et de gestes. Le langage n'y a pas de place, ou plus exactement il y est sans arrêt suppléé, remplacé par la jouissance directe de l'objet (les chapons comme la pute), il refuse la médiation du langage, réduit l'oralité aux fonctions masticatoires et jubilatoires; tout se passe comme si le stade du langage n'y avait pas encore été atteint. Paradoxalement, le langage se révèle plus proche des choses que les affects qu'elles provoquent puisqu'il n'a pas besoin de leur présence pour les faire exister. C'est parce qu'il l'aura d'abord conquis par la parole que Boivin pourra s'approprier le monde de Mabile tout en conservant son intégrité psychique et corporelle, car de la bourse de cuir à la bourse de chair — le testicule — il n'y a pas de réelle différence; les multiples allusions à double sens du texte sont là pour nous en convaincre<sup>12</sup>: perdre son argent et échouer dans la démonstration de sa virilité, c'est la même chose.

Il y a dans *Boivin* une très étonnante angoisse de la castration. Il n'est probablement pas innocent que le texte s'ouvre sur l'évocation d'animaux que Boivin a fictivement vendus, donc dont il se serait défait, et que ces animaux soient des boeufs (châtrés), qui plus est au nombre de deux. Parallèlement, le v. 17 nous dit que Boivin «une borse grant acheta». Ainsi préparé, muni de cet instrument et en quelque sorte débarrassé de ses angoisses, il peut aller réaliser son projet.

Il se présentera à Mabile sous le nom de Fouchier de la Brouce, où l'on peut lire deux nouvelles allusions sexuelles («fouchier» = «foutier», c'est à dire fouteur, débauché, et une simple métathèse nous mène de «brouce» à «bourse»).

Mais c'est la seconde partie du monologue qui doit retenir notre attention: elle nous présente une esquisse biographique de «Fouchier de la Brouce». L'angoisse de la stérili-

<sup>12</sup> Il est remarquable de noter que jamais l'auteur du texte ne commet l'erreur de présenter explicitement le jeu de mots: la bourse désigne toujours, au premier degré, l'aumônière et seul le lecteur est amené à y voir le second sens, très fortement suggéré, il est vrai. cf. v. 282–286 (Boivin sort de la chambre):

Ses braies monte, s'a veu  
De sa borse les II pendanz.  
«Ha las! fet il, chetiz dolanz!  
Tant ai hui fet male jornee,  
Niece, ma borse m'est copee,  
Ceste fame le m'a trenchie.»

D'autres expressions à double sens sont décelables; cf. v. 214 (ils s'apprêtent à manger):

Lessons les mors, prenons les vis!

té y est poussée à son paroxysme, comme si Boivin se servait de cette fiction pour exorciser des peurs informulées: la répétition de «dame fust or de mon avoir» (v. 107 et 121), expression d'un désir inquiet de voir se perpétuer un patrimoine compromis par la perte de ses proches, entoure la déploration ainsi que le projet de se soustraire au monde du désir par une castration symbolique (v. 120: «Lors me rendisse moines blans») et aboutit au voeu de trouver un substitut à sa virilité défaillante (v. 122: «Riche mari peust avoir»).

Ce qui est remarquable dans cette tirade, ce n'est pas seulement la distance quasi psychanalytique (cathartique) dont elle témoigne: à ce stade, l'interprétation reste spéculaire car Boivin n'est pas un conte tragique; l'on ne saurait confondre ce discours fallacieux avec une tirade de roman psychologique. Cette lecture me paraît cependant trouver une nouvelle pertinence dans le fait précisément que l'auteur du fabliau est conscient de la fonction distanciatrice de son texte puisqu'il l'exprime par l'évidente parodie d'une forme bien connue de la lyrique médiévale: le *planh*<sup>13</sup>. Or, outre qu'il donne à Boivin une véritable conscience d'écrivain, qu'il fait de lui un double mimétique de l'auteur du fabliau et suggère l'idée d'une fonction compensatrice de la littérature, ce fragment de monologue nous met sur la voie de ce qui est peut-être une des origines de cette forme si vigoureuse qu'est le monologue «narratif» médiéval. Je ne fais ici que proposer une piste mais il y aurait probablement beaucoup à tirer de la confrontation du *planctus* latin, dans son double appel à un mort par définition absent et à une transcendance muette, avec les formes qu'il prend dans la lyrique occitane et dans l'épopée, avant d'envahir le roman<sup>14</sup>. Stylisation d'une parole intime dont l'émergence change le sens, le *planctus* substitue à une absence une présence retrouvée dans et par le langage, le remplacement du disparu dans un lieu imaginaire qui est l'espace de la parole.

Nous arrivons maintenant au coeur du problème: le monologue n'est jamais simple représentation «externe» d'une parole «intérieure», il met en jeu un dispositif relationnel complexe où énonciateur et auditeur se dédoublent à travers les images contradictoires de leur présence physique et de leur présence langagière. Je m'inspire ici du premier cahier du SETH<sup>15</sup> qui, dans le domaine peu exploré du monologue théâtral, rend compte de travaux qui ont valeur inaugurale.

Cette définition du monologue, parmi d'autres, s'appliquerait bien à notre extrait:

<sup>13</sup> On retrouve l'idée féconde mais développée un peu trop systématiquement par Nykrog du fabliau comme «burlesque courtois». cf. PER NYKROG, *Les fabliaux*, Genève, Droz, éd. revue, 1973, p. 104: «Le fabliau est très souvent une parodie de courtoisie, mais loin de viser l'aristocratie, cette parodie se moque des classes qui lui sont inférieures.»

<sup>14</sup> Dans le *Tristan* de Béroul, le principal personnage monologuant, Marc, est aussi et d'abord le premier «plaignant».

<sup>15</sup> Premier cahier des travaux du *Séminaire d'études théâtrales (SETH)* de l'Université de Neuchâtel, année 1987–88.

Dans le monologue, l'image virtuelle de l'émetteur produit le message réel (celui qui est entendu par le public), et l'image réelle de l'émetteur produit le message virtuel (celui qui fait rire ou déchire le public).<sup>16</sup>

L'auteur de *Boivin de Provins* ne se contente pas en effet de mettre en scène un monologue; il nous offre, en plus de la représentation du personnage monologant, l'image de son public: dans les termes de Peirce, Mabile est l'interprétant au niveau de la secondité et cette structure est à son tour englobée dans un jeu plus vaste dont le lecteur se fait lui-même, dans l'ordre de la tiercéité, l'interprétant. Ces deux paliers interprétatifs mettent en évidence de manière exemplaire l'antagonisme entre l'image virtuelle (celle qui trompe Mabile) et l'image réelle (celle que décèle le lecteur) de l'émetteur Boivin. Le monologue lu, dans sa littéralité, se veut identique au monologue perçu par Mabile, et y parvient, alors que, pour nous qui savons, les deux messages sont radicalement dissociés. Le monologue proféré est inséparable de la réponse qu'il provoque, c'est en cela qu'il est implicitement dialogal: perçu mais non deviné par Mabile, il se pose comme l'exact inverse du dialogue (en fait monologal, nous l'avons vu) des v. 84 à 95 qui est deviné mais non perçu. Bien qu'il ne l'entende pas (et justement parce qu'il l'a déjà prévu), Boivin en perce le contenu réel. Au raisonnement premier de Mabile, il oppose un raisonnement au second degré qui inclut par avance les conséquences de l'autre; dépassant la priméité affective (solipsiste et narcissique) de son planctus, il le pense comme élément d'un dialogue et s'érige lui-même en interprétant supérieur de l'ensemble de la scène et, au delà, de la totalité diégétique dont il ne cesse en même temps de faire partie. Et par le fait que le contenu du message est en lui-même la matrice de la suite du récit, il ne produit pas seulement un sens (discours) mais débouche sur une réalité (acte). La parole est tendue, dans son énonciation même et, précisément parce qu'elle n'en est jamais séparée, vers son accomplissement nécessaire. A l'inverse du dialogue de Mabile avec les houliers, où l'usage de l'impératif tendait à séparer la parole et sa réalisation directe, le planctus de Boivin privilégie le subjonctif, mode qui dénonce essentiellement l'inaccomplissement de la parole et aussi la visée réflexive du locuteur sur son propre discours: l'incertitude créée par le subjonctif à l'intérieur du message, les blancs qu'il y introduit rendent intenable la contradiction entre l'hypothèse (que nous savons mensongère) du monologue et le vécu «réel» du public intradiégétique (Mabile & Co.).

Le monologue révèle ici une puissance de réalisation concrète supérieure à celle de la parole directe, parce qu'il réactualise le tu dans le je, l'autre dans le même, et qu'il élimine par là toute résistance de l'autre au projet unique de l'émetteur. L'hétérogénéité est englobée dans une homogénéité d'ordre supérieur. L'émetteur se révèle ici, au sens

<sup>16</sup> *Op. cit.*, p. 15.

plein, véritable maître du jeu<sup>17</sup>, terme que je n'emploie pas au hasard puisqu'il est celui même qu'emploie le narrateur en un moment capital de notre extrait (v. 96).

Si l'on peut passer rapidement sur le trop facile jeu de mots jeu/je<sup>18</sup>, il convient par contre de s'attarder sur l'instance qui l'énonce et qui est précisément celle dont toutes les réflexions précédentes semblaient nier l'existence. Or, nous sommes bel et bien ici en présence d'une évaluation du narrateur extradiégétique; charnière entre dialogue et monologue, cette intervention nous rappelle qu'il ne saurait y avoir de confusion possible entre le récit que nous lisons, qui affirme ici sa narrativité, et une pièce de théâtre: le texte narratif n'est pas didascalie contingente d'une forme dramatique mais bien essence, charpente première du texte.

Ainsi, tout en étant effectivement, comme le dit la fin du fabliau, l'«auteur» de l'aventure ici narrée (car sans sa mise en place langagière elle ne saurait avoir lieu), Boivin ne se confond pas pour autant avec le narrateur: la prolepse que celui-ci prend en compte au v. 96 n'est pas proférée, elle complète sur un autre plan le discours de Boivin évaluant la pertinence d'un dialogue dont la matérialité audible lui échappe, bien que s'inscrivant totalement dans son projet<sup>19</sup>.

Plusieurs espaces mentaux se chevauchent dans ce dispositif: Boivin, plus encore qu'à l'auteur abstrait, s'identifie au lecteur, dont il mime l'espace mental par la représentation synthétique qu'il propose de la construction narrative. Dans ce dispositif, Boivin-personnage façonne, pour mieux le dominer, l'espace mental de Mabile: sa mise en scène d'un Boivin fictif contient elle-même une Mabile fictive dont — tour de force — la fictivité parvient à ne pas être décelée par celle-la même qu'elle prétend refléter. Il inclut donc Mabile dans son propre espace mental et s'y comprend lui-même à trois degrés différents d'interprétation: objet (réel) de la vision de Mabile, affichant une fausse transparence qui convainc la maquerelle de sa vulnérabilité, il est aussi sujet du monologue et, au-delà de ce dispositif, sujet pensant se sachant objet vu.

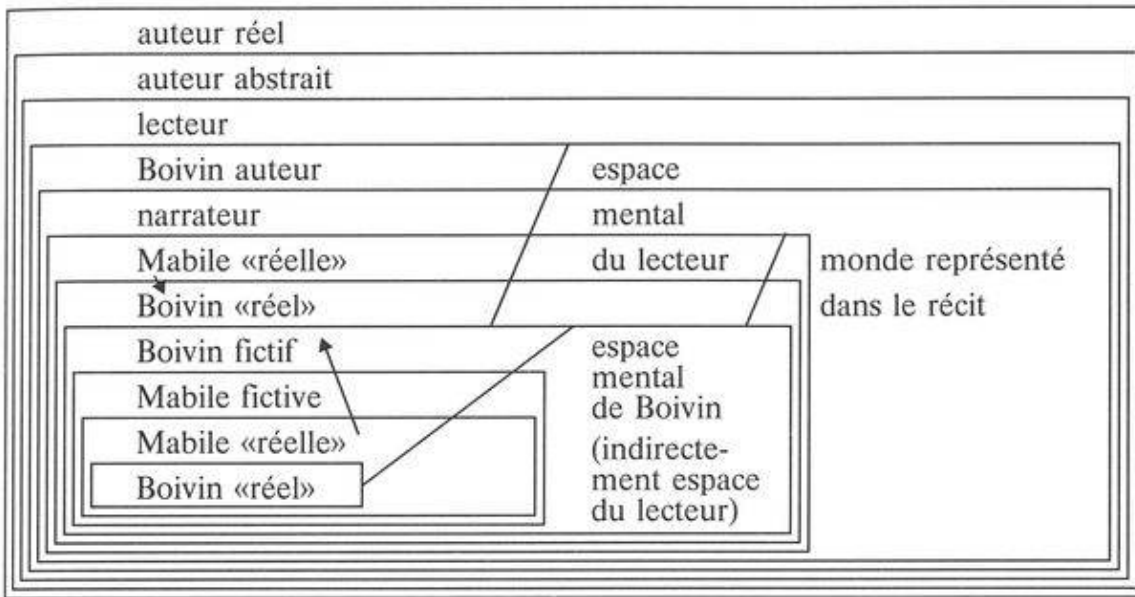
<sup>17</sup> Nous voyons ici de manière exemplaire que «le monologue substitue à un message la virtualité mensongère de tout discours» (cahier du *SETH*, p. 14.).

<sup>18</sup> Jeu de mots encore facilité par l'approximatisme orthographique de l'ancien français. GODEFROY enregistre en effet pour «je» les graphies *je, jé, gié, eo, eu, io, jo, jou, gou, jeu, ju* (Gdf., *Dict.* IV, p. 641c) et pour «jeu» les graphies *gieu, geu, jou, gou, giu, ju, gu, jus* (Gdf., *Dict.* IV, p. 277a).

<sup>19</sup> JEAN RYCHNER dans son dernier ouvrage, *La Narration des sentiments, des pensées et des discours dans quelques oeuvres des XIIe et XIIIe siècles*, Genève, Droz, 1990, a esquissé les bases d'une recherche sur l'écriture médiévale du monologue (cf. p. 158–163 et p. 349–369). Une analyse minutieuse lui permet d'affirmer: «Certaines formules ne laissent aucun doute: on imaginait, ou en tout cas certains imaginaient, le monologue prononcé à voix basse.» (p. 159).



Le schéma suivant tente de rendre compte de cette complexité:



Conscient de son pouvoir, Boivin s'adresse donc dans le planctus à la fois, indirectement, à une interlocutrice réelle (Mabile), directement à une interlocutrice fictive (la pseudo-Mabile) et métaphoriquement à un interlocuteur virtuel (le lecteur).

En quelque sorte, l'auteur réel du fabliau voit son anonymat doublement protégé par les deux décrochements successifs de l'auteur abstrait au Boivin auteur et de celui-ci au narrateur. «Faire le fabliau», comme le dit le dernier vers, ce n'est pas l'écrire, comme le suggérerait une lecture trop rapide, mais le parler et par la parole en créer la péripétie<sup>20</sup>. Ce n'est pas davantage «jouer un bon tour»: aussi loin d'en être le scribe que le simple bénéficiaire, Boivin revendique pleinement la responsabilité «scriptible» de son aventure<sup>21</sup>. Aussi le dernier vers n'introduit-il aucune information nouvelle, il n'est que la confirmation tautologique de l'existence du fabliau, la borne finale d'un parcours de la parole dont il affirme l'effectuation en même temps qu'il en englobe la virtualité.

Au delà donc du classique parallèle médiéval entre l'actor et l'auctor<sup>22</sup>, *Boivin de Provins* nous offre une démonstration déjà extrêmement moderne des pouvoirs du langage: la péripétie du récit est langagière avant d'être effective; la parole de Boivin, par sa force

<sup>20</sup> Le résultat est bien sûr une écriture, mais cette écriture reste mouvement, il n'y a entre elle et la parole qui la fonde nulle solution de continuité.

<sup>21</sup> Bédier disait déjà (*op. cit.*, p. 477): «Dans tout le cours du poème, il est manifeste que l'auteur ne raconte pas une aventure personnelle».

<sup>22</sup> Sur ce point, cf. PAUL ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p. 41ss.

d'intentionnalité, en même temps qu'elle peut symboliser l'émancipation de l'individu face à une société castratrice, nous offre l'image d'un monde qui n'existe que dans et par la littérature. Fuite et refuge, l'écriture devient ici la plus sûre garante de la reconquête du réel, puisqu'elle le recrée à sa propre image.

Neuchâtel

*Alain Corbellari*