

MASQUES ET DEGUISEMENTS DANS LA LITTERATURE MEDIEVALE
ed. Marie-Louise Ollier. Montréal-Paris: PUM-Vrin, 1988.

NANCY FREEMAN REGALADO

MASQUES RÉELS DANS LE MONDE DE L'IMAGINAIRE. LE RITE ET L'ÉCRIT DANS LE CHARIVARI DU ROMAN DE FAUVEL, MS. B.N. FR. 146

Le masque et le déguisement sont définis par des relations qui opposent une structure formelle de surface à un fond donné comme «réel» dans des relations de ressemblance et de différence. Le masque peut en même temps dissimuler et révéler ce qu'il cache: il permet ainsi au caché de se montrer; il peut aussi s'investir des intentions secrètes du caché. Enfin, il peut chercher à dire ce qu'il recouvre pour le détruire.

Démasquer le mal par le masque, telle est la fonction du charivari dit *chaliwali* inclus dans le *Roman de Fauvel* du ms. B.N. fr. 146¹. Procession bruyante de personnes portant des masques d'animaux et des déguisements en bure, ainsi que des peaux de bête, avec les gestes violents et obscènes et le bruit tumultueux des cris et des instruments (tambours, pots de cuivre, clochettes) qui caractérisent le rite, le charivari est convoqué dans l'allégorie satirique pour conjurer ce que mimet ses masques: les hommes «devenus bestes», le monde «bestorné» du salut éternel (*Roman*, v. 337 et 335), par l'hypocrisie cupide cachée sous le masque séducteur du pouvoir temporel et de la magnificence. Le charivari, qui se faisait au XIV^e siècle pour les secondes noces, est évoqué dans le *Roman* à l'occasion du mariage démoniaque du cheval Fauvel qui incarne le mal du monde.

1. La version E a été éditée dans des ouvrages dispersés: variantes, remaniements, et interpolations narratives, *Le Roman de Fauvel par Gervais du Bus*, éd. A. Laangfors, Paris, SATF, 1914-1919; rubriques et texte des interpolations lyriques, *L'Hérésie de Fauvel*, éd. E. Dahnk, Leipzig, Selbstverlag des romanischen Seminar, 1935; musique polyphonique, L. Schrade, *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, Monaco, 1956, I; monophonique, G. A. Harrison, Jr., «The Monophonic Music in the *Roman de Fauvel*», Diss., Stanford Univ., 1963; édition fac-similé de la version E du *Roman*, P. Aubry, Paris, Geuthner, 1907; édition fac-similé du ms. B.N. fr. 146 avec introduction, E. Roesner, F. Avril et N. Regalado, New York, Broude Bros., sous presse.

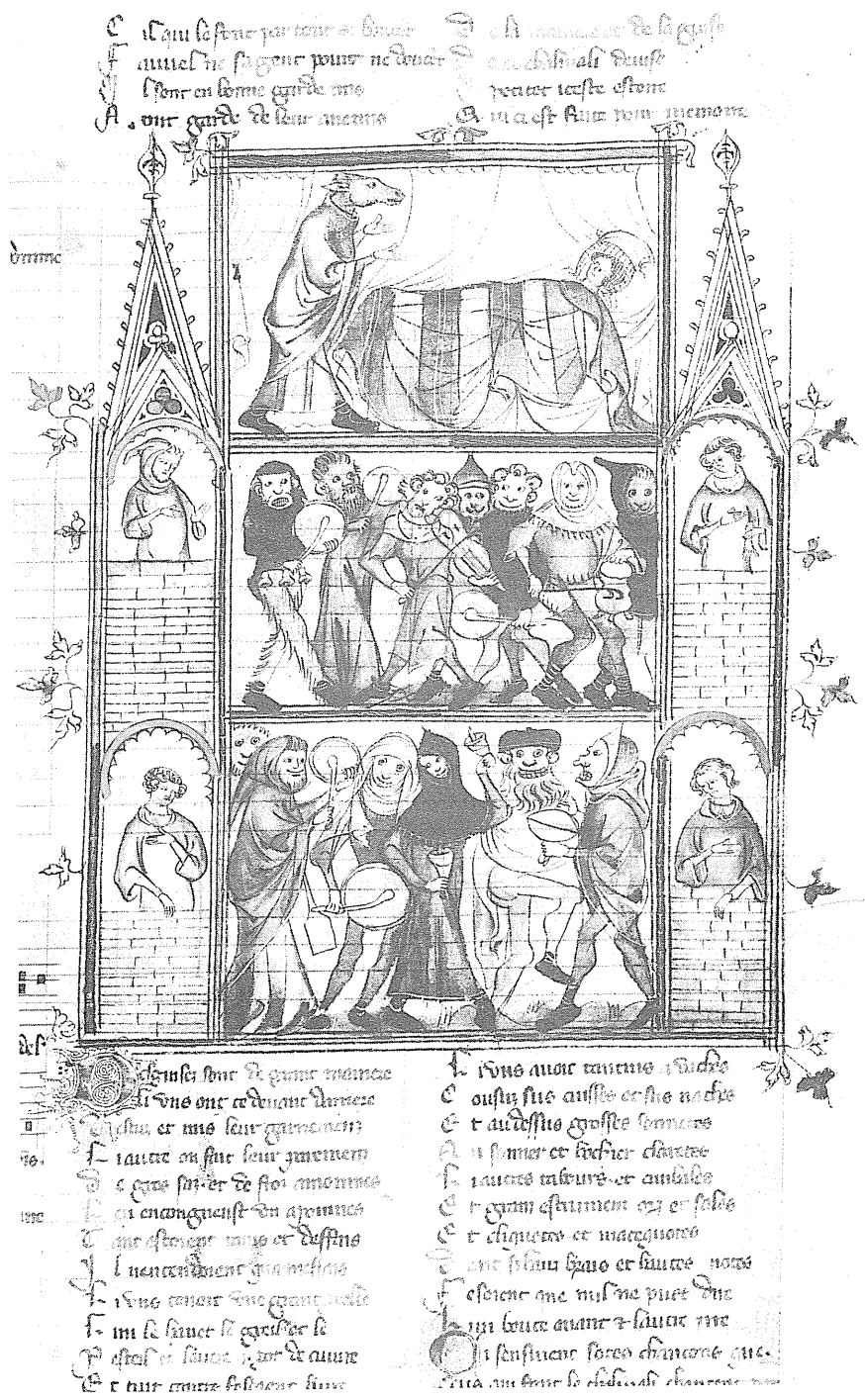


Figure 1 — Ms. B.N. fr. 146, fol. 342
(Cliché Bibliothèque nationale)



Figure 2 — Ms. B.N. fr. 146, fol. 146, détail
(Cliché Bibliothèque nationale)

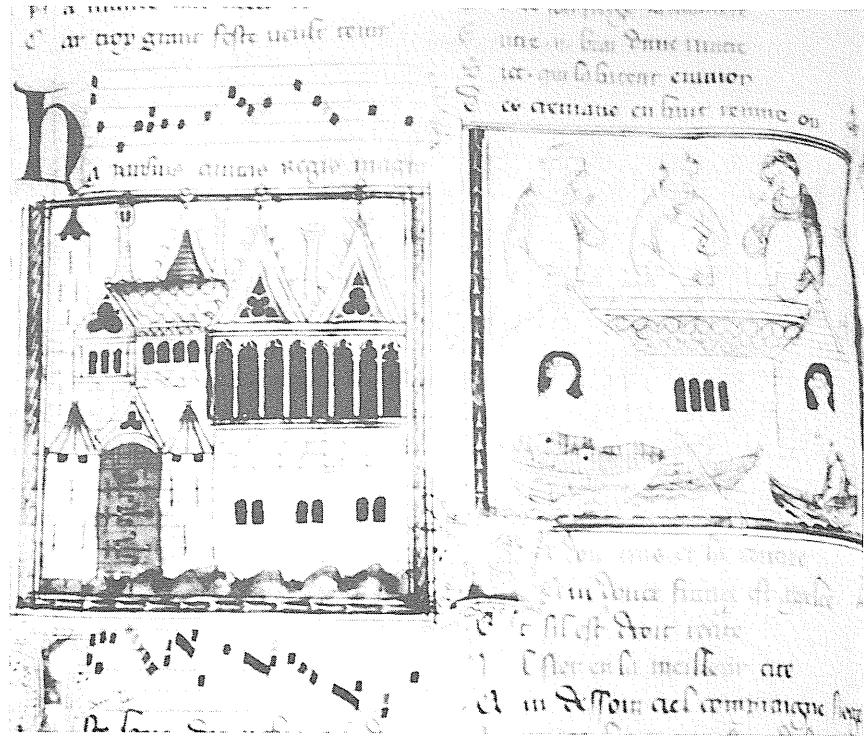


Figure 5 — Ms. B.N. fr. 146, fol. 30v
(Cliché Bibliothèque nationale)

Ce cortège de la dérision est l'une des pièces de résistance des «additions» apportées en 1316-1317 par Chaillou de Pesstain dans la version E du *Roman de Fauvel*, celle du ms. B.N. fr. 146, remaniement de la satire allégorique qui avait déjà connu une continuation (*Premier livre*, 1310; *Second livre*, 1314). «Messire Chaillou» était selon toute vraisemblance «un clerc le Roy françois» (ms. E, après le v. 2886), comme Gervais du Bus, auteur du *Second Livre*, et comme Jean Maillart, notaire du roi, dont le *Roman du comte d'Anjou* (1316) fournit à Chaillou divers passages des *additions*. Chaillou ajouta non seulement plus de 180 interpolations lyriques en latin et en français, mais aussi une amplification narrative de presque 3000 vers décrivant la fête du mariage du cheval avec Vaine Gloire: festin, charivari, tournoi des Vices et des Vertus, tous destinés à dénoncer le mal de la «mesnie fauveline» (ms. E, v. 1638), ceux qui abusent du pouvoir temporel. Le ms. fr. 146 incorpore ce *Fauvel* à insertions lyriques dans une compilation qui renferme aussi huit dits politiques de Geoffroy de Paris, trente-quatre poèmes lyriques de Jehannot de Lescurel, et une *Chronique métrique* de la France entre 1300 et 1317². Le contenu politique de cette compilation somptueuse, ainsi que deux motets célébrant les rois Louis X et Philippe V interpolés entre les Livres I et II du *Roman*, invitent à penser que ce manuscrit unique était destiné à être présenté au roi.

Tout concourt à mettre en relief le *chalivali* du *Fauvel* du fr. 146: son caractère insolite et scandaleux, le nombre important de folios qui lui sont consacrés (34r-36v, soit 7% du *Roman*), et surtout ses célèbres miniatures grand format. Mais le *chalivali* du fr. 146 n'est pas seulement la première en date des descriptions médiévales du charivari et la plus étendue. C'est aussi la seule qui existe dans une oeuvre de fiction et l'unique représentation picturale. Écrit au moment même où le charivari commençait à se manifester comme rite social³, le *chalivali* de *Fauvel* marque l'irruption d'un rite culturel non écrit dans l'espace littéraire. La diversité même de ses appellations confirme son appartenance à une culture de transmission orale⁴. Si le rite du charivari en France au Moyen Âge comporte un scénario dont les costumes, gestes, accessoires et fonctions sont désormais bien connus, le charivari demeure un rite de culture orale échappant à l'écrit. Il agit en dehors de la lettre: son existence est dans l'acte, et les textes qui en parlent (mis à part notre *Fauvel*) sont ceux de l'Église et de la municipalité qui cherchent à le maîtriser, à le réfréner. Le *Ro-*

2. *Six Historical Poems of Geoffroi de Paris*, éd. W. H. Storer et Ch. A. Rochedieu, Chapel Hill, 1950; *The Lyric Works of Jehan de Lescurel*, éd. N. Wilkins, Amer. Inst. of Musicology, 1966; *La Chronique métrique attribuée à Geoffroy de Paris*, éd. A. Diverrès, Paris, Publ. de la Fac. des Lettres de l'Univ. de Strasbourg, 1956.

3. Le plus ancien des documents historiques connus date de 1321, cf. F. Lebrun, «Le charivari à travers les condamnations des autorités ecclésiastiques en France du XIVe au XVIIIe siècle», dans J. Le Goff et J.-Cl. Schmitt (édit.), *Le Charivari*, Paris-La Haye-New York, Mouton, 1981, p. 221. Cf. aussi A. Burguière, «Pratique du charivari et répression religieuse dans la France d'Ancien Régime», *Id.*, p. 179-195, et R. Vautier, *Le Folklore pendant la Guerre de Cent ans d'après les lettres de rémission du Trésor des Chartes*, Paris, Librairie Guénégaud, Marc Pénau, 1965, p. 29-35.

4. F. Lebrun, art. cit., p. 222, relève pour le XIVe s. *charavaria* (Lyon, 1321), *chalvaricum*, *charivarit* (Avignon, 1337), *charivari* (Meaux, 1365), *charavallium* (Bourges, 1368), *charivari*, *chelevallet* (Tréguier, 1365), *charwary* (Troyes, 1399). Cf. E. P. Thompson, «'Rough Music': le Charivari anglais», *Annales ESC*, 27, 1972, p. 309.

man de Fauvel du fr. 146 est le seul texte médiéval qui raconte le charivari pour l'exprimer, le mettre en vigueur, pour le mener.

Cette version unique du *Fauvel*, connu par le seul ms. fr. 146, permet d'analyser la fonction de la représentation des masques réels dans le monde de l'imaginaire, et d'examiner par là même le rapport du rite à l'écrit.

Les condamnations ecclésiastiques des XIV^e-XV^e siècles constituent notre principale source de renseignements sur la pratique du charivari⁵. La comparaison de notre manuscrit avec les documents de l'époque révèle que le *chivali* a recueilli les éléments essentiels du rite vécu. Mais aucun des documents connus ne fournit une description aussi circonstanciée que celle de notre satire allégorique. Cinquante vers et quatre miniatures sont consacrés à une représentation détaillée des traits essentiels du charivari: masques et déguisements en gros sacs et vêtements mis à l'envers, chansons rauques, braillements, instruments de la paramusique — crochets, pilons, bassins, cliquets et crécelles — qui orchestrent le désordre (ms. E, v. 697-746, fig. 1, 3, 4). Le texte renchérit sur les actes agressifs et tapageurs des participants qui «tuit contrefesoient l'ivre», jetant de la paille aux visages et montrant le «cul au vent».

Dans ce chahut, isolons une image pour mieux la suivre et l'interroger: celle du deuxième personnage de droite dans le compartiment inférieur de la miniature du folio 34r (fig. 2, détail). Ce n'est pas un personnage allégorique, mais une figure humaine masquée. L'artiste a pris soin de montrer chez son voisin, dans la figure vue de profil, la relation entre tête et masque. Ce baladin résume en lui les deux temps du déguisement dans le *chivali*, deux inversions de l'ordre social: le masque animal (souvent redoublé par des vêtements poilus), et la nudité (qui est aussi, à sa façon, un costume). Double mouvement de masque également: d'un côté il démasque le mal, représenté par ses fesses qu'il nous montre; de l'autre il porte, comme plus d'un tiers des soixante personnages des miniatures du *chivali*, une *barboere*, masque à barbe dont les poils, les grosses oreilles et la gueule grimaçante évoquent et invoquent une force animale: «Trop estoient lès et sauvages./ Es testes orent barboeres» (ms. E, v. 740-741). Les documents d'Église confirment que la *barboere* était un des masques réellement portés dans le charivari médiéval, puisqu'on condamnait à Langres en 1404 ceux qui portaient «larvis in figura daemonum», des masques du diable. D'autres sources attestent que la *barboere* appartenait en effet au répertoire iconographique du diable, et qu'elle figurait dans les diableries dramatiques comme dans le charivari avec les mêmes bruits de casseroles et des gestes obscènes. «Tel maufé, tele barboiere!» disait Gautier de Coincy⁶. Notre baladin avec sa *barboere* et son geste effronté prouve donc que le *chivali* du fr. 146 représente avec fidélité certains traits essentiels du rite historique du charivari.

5. Quelques motifs rituels tirés des condamnations citées par F. Lebrun et A. Burguière, dans *Le Charivari*: 1. Masques: *cum falsis visagiis* (Lyon, 1321), *Larvis in figura daemonum* (Langres, 1404); 2. Bruits: *injurias, carmina, libellos diffamatorios contra eosdem sponsores* (Meaux, 1365); *horridis et blasphemis vociferationibus et obscena loquacitate, injuriosis contumeliosisque clamoribus* (Troyes, 1399); 3. Comportements: *alias insolentias* (Meaux, 1365); *irrisiones vel opprobria factis* (Tours, 1431).

6. Tobler-Lommatzsch, I, 837, «barboiere».

Bien que l'étroite correspondance des motifs du charivari rituel et du *chivali* de *Fauvel* semble tout à fait naturelle, le passage est pourtant absolument insolite. Les rites de la fête populaire ne sont qu'exceptionnellement représentés dans la littérature médiévale. Seule la féerie du *Jeu de la Feuillée* peut y être comparée⁷. Le Moyen Âge conçoit la littérature autrement que nous, lecteurs de Nerval, de Thomas Hardy, et des récits de voyage du XIX^e et du XX^e siècle; pour nous, la représentation peu médiatisée du rite folklorique pittoresque est une évidence. En revanche, la littérature médiévale ne se charge pas de représenter des faits sociaux, mais des motifs littéraires; le réel vécu n'intervient que quand la littérature lui offre un emploi, comme dans l'*exemplum*, la chronique, le panégyrique, ou dans les obscurs dédales des vers de circonstance politiques.

La littérature médiévale ne s'ouvre que partiellement à la représentation du rite culturel. Le rite, pris comme un ensemble cohérent et réitéré de motifs gestuels et discursifs pourvus d'un sens symbolique, se manifeste dans trois domaines: l'oeuvre littéraire, le cérémonial et la fête populaire. Le texte accueille volontiers des rites littéraires, par exemple les épreuves mystérieuses de l'aventure arthurienne: la Coutume du Blanc Cerf, l'aventure du Pont de l'Épée, la Joie de la Cour. Ces rites, aux résonances archaïques problématiques pour la critique, ne semblent pas correspondre aux pratiques rituelles historiques de l'époque. Le rite du cérémonial se déploie, du XII^e au XV^e siècle, dans un domaine intermédiaire partagé par la pratique historique et l'écrit. Il s'y trouve des activités rituelles souvent représentées dans les oeuvres littéraires, souvent vécues en même temps selon des modalités littéraires. Le plus souvent, il s'agit là de rites de cour: festins, noces, tournois, où les éléments emblématiques du costume et des comportements rituels se multiplient à loisir⁸. Dans ce domaine du cérémonial se trouvent aussi les descriptions prescriptives et les textes écrits ordonnant les rites publics de l'Église et de la fête urbaine. À Beauvais, un *Officium* règle le détail du scénario et dicte les paroles de la joyeuse Fête de l'âne⁹. De même, dans la cérémonie de l'entrée royale, relatée avec grand soin par les chroniqueurs, le roi lit le texte de son serment sur une cédule de parchemin qui le fixe par écrit¹⁰. Restent, pourtant, les rites de la fête populaire médiévale comme le charivari ou les feux de la Saint-Jean, qui échappent presque entièrement à l'écrit. Nous connaissons ceux-ci seulement s'ils ont survécu jusqu'à la période plus récente où on commence à les décrire et à les représenter¹¹, ou encore s'ils font l'objet de sanctions juridiques ou ecclésiastiques.

7. E. Vance, «Le Jeu de la Feuillée and the Poetics of Charivari», *Modern Language Notes*, 100, 1985, p. 815-828.

8. Cf. L. D. Bensons et J. Leyerle (édit.), *Chivalric Literature. Essays on relations between literature and life in the later middle ages*, Univ. of Toronto Press, 1980 et M. T. Bruckner, *Narrative Invention in Twelfth-Century French Romance. The Convention of Hospitality (1160-1200)*, Lexington, French Forum, 1980.

9. E. K. Chambers, *The Mediaeval Stage*, London, Oxford Univ. Press, 1903, I, p. 285-289.

10. Cf. par exemple l'entrée de Jean le Bon, dans B. Guenée et F. Lehoux (édit.), *Les Entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Paris, CNRS, 1968, p. 47-55.

11. Cf. l'analyse de Cl. Gaignebet, «Le combat de Carnaval et de Carême de P. Bruegel (1559)», *Annales ESC*, 27, 172, p. 313-345.

Pour que le rite populaire ait accès à l'écrit, pour que cette *barboere*, ce figurant grotesque d'un rite folklorique, réussisse à franchir le seuil du texte, il lui faut un laissez-passer littéraire. Il doit s'intégrer à des structures littéraires pré-existantes, et être associé à des motifs littéraires permettant de le traduire en mots.

Qui peut introduire le rite dans l'écrit, qui écrit la fête populaire dans le fr. 146? Qui est-ce qui se cache derrière cette *barboere* qui nargue le lecteur? Les autres textes du XIVE qui font allusion au charivari sont, comme le *Fauvel*, des oeuvres de facture hautement savante écrites par des clercs au service du roi. C'est la traduction de Tite-Live que fit Pierre Bersuire pour Jean le Bon (1344): «Quant la lune failloit, les femmes et les enfans couroient parmi la ville a bacins et a sonnettes, faisans grans sons si comme l'en fait orendroit aus chalivalis»; c'est la traduction de la *Politique* d'Aristote que Nicole Oresme entreprit pour Charles V (ca 1370): «Et prennoit faux visaiges et recitoient personnaiges de choses vilaines et deshonestes et faisoient rechignements et laides contenance si comme l'on seult faire en chelivaliz¹²». Amené par la voie rhétorique de la comparaison, le rite se fait donc une place dans des textes savants de clercs. Ce fait permet de remettre en question l'opposition trop facile entre culture savante et culture populaire, car nous voyons que ce sont justement des écrits de clerc qui s'ouvrent à la représentation du rite populaire. En effet, c'est le clerc qui se charge des relations entre le monde de l'histoire et l'écrit: dans la satire, comme dans les sermons, *exempla*, lettres, édits, procès, chroniques et documents d'archives. Plus précisément, le clerc articule le discours du charivari dans deux sens: c'est lui qui rédige les condamnations d'Église qui le sanctionnent; et c'est aussi lui (Basochien, Conard, Abbé de Maugouvert) qui mène le charivari dans les grandes villes¹³. Seul le clerc sait faire et écrire le charivari.

Clerc administrateur qui connaît le charivari, Chaillou de Pesstain est également lecteur de romans. Il aménage donc les mouvements du charivari sur un schéma énumératif simple, emprunté au roman courtois, «li uns [...] l'autre»: «Li uns tenoit une grant poelle / L'un le havet, le greile et le / Pesteil, et l'autre un pot de cuivre [...], L'un boute avant et l'autre tire [...], L'un cassoit fenestres et huis, / L'autre getoit le sel ou puis» (ms. E, v. 705-707, 720, 737-738). Ce schéma, 16 fois repris dans les 50 premiers vers du *chalivali*, est celui qui, dans le roman, servait à dépeindre les activités des musiciens dans les fêtes ou à énumérer les exploits de jongleurs, lesquels offrent du reste certaines ressemblances avec les gestes du *chalivali*. Ainsi dans *Du Vilain au Buffet*: «L'un fet l'ivre, l'autre le sot; / Li uns chante, li autres note, / Et li autres dit la riote¹⁴». Il suffisait donc à Chaillou de Pesstain de substituer les «granz estrumenz ors et sales» du charivari (ms. E, v. 716) aux «vielles et chançons royaus», comme celles de l'énumération qui figure dans le prologue du *Roman*

12. Cités par Godefroy, IX, 50, «Charivari».

13. N. Z. Davis, «The Reasons of Misrule», *Society and Culture in Early Modern France*, Univ. of Stanford Press, 1975, p. 97-123 et M. Grinberg, «Charivaris au Moyen Âge», dans *Le Charivari*, p. 141-144.

14. A. de Montaiglon et G. Raynaud, *Recueil général et complet des Fabliaux des XIIIe et XIVE siècles*, Paris, 1872-1890, III, 202.

du comte d'Anjou (v. 3-16), pour inscrire la représentation du charivari dans le modèle du récit courtois¹⁵. De même, la conduite bruyante se calque sur les descriptions de cortège que Chaillou pouvait connaître du *Torneiement Antechrist*, qui lui avait déjà fourni des noms de plats pour le banquet des Vices et des Vertus¹⁶. Comme la procession des Vices avec l'Antéchrist, le *chalivali* est représenté par l'énumération des costumes, des montures et des mouvements, articulés par des adverbes de temps et des compléments circonstanciels qui en marquent les étapes: «Puis menoient un chariot [...] Puis fesoient une crierie [...] Avec eus portoient deus bieres». Comme pour les Vices, le cortège du *chalivali* est scandé par des bruits tonitruants. Un ou des faits du rite vécu, tels que nous les connaissons d'après des documents d'Église, pouvaient donc s'agencer aisément selon les modèles syntaxiques et thématiques que connaissait Chaillou.

Mais la confrontation des condamnations ecclésiastiques avec le fr. 146 révèle également la présence, dans le *chalivali*, de motifs et de personnages inconnus des documents historiques, notamment le géant Hellequin. Folkloristes, ethnologues et historiens se sont intéressés au passage du *chalivali* qui décrit Hellequin et sa chasse sauvage, sa *mesnie*. Ce «grant jaiant», vêtu «de bon broissequin [...] / qui aloit trop fortement braiant» (ms. E, v. 746-748), est évoqué dans le texte du folio 34v (fig. 3), qui est encadré par deux miniatures où figure un géant à coiffure ailée, accompagnant un chariot et deux bières qui véhiculent «une gent trop avable / Pour chanter la chançon au deable» (ms. E, v. 743-744) et aussi les «Hellequines / Qui avoient cointises fines» (ms. E, après le v. 760)¹⁷.

On a cru pouvoir expliquer l'origine et le sens symbolique du charivari historique par l'apparition d'Hellequin avec sa *mesnie* dans le fr. 146. Sa présence semblait confirmer l'hypothèse selon laquelle le *chalivali* et le cortège du charivari réel symboliseraient la foule des damnés¹⁸. Mais il y a là une démarche à reprendre, car il faut bien se garder d'attribuer une valeur de document à une oeuvre littéraire de nature fondamentalement composite. Il faut d'abord faire le tri des composantes du charivari historique et des ajouts littéraires qui étoffent cette représentation pour pouvoir cerner la part du rite réel, et pour expliquer la fonction du *chalivali* dans le contexte du *Fauvel*.

Malgré son rôle important dans le *Fauvel*, la figure mythique de Hellequin ne semble jamais avoir été associée au charivari ailleurs que dans le fr. 146. Il n'est pas mentionné dans les condamnations; il n'y avait même pas de géants processionnels dans ce rite français au Moyen Âge, ceux-ci n'ont fait leur apparition qu'à la fin du XIVE siècle, et dans d'autres types de

15. Éd. M. Roques, Paris, Champion, CFMA, 1964.

16. Huon de Méry, *Le Torneoient de l'Antechrist*, éd. P. Tarbé, Reims, 1851, (réimp. Genève, Slatkine, 1977). Pour les emprunts de Chaillou au *Torneiement*, cf. A. Laangfors, *op. cit.*, p. 143-145, et E. Roesner, F. Avril, N. Regalado, *op. cit.*

17. Pour une description détaillée des miniatures du *chalivali*, cf. O. Driesen, *Der Ursprung des Harlekin*, Berlin, Alexander Duncker, 1904, et J.-Cl. Schmitt, «Les Masques, le diable, les morts dans l'occident médiéval», *Razo*, 6 (Nice), 1986, p. 87-119.

18. Cf. notamment P. Fortier-Beaulieu, «Le Charivari dans le *Roman de Fauvels*», *Revue de folklore français et de folklore colonial*, 2, 1940, p. 1-16; C. Ginzburg, «Charivari, associations juvéniles, chasse sauvage», dans *Le Charivari*, p. 131-140, 133-136; J.-Cl. Schmitt, art. cit.

cortège¹⁹. C'est la comparaison littéraire devenue proverbiale qui attachait Hellequin au bruit turbulent du *chalivali*. Pierre de Blois traite les courtisans bruyants de «milites Herlewini»; les cavaliers d'Orgueil dans *Renart le Novel* «demenioient grant tantin / Con li maisnie Hellequin». Avant d'apparaître dans le *thalivali* du fr. 146, Hellequin avait déjà sa légende, rapportée dans des récits du XIIe et du XIIIe siècle, tous, comme le *Fauvel*, d'empreinte cléricale: Ordéric Vital, Étienne de Bourbon, le *Jeu de la feuillée*, le *Dit de Luque la Maudite*²⁰. Mais le ms. fr. 146 demeure la seule composition littéraire et le seul document connu où Hellequin soit associé au charivari, convoqué en cette occasion unique par le besoin de trouver des motifs littéraires pour représenter un motif rituel non-écrit.

Son identité démoniaque, ses associations avec le bruit, et surtout sa *mesnie*, véhiculée ici comme en d'autres descriptions dans les *bières* de sa chasse sauvage, offraient une analogie facile avec la conduite bruyante du *chalivali*. Hellequin a donc droit à une page entière du *Fauvel* (fol. 34v, fig. 3), d'autant plus qu'il apportait un bagage littéraire qui permettait à Chaillou de Pestain d'amplifier ici sa matière, comme ailleurs dans ses *addicions*, par ces vers copiés du *Torneoient Antechrist*. De même que les «tantins a vaches» et «grosses sonnettes» du *chalivali* appelaient Hellequin dans le fr. 146, les jolies clochettes de Cointise et de Vaine Gloire amenaient la comparaison avec Hellequin dans le *Torneoient*:

Torneoient

Et por ce que plus cointe fust, De la maisnie Helequin
Ot sonetes et campanelles [...] Me membra, quant l'oï venir (p. 21)

Hellequin vient droit au *Fauvel* fr. 146, monté sur le cheval de Vilanie du *Torneoient*:

Torneoient

Après lui vint com esragie Viloinie, la mere Outrage. [...] Sur .i. roncin estoit montee, Si cras qu'on li peust conter Les costes tout sans mesconter Et covrir de tiule ou d'aisil Ainsi come s'il venist d'issil. (p. 29)	<i>Chalivali</i> du fr. 146 Je croi que c'estoit Hellequin, Qui le suivent toute enragie Montez ert sus un roncin haut, Si tres gras que, par saint Quinaut, L'en li peust les costes conter Et sus com sus lates monter Pour couvrir de tuille ou d'escil Aussi com s'il venist d'essil. C'estoit espoentable chose A regarder, bien dire l'ose. (v. 750-760)
---	---

La comparaison des passages permet de voir comment les emprunts sont enchassés dans le texte du *Fauvel*, juxtaposés aux miniatures qui en dépendent étroitement. Diverses images iconographiques associées amplifient cette des-

19. R. Meurant, *Géants processionnels et de cortège en Europe, en Belgique, en Wallonie*, Bruxelles, Ministère de la Culture française, 1979.

20. Textes dans O. Driesen, *op. cit.*; bibliographie et discussion dans E. Roesner, F. Avril, N. Regalado, *op. cit.*

cription. Hellequin, la figure gigantesque des miniatures du folio 34v (fig. 3), porte, comme la figure au centre du compartiment supérieur de la miniature du folio 36v (fig. 4), une coiffure ailée, vieux reste d'images païennes des personnifications des vents, qui est un des emblèmes du répertoire iconographique du mal²¹. Personnage mythique du monde des morts souvent accompagné du fracas des vents, Hellequin entraîne à son tour d'autres motifs: le chant de sa *mesnie* aux échos carnavalesques, diaboliques et funèbres²² (ms. E, v. 740-746). On a examiné la somme des motifs littéraires empruntés dans le *chalivali*²³, mais en fin de compte, plus on en recense les thèmes, plus on voit que l'éloge qu'en fait l'auteur semble littéralement vrai: «Onc chalivali si parfaiz / Par desguiser, par diz, par faiz / Ne fu com cil en toutes choses» (ms. E, v. 761-763). En effet, il n'y a jamais eu de charivari comme celui qui est représenté dans le *Fauvel* fr. 146, car à l'énumération des masques et des gestes du rite s'ajoutent des motifs littéraires et iconographiques étrangers au charivari historique.

Le *chalivali* est donc une *composition*, un ensemble hybride régi par un principe d'association thématique qui prend ses matériaux dans les livres, les images, l'iconographie théâtrale, et non uniquement dans le rite lui-même. Ses éléments relèvent de l'intertexte littéraire autant que du vaste fond de motifs et de comportements folkloriques. Il se forme, comme les rites folkloriques, à partir du répertoire toujours disponible des motifs signifiants et polysémiques de la culture: cortèges, masques, personnages, discours.

Ainsi des rites différents, les uns littéraires, les autres historiques, puisent dans l'inventaire limité des accessoires rituels pour en faire des ensembles distincts aux fonctions diverses. Les masques, déguisements féminins et vêtements mis «devant darriere», charrettes et brouettes qu'on voit dans le *chalivali*, réapparaissent dans les condamnations ecclésiastiques de la Fête des Fous²⁴. On a déjà vu que les *barboeres* sont masques de charivari et de diablerie; en revanche, la hotte avec le petit enfant que porte la figure barbue du compartiment supérieur de la miniature du fol. 36v (fig. 4) n'est pas un accessoire inventorié dans les condamnations du charivari historique, mais une image associée, comme la brouette, à l'iconographie du diable qui, dans une miniature du ms. B.N. fr. 571²⁵, emporte l'âme de Fauvain dans une hotte semblable. Henri Rey-Flaud attribue des résonances mythiques à la grande crécelle du *chalivali* faite de deux roues de charrette (fol. 34v, fig. 3). Pour lui, elle ne «prend son sens que replacée dans le tissu mythique où elle trouve son origine première»: «disque solaire [...] roue du supplice [...]»²⁶. Pourtant, le

21. R. Melinkoff, «Demonic Winged Headgear», *Viator*, 16, 1985, p. 367-406.

22. J.-Cl. Schmitt accuse le caractère carnavalesque des chants (art. cit. p. 95). Pour la «chanson au deable», cf. Du Cange, *Glossarium*, «Carmina diabolica, Quae super mortuos nocturnis horis vulgus cantare solet» (II, 174).

23. J.-Cl. Schmitt, art. cit., et E. Roesner, F. Avril, N. Regalado, *op. cit.*

24. E. K. Chambers, *op. cit.*, I, p. 294, n. 2, et 327-329.

25. Éd. fac-similé par A. Laangfors, *L'Histoire de Fauvain*, Paris, Geuthner, 1914, Pl. X. Cf. H. Wieck, *Die Teufel auf der Mittelalterlichen Mysterienbühne Frankereichs*, Diss. Marburg, Leipzig, Hirschfeld, 1887, p. 22. Selon H. Rey-Flaud, *Le Charivari. Les rituels fondamentaux de la sexualité*, Paris, Payot, 1985, p. 182-186, ce serait la hotte de Hellequin dans son rôle de Saint Nicolas maléfique, ravisseur d'enfants.

26. H. Rey-Flaud, *Id.*, p. 162-165. Une roue de Fortune marque la fin de la visite de Crosekos, messager d'Hellequin dans le *Jeu de la Feuillée* (v. 764-836).

recours à l'archétype symbolique ne suffit pas pour expliquer la pertinence spécifique de cette crécelle dans le *chaliwali* et dans le *Roman*. Il faut également relever sa forme de double roue, qui la rapproche plus immédiatement du rouage de la roue de Fortune dans le *Roman* (v. 2379-2550), engin à deux roues et deux contre-roues dictant les mouvements du cosmos et la «planétal puissance» (v. 1539) qui gouverne le monde et qui amènera éventuellement la chute de Fauvel.

Comment déterminer alors le sens de chaque motif et la cohérence d'un ensemble aussi hétéroclite? Dans son étude récente du charivari, Jean-Claude Schmitt pose la même question: «Ces gestes, ces masques, ces déguisements, ont-ils une unité symbolique, forment-ils système?» — et trouve une réponse dans le contexte calendaire du Carnaval et dans la volonté de représenter le retour des morts²⁷. Mais le sens des motifs du rite et du texte, du charivari comme du *chaliwali*, est dicté non par une signification inhérente à un motif donné, mais par sa fonction dans un contexte particulier. Les rites, comme les textes, conservent leur spécificité, leur combinatoire unique de motifs essentiels, ceux-ci dans l'écrit, ceux-là dans la mémoire de la communauté.

C'est ainsi qu'il faut considérer le *chaliwali* dans le contexte du *Fauvel* pour connaître la fonction attribuée au rite et à son rôle dans le fr. 146. Plus précisément, la cohérence de l'ensemble se découvre non seulement dans ses motifs rituels et dans les motifs littéraires qui pouvaient y être facilement associés comme Hellequin et les «sotes chansons» interpolées dans les folios 34v et 36v²⁸, mais dans son motif apparemment sans rapport avec le thème du charivari: le *Lai des Hellequines*, «En ce dous temps d'esté» (ms. E, fol. 34v-36v). Le décalage entre le rite bruyant et obscène et cette pièce musicale d'un raffinement exquis est si inattendu que G. Paris a déclaré que le lai «n'avait rien à faire ici²⁹». Certes, ce chant mélodieux qui est censé être chanté par les «Hellequines» interrompt, brise le mouvement du *chaliwali*. Il est intercalé dans le corps même de la description du cortège bruyant; il s'étend des folios 34v à 36v (fig. 3 et 4) qui l'encadrent par des images grotesques et des «sotes chansons». La *barboiere* obscène peut-elle tenir compagnie aux nobles personnages du lai, «la Blanche Princesse, la duchesse Orgueilleuse d'Amours, la tres noble marquise Amoureuse la Belle»? Et pourtant, c'est ce lai qui révèle la cohérence unique du *chaliwali* et son sens dans le *Roman* et dans le ms. fr. 146.

Certains liens thématiques pourraient justifier la présence du lai; telle la notion de dissonance, car ce lai est un *descort*, et est ainsi dénommé dans ses strophes. En outre, le lai représente une cour d'amour, une *altercatio*, dont la tonalité lyrique et harmonieuse détonne, joue contre les «sotes chansons» et prolonge ainsi les motifs conflictuels du *chaliwali* sur le plan musical. La disposition des folios 34r et 36v révèle bien l'intention de créer une composition

27. art. cit., p. 94-99.

28. «Sotes chansons» qui ne ressemblent ni aux véritables chansons de charivari (vers de mirliton qui moquent les époux et réclament des amendes sous forme de vin et d'argent), ni aux *sottes chansons* de la tradition lyrique médiévale, *contrafacta* de la chanson d'amour. Ce sont plutôt des fatras (SC 1, 2) et des vers de fatrasie (SC 2-12), les seuls connus qui soient mis en musique. Cf. E. Roesner, F. Avril, N. Regalado, *op. cit.*.

29. *Histoire littéraire de la France*, XXXII, p. 147.

polyphonique qui, comme le motet, exploite le contraste des voix et cherche l'équilibre et l'ordre dans l'harmonie des contraires. L'effort du compilateur pour articuler des masses volumineuses et disparates est marqué par une mise en page complexe et habile au folio 36v (fig. 4). Il a juxtaposé en haut et à gauche la conclusion mélodieuse du *Lai des Hellequines* à des «sotes chansons», à une reprise encore plus agitée et obscène de la procession charivarique dans la miniature, et à une jolie *reverdie* narrative (col. C à droite, ms. E, v. 771-799) qui marque la fin du *chaliwali* et le commencement de la «iouste», c'est-à-dire de la bataille des Vices contre les Vertus, dernière étape dans la fête des «addicions» de Chaillou de Pesstain. Pourtant, c'est moins dans l'accord thématique que dans l'effet du lai sur l'ensemble qu'il convient de chercher son sens.

Ce beau lai lyrique, étranger au rite populaire et qui détonne dans le *chaliwali*, est pourtant l'élément clé qui transforme sa fonction dans le *Roman*. Car le chant convertit le cortège rituel en un spectacle comparable aux *entremets* de festins ou aux *faïeries* des grandes fêtes urbaines³⁰. Il change ainsi la valeur des motifs et des accessoires rituels: ceux qui font le *chaliwali* ne sont pas des morts ou des démons, mais des personnes masquées qui jouent, qui dansent, qui chantent la fête royale.

Le lai remplit donc une fonction essentielle: il rattache le *chaliwali* au programme fondamental du fr. 146: cette compilation constitue dans sa totalité un *enseignement au prince*³¹. C'est une *admonitio*, une leçon morale destinée au roi, exprimée dans un divertissement somptueux, digne d'un prince. Le ms. fr. 146 renferme une satire morale, des leçons politiques, et la chronique d'un règne, orchestrées par un ensemble de pièces musicales sans égal.

Écrit dans le *Fauvel* et orné d'une des pièces les plus importantes du recueil, le *chaliwali* détourne le rite du charivari de son objectif historique (sanctionner les secondes nocces³²) tout en conservant sa force morale et justicière pour la diriger contre le mauvais roi Fauvel et sa *mesnie* de faux conseillers. Mais c'est la mise en musique qui en fait un splendide spectacle pour plaire au monarque qu'on instruit.

Le *chaliwali* où «boute» et «tire» notre farceur en *barboiere* est donc un cortège royal, destiné à guider le roi vers le bien. Le charivari vécu entre dans le vaste ensemble figuratif du fr. 146 comme le réel entre toujours dans la littérature médiévale, par la porte de l'exemple, comme contre-exemple à l'usage du prince. Il y découvre une fonction nouvelle — morale, politique, idéologique — inconnue du rite populaire du XIVe siècle³³. Le *chaliwali* n'est donc

30. Dans la fête parisienne de 1313 rapportée dans la *Chronique métrique* du fr. 146, on retrouve le programme même du *Fauvel*: tableaux allégoriques de satire animale, «homes sauvages / Qui menoient granz rigola[ge]s», «Dames caroler de biaux tours» (v. 4802-5098). Cf. E. Roesner, F. Avril, N. Regalado, *op. cit.*

31. Pour une recension des «miroirs au prince», cf. L. K. Born, «The Perfect Prince», *Speculum*, 3, 1928, p. 470-504.

32. Dans un travail en cours sur le contexte historique du *Fauvel* dans la version du ms. E, Elizabeth A. R. Brown (CUNY) voit dans les derniers vers du *chaliwali* une allusion aux secondes nocces de Louis X avec Clémence de Hongrie: «A qui qu'il en deüst deplaire, / Semblant n'en fist onques Fauveaus» (ms. E, v. 766-767).

33. Le charivari historique manifeste une dimension politique aux XVe et XVIe siècles, cf. N. Davis, art. cit., p. 117-121.

pas un miroir du réel, mais un *miroir au prince*, pour lui enseigner l'art de bien gouverner sous le règne du ciel. Ayant doté le charivari d'une dimension morale et politique avec un décor musical splendide, Chaillou de Pesstain réinsère cette régale admonitoire dans le réel vécu. Il ajoute des vers qui situent le palais de Fauvel dans le lieu même de ses destinataires, le prince et ses conseillers. Dans le fr. 146, le palais de Fauvel est représenté par des images extraordinaires dans lesquelles François Avril a reconnu deux des premiers portraits architecturaux connus (fol. 30v, fig. 5). Elles représentent le Grand Palais de l'île de la Cité qu'Enguerran de Marigny venait de reconstruire pour Philippe le Bel. Ces miniatures sont accompagnées de chants à la gloire de Paris et de la Sainte Chapelle. Le *Fauvel* de la compilation du fr. 146 est donc rédigé, ordonné et enchassé dans le réel historique par des clercs administrateurs du Grand Palais: Gervais du Bus, Chaillou de Pestain, Geoffroy de Paris, et l'auteur de la *Chronique métrique*. Elle reflète à chaque moment la vision du poète au service du roi.

Le clerc administrateur s'approprie donc les motifs du rite populaire du charivari pour en faire non seulement de la littérature, mais aussi un instrument politique, en les réorientant contre les mauvais conseillers, les flatteurs près du trône qui «torchent Fauvel». Comme le jongleur d'Ély qui «dona conseil al roi pur sei amender e son Estat garder³⁴», c'est donc au roi que s'adresse notre *barboere*. C'est au prince que le clerc montre l'enseignement par derrière le masque qui cache et qui révèle non le ricanement du bon *follastre* ni le regard grave du moraliste, mais le sage sourire du *conseil de clergie*³⁵.

34. Titre du fabliau dans Harley ms. 2253, fol. 107v, cité par H. Bloch, *The Scandal of the Fabliaux*, Univ. of Chicago Press, 1986, p. 130, n. 1.

35. Geoffroy de Paris, «Les Avisemens pour le Roy Loys», v. 566 (*Six Historical Poems*, p. 17).