



**HAL**  
open science

## Les fatras de Jean Régnier : un retour aux sources de la poésie médiévale du non-sens

Patrice Uhl

► **To cite this version:**

Patrice Uhl. Les fatras de Jean Régnier : un retour aux sources de la poésie médiévale du non-sens. Expressions, 1998, 12, pp.51-64. hal-02406070

**HAL Id: hal-02406070**

**<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02406070v1>**

Submitted on 12 Dec 2019

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

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

# LES FATRAS DE JEAN RÉGNIER : UN RETOUR AUX SOURCES DE LA POÉSIE MÉDIÉVALE DU NON-SENS

Patrice UHL

Université de la Réunion

La poésie de la fin du Moyen-Âge est dominée par des genres reposant sur l'utilisation d'un refrain : ballade, rondeau, virelai, etc. Ces formes fixes ou « rondes » (« en ce qu'elles comportent un élément récurrent qui les clôt rythmiquement sur elles-mêmes » ; Zumthor, 1978, p. 229) et dont le nom conserve à l'occasion, comme dans les trois cas cités, le souvenir d'une ancienne appartenance au registre lyrico-chorégraphique, ressortissent au XV<sup>e</sup> siècle au domaine exclusif de la « musique naturelle », celle que produit « *la bouche en proferant paroules metriftees* » (Eustache Deschamps), par opposition à cette autre « musique », dite « artificielle » : la mélodie et la musique instrumentale (Zink 1992, 277-278).

Un autre genre, « qui ne doit rien historiquement au rondeau<sup>1</sup> [mais qui] appartient, quant à l'effet qu'il produit, au même genre de forme fixe » (Zumthor, 1978, p. 231), et qui, du moins jusqu'aux vingt ou trente premières années du XIV<sup>e</sup> siècle, paraît avoir eu un caractère semi-lyrique, est le fatras. Plus récent que la ballade, le rondeau ou le virelai, le fatras dérive en partie d'un petit genre non lyrique appartenant au registre poétique du non-sens : la fatrasie (Lefèvre, 1992, p. 1260-1263).

De cette inscription registrale, de même que de la composante lyrique que le genre possédait, semble-t-il, à l'origine, il ne reste rien ou quasiment rien au XV<sup>e</sup> siècle. Le fatras est « épinglé », sans plus, dans les traités de poétique ou « Arts de Seconde Rhétorique » (Langlois, 1902)<sup>2</sup> et est employé par les poètes et les dramaturges du temps à de simples fins de *variatio* formelle, sans nul égard pour la fonctionnalité registrale d'antan.

À une exception près toutefois : celle de Jean Régnier.

1. La formule de base du rondeau est *ABa Aab AB*, mais celle-ci peut être modifiée, raccourcie, allongée, redoublée, etc.

2. Baudet Herenc explique cette appellation (Langlois, 1902, p. 165) : « Et est nommée Seconde Rhetorique pour ce que la premiere est prosayque » ; la « seconde rhétorique » est la poétique.

## 1. La fatrasie : matrice formelle du fatras

C'est à Philippe de Rémy (Rémi) ou Philippe de Beaumanoir<sup>3</sup>, actif durant le second tiers du XIII<sup>e</sup> siècle (Lefèvre, 1992, p. 1135-1136), que paraît revenir l'invention du genre. De cet auteur nous sont restées onze strophes connues sous le nom de *Fatrasies de Beaumanoir (FB)* (Porter, 1960, p. 142-144). Aux abords de l'an 1300, un groupe de poètes, vraisemblablement arrageois, composa, sur le modèle de *FB*, un recueil que l'histoire littéraire appelle (d'après la rubrique et l'explicit du Ms. Arsenal 3114) *Fatrasies d'Arras (FA)* (Porter, 1960, p. 121-136).

La fatrasie, dont il n'est pas envisageable ici de fournir une description détaillée (Bec, 1977, p. 167-183 ; Uhl, 1991a), se réduit, à l'échelle de la strophe, à un onzain hétérométrique de schéma  $a^5a^5b^5a^5a^5b^5b^7a^7b^7a^7b^7$ . Il y a lieu de penser que les strophes (qui ne se rencontrent à l'état isolé dans aucun manuscrit) se regroupaient nécessairement au sein d'une macrostructure comptant onze onzains (Uhl, 1989a).

Le propre de la fatrasie est de créer, par l'application systématique d'un petit nombre de techniques et procédés bien rodés, un effet de « non-sens absolu » (Zumthor, 1963 ; 1975, p. 77-86 ; Angeli, 1976, p. 48-54 ; Groupe *Mu*, 1990, p. 263-280).

Voici, à titre d'exemple, la septième strophe des *Fatrasies d'Arras* (Porter, 1960, p. 122) :

« En l'angle d'un con  
 La vi un Caisson  
 Qui tissoit orfrois,  
 Et uns chaperon  
 Parmi Monloön  
 Menoit Vermendois.  
 Je lor dis en escoçois :  
 "Des coilles d'un papillon  
 Porroit on faire crazpois ?  
 Et dou vit d'un limeçon  
 Faire chastiax et beffrois ?" »<sup>4</sup>

3. Il ne faut pas confondre ce poète avec son fils, Philippe (II) de Beaumanoir, juriste et auteur des *Coutumes de Beauvaisis*.

4. « Là, dans le recoin d'un con, je vis un blaireau qui tissait des orfrois, et un chaperon [qui], au beau milieu de Laon, menait le Vermendois. Je leur dis en écossais : « Des couilles d'un papillon, pourrait-on faire de la graisse de baleine ? Et de la quéquette d'un limaçon, châteaux et beffrois ? »

## 2. Le fatras : hybride de fatrasie et de sotte chanson

Le fatras se distingue d'emblée de la fatrasie par deux traits typologiques essentiels : l'isométrie (vers de 7, 8 ou 10 syllabes) et la présence d'un refrain (AB). Le fatras juxtapose deux constituants dissymétriques : un distique formant refrain (emprunté à quelque chanson préexistante ou façonné sur le moment à partir du formulaire lyrique ambiant) et une glose de onze vers bâtie sur le schéma rimique de la fatrasie ; d'où la formule : *AB AabaabbabaB*.

La strophe complète est appelée « fatras enté » dans les *Regles de la Seconde rettorique* (anonyme ; premier tiers du XV<sup>e</sup> s.), mais ni la rubrique (*Ci commencent li fatras..*) ni l'explicit (*Explicit les fatras*) du Ms. BN. fr. 14 968 qui conserve les *Fatras de Watriquet (FW)* (Porter, 1960, p. 149-159) ne donnent cette précision.

Le fatras repose sur la technique de la glose : il s'agit de composer une strophe dont le premier vers est fourni par le vers A du refrain et le dernier par le vers B ; tout l'art consiste à opérer entre la glose et le refrain une soudure aussi homogène que possible, le contenu étant, soit de type fatrasique (non-sens), soit de type parodique (grosbièretés, obscénité, scatologie).

Les trente *fastras* que Raimmondin (?) et Watriquet de Couvin (Labie-Leurquin, 1992, p. 1500-1501) *desputerent* devant la cour de Philippe de Valois en 1328 ou en 1329<sup>5</sup> sont de double inscription registrale : ils oscillent entre la fatrasie et la sotte chanson (Langfors, 1945 ; Bec, 1977, p. 158-162). Dans le manuscrit BN fr. 146 (Ms. E) conservant la version du *Roman de Fauvel* compilée en 1316 par Chaillou de Pesstain (Lefèvre, 1992, p. 236-238), le rubricateur, hésitant sur la nature des pièces transcrites au folio 34 v<sup>o</sup> (il s'agit de deux fatras), les annonçait sous le label de la *sote chançon* (parodie anti-courtoise), preuve qu'à son époque le fatras constituait encore un genre inédit (Rosenberg-Tischler, 1991, p. 125-127).

Dans ce même manuscrit, les refrains des deux fatras de Chaillou de Pesstain sont accompagnés de musique, ce qui tendrait à accréditer l'idée d'un mode d'actualisation mixte (chanté/dit). Rien ne s'oppose à ce que les pièces de *FW* aient été actualisées de façon similaire (Uhl, 1991b ; 1996).

La pièce 21 de *FW* (Porter, 1960, p. 155-156) aidera à mieux saisir le fonctionnement du genre :

« *Ma dame, vostre veuë  
M'a de vous amer espris.*

5. On s'accorde à situer la période d'activité littéraire de Watriquet de Couvin entre 1319 et 1329. La première mention du mot « fastras » en français se trouve dans un *dit* du ménestrel hainuyer : le *Dis de la Cygoigne* (1327) ; Philippe VI de Valois accéda à la couronne en 1328.

"Ma dame, vostre veuë"  
 Ce dist une besaguë,  
 "Trouva hier en ses escriis  
 C'une singesse cornue  
 Est abesse devenue  
 De Saint Antoine a Paris.  
 Mais Diex en gela un ris.  
 Car toute joie ot perdue,  
 Pour ce c'uns eus de pertris  
 Me dist c'uns estrons de grue  
 M'a de bien amer espris" »<sup>6</sup>

### 3. Les fatras des rhétoriciens

En un siècle (du premier tiers du XIV<sup>e</sup> au premier tiers du XV<sup>e</sup>), la forme « fatras » perdit toute fonctionnalité, tant formelle que registrale.

Dès 1432, Baudet Herenc introduisit dans la terminologie poétique un double *distinguo* entre fatras « possible » et fatras « impossible », d'une part ; fatras « simple » et fatras « double », d'autre part. Le fatras « possible » dit des choses raisonnables, sensées ; le fatras « impossible » enchaîne des *impossibilia* ou des incongruités plaisantes. Le fatras « simple » ne possède qu'une strophe ; le fatras « double » en a deux : « *C'est assavoir que le second fatras doit commencer par la seconde ligne du premier fatras, et fenir par la premier ligne d'icelluy.* » (Langlois, 1902, p. 193) ; soit le schéma : *AB Aabaab-babaB BA BbabbaababA*.

Dans tous les cas, l'extrême rigidité formelle qui caractérisait la poésie du non-sens au XIII<sup>e</sup> siècle et encore au début du XIV<sup>e</sup> est bien oubliée. Baudet Herenc dit du fatras : « *On le peult faire de tel mettre que l'on voeult* ». On rencontre désormais des fatras pentasyllabiques (Jean Molinet), hexasyllabiques (Baudet Herenc, Jean Molinet), etc. ; et Arnoul Gréban, dans son *Mistere de la passion*, inaugure même un type hétérométrique :  $A^7B^5 A^7a^7b^5a^7a^7b^5b^5a^7b^5a^7B^5$  !

À la fin du XV<sup>e</sup> siècle, un nouveau nom apparaît pour désigner le fatras : *épilogue*. Le terme est notamment repris par Pierre Fabri, dans *Le Grand et Vrai Art de rhétorique* (édition de 1521) : « *Epilogue est ung terme grec qui*

6. « Ma dame, votre vue m'a enflammé du désir de vous aimer. "Ma dame, votre vue", dit une besaguë, "trouva hier dans ses registres qu'une sotte guenon est devenue abesse de Saint-Antoine à Paris. Mais Dieu laissa échapper un rire, car il avait perdu toute joie, parce qu'un œil de perdrix m'a dit qu'un étron de grue m'a enflammé du désir de bien aimer". »

signifie *recapitulation ou reprise des choses devant dites, ainsi nommées par nos peres espece ou maniere de rithmer que les Piccars appellent en leur langage fatras...* » (in Porter, 1960, p. 78).

Qu'on le prenne dans son sens étymologique, comme Pierre Fabri, ou qu'on lui donne le sens figuré et courant du *Robert* – « Dénouement (d'une affaire longue, embrouillée) » –, le mot « épilogue » est en adéquation avec la chose que le fatras a fini par devenir à l'« automne du Moyen-Âge » (Huizinga).

Originellement constitutif, le non-sens n'est plus qu'un élément adventice, à la limite déplacé. Comme l'observe Paul Zumthor, « l'extrême rareté des fatras impossibles révèle un trait de la poétique des rhétoriciens » (Zumthor, 1978, p. 231) ; ce trait, c'est le respect quasi permanent de l'instance sémantique.

Quel que soit, en effet, le radicalisme de leurs « jongleries syllabiques » et malgré la constance de leurs efforts pour instaurer une poétique de « l'équivoque généralisée », le sens n'est jamais tout à fait détruit chez les rhétoriciens ; d'où, même dans les exemples de fatras impossibles les plus réussis, une sagesse relativement convenue de l'invention.

Pour Jean Molinet, le fatras n'est jamais qu'une forme parmi d'autres, à ceci près qu'elle s'adapte bien aux sujets « joyeux » : « Autre espece de rethorique nommée *fatras* est convenable a matieres joyeuses, pour la repetition des metres, qui sont de sept ou de huit » (Langlois, 1902, p. 234). Mais il s'en faut de beaucoup que la recommandation de l'*Art de rhétorique* qui vient d'être citée soit respectée à la lettre : tous les sujets, y compris des sujets religieux, peuvent être traités sous forme de fatras. Ainsi Molinet lui-même disperse des fatras dans ses *Faictz et Dictz* aussi bien que dans son *Mistere de Saint Quentin* (MSQ) sans qu'on leur voie d'autre fonction qu'« ornementaire ». À l'occasion, le fatras est le support de quelque harangue burlesque : « *Fourbissés vostre feraille/ Aiguisiés vos grand couteaux* » (MSQ, v. 4269-4281) ; mais le plus souvent, le fatras n'a rien de très « joyeux » : « *Quentin, je pleure et larmoye/ Quant je voy ta douce face* » (MSQ, v. 23 974-23 999) (Porter, 1960, p. 174-181). J'aurais également pu citer les fatras de la *Vie et passion de Monseigneur Saint Didier* (1482), de Guillaume Flamang, qui présentent le même genre de contraste thématique (Porter, 1960, p. 170-171).

En résumé le fatras est devenu une sorte de fourre-tout !

Pour clore cette rubrique, j'ai retenu un exemple d'école de Baudet Herenc ; un « fatras impossible simple » (Porter, 1960, p. 163) :

« *La chose va tres mal  
Ou point n'a de justice.*

"La chose va tres mal"  
 Dist ung veau de metal  
 Au front d'une genisse,  
 Qui en ung \*orinal                   \*urinal  
 \*Bouta ung cardinal               \* Poussa  
 Qui faisoit sacrifice  
 De \*l'oeul d'une escrevice       \*l'œil  
 En un four de cristal,  
 \*Pour ce que sa pelice           \* Parce que  
 Tenoit estat royal,  
 Ou point n'a de justice. »

#### 4. Les fatras de Jean Régnier

Dans l'univers formel du XV<sup>e</sup> siècle, les fatras de Jean Régnier font saillie. Certes, ce poète use, comme ses contemporains, du fatras à des fins de *variatio*, mais il est à peu près le seul à se souvenir que ce type strophique est fonctionnellement lié, par son histoire, à l'expression du non-sens.

Bourguignon, comme Jean Molinet, Jean Régnier appartient à la génération précédente : celle de Baudet Herenc (Champion, 1923, p. 227-284 ; Lefèvre, 1992, p. 836-837). Il reste cependant en marge de l'école des rhétoriciens et sa poésie doit beaucoup aux grands maîtres du XIV<sup>e</sup> siècle et à leurs continuateurs du XV<sup>e</sup> (Alain Chartier, Eustache Deschamps...). Par certains côtés, son œuvre évoque aussi celle de Charles d'Orléans. Comme le prince poète, il connut (quoique pour une période bien moins longue) la captivité ; de cette infortune naquit *Le Livre de la prison* (1432 ou 1433), dont la facture est très voisine de celle de l'autobiographie poétique que Charles d'Orléans rédigea en langue anglaise durant son long exil forcé (1415-1440) (Arn, 1994 ; Uhl, 1998). Selon les mots de Sylvie Lefèvre, *Le Livre de la prison* est un « montage de pièces lyriques (ballades, rondeaux, fatras, lais) » (Lefèvre, 1992, p. 837) ; ce qu'on pourrait également dire de *Fortunes stabilnes* (nom qui devrait désormais remplacer le titre insipide d'*English Poems* sous lequel on connaissait l'œuvre avant la remarquable édition de Mary-Jo Arn), qui entrelace ballades, rondeaux (*roundels*), chansons, caroles et vers narratifs.

Jean Régnier a laissé quatre fatras. Les trois premiers sont enchâssés dans *Le livre de la prison* : FR 1 : v. 676-691 (Droz, 1923, p. 26-27) ; FR 2 : v. 1090-1103 (Droz, 1923, p. 41-42) ; et FR 3 : v. 4538-4551 (Droz, 1923, p. 159-160) ; le dernier figure, selon un principe d'enchâssement identique, dans la *Requete à Monseigneur le Duc de Bourgogne* : FR 4 ; v. 57-69 (Droz,

1923, p. 172)<sup>7</sup>. Ce sont, comme l'écrit Wilhelm Kellermann, « les seuls exemples de fatras impossibles dans un contexte possible » (Kellermann, 1968, p. 5).

Curieusement, Lambert C. Porter, qui eut le mérite de rassembler le corpus dispersé des fatrasies et des fatras, omit d'intégrer dans son anthologie les quatre pièces de Jean Régnier ; omission pour le moins aussi regrettable que celle, en amont de la tradition, des deux fatras de Chaillou de Pesstain !

Outre la particularité d'être insérés dans un « montage » lyrico-narratif, les fatras de Jean Régnier s'écartent du type de base par plusieurs traits individuels :

1°) Seul FR 1 possède un refrain nettement mis en relief au-dessus de la glose ; le refrain du fatras de la *Requête* (FR 4) est fourni par les deux derniers vers du poème précédent (v. 55-56), mais n'est pas répété au-dessus de la glose, qui débute au v. 57. Quant aux refrains de FR 2 et FR 3, il faut aller les chercher, non à la fin, mais au cœur même des poèmes précédents, respectivement un *rondel* et une *balade*, de sorte que les refrains des uns annoncent à distance ceux des autres. Le principe de l'entrelacement des formes fixes reposant sur la reprise du même élément récurrent permet ainsi de réduire la disparate générique de surface, d'homogénéiser les constituants variés du « montage » ; soit l'exemple de FR 2 :

1075	<i>« Belle, bonne, douce, bien faicte Qui n'estes en riens contrefaicte, Pour ma l que Fortune me face Vostre vouloir ne se mefface,</i>	
1079	<i>A moy aimer soyez parfaicte</i> .....	
1089	<i>Belle, bonne, douce, bien faicte.</i>	
1090	<i>Belle, bonne, doute, bien faicte, Faisoit jouer de la *musette, Devant ellë une lymasse</i>	* sorte de cornemuse
	<i>*A ung chaperon sans cornette</i>	* avec
1094	<i>Ou il pendoit une sonnette Et chevauchoit une *ramasse. Ung bouc qui avoit une masse Menoit, dedans une brouette, L'hostel de la Porte Barbette</i>	* petit balai
1099	<i>*Parmy Paris a Saint Eustace.</i>	* dans

7. Le titre de l'édition d'Eugénie Droz reprend en l'écourtant le titre de la seule édition jamais publiée des œuvres complètes de Jean Régnier : *Les Fortunes et adversitez de feu noble homme Jehan Regnier* (Lyon, 1526).

*En allant dist a la grimasse :*  
*Ne vous troublez, \*gente gorgette,* \* jolie, gracieuse  
*Qui n'estes en riens \*contrefaïcte* \* mal faite  
*\*Pour mal que Fortune me face. »* \* quelque mal que

2°) La glose des trois fatras du *Livre de la prison* comporte quatorze vers : *AabaabbaabbaaB* ; celle du fatras de la *Requete* n'en compte que treize : *AabaabbaabbaaB*.

3°) FR 2 présente une variante isolée, avec un refrain de trois vers : *[AAB] AabaabbaabbaAB*.

À première vue, les fatras de Jean Régnier correspondent à ce que les « Arts de Seconde rhétorique » appellent « fatras impossibles », mais l'inspiration en est moins guidée que dans ces traités théorico-didactiques. Il est évident que le poète avait à l'esprit, non les pâles imitations de ses contemporains, mais les originaux des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles.

Le substrat fatrasique est nettement perceptible dans les deux pièces qui suivent :

FR 1 : « *Endurer, endurer my fault*  
*Mal enduring ne peult durer.*  
*Endurer, endurer my fault,*  
*Alloit cryant ung grant jarfault*  
*Qui des cailloux faisoit muser*  
*Pour les gecter a ung assault*  
*Qui fut failly par le deffault*  
*D'ung chat qui devoit procurer*  
*Que Pierre et grès a escurer*  
*Feussent fromage mol et chault ;*  
*Mais le rat dit qu'il ne luy chault*  
*Et a ce se vint opposer,*  
*La souriz si vint proposer*  
*Ung preschement en ung chaffault*  
*Qui dist au peuple tout en hault :*  
*Mal enduring ne peult durer. »*<sup>8</sup>

8. « Endurer, endurer, il me faut ; Mal qui fait souffrir ne peut durer. "Endurer, endurer, il me faut", allait criant un grand gerfaut qui faisait s'amuser des cailloux pour les jeter lors d'un assault qui échoua par la faute d'un chat qui devait obtenir que pierres et grès à récurer devinssent du fromage mou et chaud ; mais le rat déclara qu'il n'en avait que faire et à ce vint s'opposer ; la souris s'offrit à faire un discours sur une estrade, disant au peuple à voix haute : "Mal qui fait souffrir ne peut durer". »

On retrouve ici des ingrédients typiquement fatrasiques : les actants (un gerfaut, un chat, un rat, une souris, des cailloux, des pierres...) ; le cadre ac-tanciel : l'agitation, la violence, le bruit ; les verbes déclaratifs et les « prises de parole », etc. Et en sus, l'arrière-plan carnavalesque, avec le « fromage mol et chault » !<sup>9</sup>

FR 3      « [*Doulce, plaisant, gente et jolye*  
*Retenez moy vostre servant]*  
*Doulce, plaisant, gente et jolye*  
*Si ratissoit de la boullie*  
*Au plus hault d'ung molin a vent,*  
*Et ung lus en une polye*  
*Monta dedans ung sac a lye*  
*Ung abbé et tout son convent*  
*Trois lieues oultre soleil levant*  
*Pour veoir le trou dont vient la pluie,*  
*Mais du trou saillit une truye*  
*Qui des poussins alloit couvant*  
*Et leur porta a l'audevant*  
*Deux grans tonnes de malvoisie, '*  
*Et leur dist : "Seigneurs, je vous prie,*  
*Retenez moy votre servant." »<sup>10</sup>*

Cette fois encore, on retrouve les « ingrédients » fatrasiques dont je parlais plus haut. Le vocabulaire surtout est très marqué, qu'il s'agisse des noms sujets ou objets des actions « impossibles » (le brochet, la truie, les poussins, le religieux et tout son convent, la bouillie, le tonneau de vin, le moulin, le sac, etc.) ou des verbes comportant le sème « mouvement » (monter, *saillir* = sauter, porter « *a l'audevant* »), associés à un sens (voir) ou à la parole (dire), ou encore au thème de la « grande bouffe » (rôtir). Au point que l'on a l'impression que Jean Régnier réemboîte avec conscience des éléments puisés

9. Le fromage était associé à la folie au Moyen Âge : « *A foul fourmage* » (Morawski, 1925, n° 33). Dans la sottie des *Menus Propos* (Picot, 1902, p. 47-112), l'un des « sots » déclare : « *Ung formage mol me cassa / Toute la teste l'autre jour* » (v. 23-24).

10. « Douce, plaisante, délicate et jolie (Dame), faites de moi votre serviteur. Douce, plaisante, délicate et jolie (Dame), faisait rôtir de la bouillie au plus haut d'un moulin à vent, et un brochet, à l'aide d'une poulie, fit monter dans un sac à lie un abbé et tout son convent trois lieues au-delà du soleil levant pour voir le trou d'où sortait la pluie. Mais du trou surgit une truie qui était en train de couvrir des poussins et qui vint à leur rencontre en leur apportant deux grands tonneaux de malvoisie ; et elle leur dit : "Mes-seigneurs, je vous prie, faites de moi votre serviteur." »

de-ci de-là dans le vaste répertoire paradigmatique de la poésie du non-sens d'antan. Le thème de la « couvaison », par exemple, se trouve dans FA 11 : « *Se ne fussent dui poussins/ Qu'uns Anglois devoit couver,/ Trahis fust Salahadins/ A l'entree de la mer* » (S'il n'y avait eu deux poussins qu'un Anglais devait couvrir, Saladin eût été traîné jusqu'à l'entrée de la mer) ; et dans FW 11 : « *...car uns bués m'a couvé/ Tant que je sui li vent de bise* » (car un bœuf m'a couvé, si bien que je suis devenu le vent de bise) ; dans FA 46, on avait aussi « une truie enceinte ».

Le thème du déplacement (voyage ou transport) au-delà des limites de l'*orbis terrarum* ou à rebours des représentations naturelles de l'espace et de l'univers est classique ; FA 16 l'exploite à deux reprises : « *Moustarde d'anete/ Portoit Damiète/ Derier Occident ;/ [...] / Un chas qui la lune vent/ Saut avant et si culete/ Dix fremis en un couvent,/ Si que Paris en volete/ D'Acre du qu'en Occident* » (De la moutarde de cane portait Damiète derrière l'Occident ; / [...] / Un chat qui vend la lune saute en avant et sodomise dix fourmis dans un couvent, si bien que Paris se met à voler d'Acre jusqu'en Occident).

Le motif du surgissement inopiné d'un animal est lui aussi commun ; on le rencontre notamment dans FA 45 ; « *Hasart de neuf poinz/ Estraint si ses poinz/ C'uns bués en sailli* » (un « hasard »<sup>11</sup> de neuf points serra si fort ses poings qu'un bœuf en surgit). Une pièce, FA 26, présente avec FR 3 des analogies que je serais tenté de ne pas considérer comme fortuites : « *En deus saz troez/ Avoit aportez/ Touz cels de Percie/ A Paris en Sacalie ;/ La les eüst delivrez/ em plain hanap de boullie* » (Dans deux sacs troués, il avait apporté tous les gens de Percy à Paris, rue Sacalie ; là, il les eût délivrés dans un plein hanap de bouillie). Tous les éléments de la strophe fatrasique (le sac, le trou, la bouillie, le récipient, le déplacement) sont présents dans FR 3, réagencés selon une combinatoire différente. Mais le plus frappant est, bien sûr, l'équivoque « *Sacalie/ sac a lye* »<sup>12</sup> !

Reste FR 4 qui, localement, peut aussi être reconduit à la tradition fatrasique, mais qui se singularise d'abord par le recours au bilinguisme français/latin, dans la droite ligne d'un jeu parodique très prisé aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, consistant à « farcir » de paroles en *roumanz* un texte liturgique latin

11. Aux dés, le « hasard » est un coup de six points ; un *hasart de neuf poinz* est en soi un non-sens.

12. *Sacalie* : « Ancienne rue de Paris. Transformée dans le parler populaire en Zacharie, elle est devenue, il y a une trentaine d'années [vers 1930], la rue Xavier-Privas, entre le quai Saint-Michel et la rue Saint-Séverin » (Porter 1960, p. 268). *Lie* : « Ce qu'il y a de plus grossier dans un liquide et qui va au fond. *Crier la lie* : on vendait la lie, par les rues, pour faire le vinaigre » (Greimas-Keane, 1990, p. 383).

connu de tous ; les pièces composées sur ce mode sont appelées *Credo*, *Patenostres* ou *Ave* farcis.

Quelques vers du *Credo du ribaud* (in Le Clerc, 1856, p. 493-494) en donneront une idée :

« *Pater noster, biaux sire Dex,  
Quant vins faudra, ce ert granz deuls...  
Qui es coelis,, clerc ne lai,  
Ne dirai james son ne lai...  
Sanctificetur, li bons vins  
Que je bui l'autrier a Provins  
Me mist au fond de mes greniers... »<sup>13</sup>*

Dans FR 4, ce sont des fragments du *Psaume* 32 (31), 9 (« *in came et freno maxillas eorum constringe qui non approximant ad te* »<sup>14</sup>), qui sont intégrés à la glose, mais sans qu'il y ait de réelle fusion syntactico-sémantique entre les deux langues. FR 4 cache un énoncé latin complet, dont le sens se dévoile progressivement et ne devient clair qu'à la fin du poème, sans « faire sens » (sauf incidemment, à l'échelle du syntagme) avec les segments français. Le bilinguisme n'est donc que de surface : les deux langues cohabitent sans s'interpénétrer, comme, du reste, dans les *Credo*, *Patenostres* et *Ave* farcis, qui parodient, jouant sur le pur contraste des registres linguistiques tout autant que sur l'écart thématique (religieux/profane), la technique de la « farciture », en usage dans la poésie pieuse (Zumthor, 1960, p. 562-566).

Je donne ci-après le texte de FR 4 précédé des quatre vers finals de la pièce précédente, de façon à ce que l'on voie comment s'opère, thématiquement et formellement, la greffe du fatras dans ce passage de la *Requête* ; j'en fournirai en note une traduction économique et coulante, respectant « l'autonomie fonctionnelle » des parties latines et des parties françaises sans chercher à les raccorder à toute force :

13. « *Notre Père*, cher seigneur Dieu, quand le vin viendra à manquer, ce sera bien triste... *Qui êtes aux cieus*, clerc ou laïc, jamais je ne dirai chanson ni lai... *Que soit sanctifié*, le bon vin que je bus l'autre jour à Provins me renversa au fond de mon grenier, etc. »

14. Dans la traduction œcuménique de la *Bible* (*Bible*, 1994, 36), le psaume 32 (31), 9 est traduit : « N'imite pas le cheval ou la mule stupides, dont mors et bride doivent freiner la fougue, et il ne t'arrivera rien ! » ; une note précise : « Le texte hébreu correspondant est obscur » ; les versions anciennes ont compris : « Pour qu'il(s) ne s'approche(nt) pas de toi ». C'est évidemment comme cela que la *Vulgate* et Jean Régnier le comprenaient. Voici la traduction de Clément Marot (Defaux, 1993, p. 598-600), qui date de 1539 : « Ne sois semblable au cheval et la mule./ Qui n'ont en eulx intelligence nulle ./ Pour les garder de mordre, tu refrains/ Leurs dentz, et gueule, avecques mors et freins./ »

- ...  
 53 « *Et quant il s'est lamenté*  
*On a dit que c'est grant dommage.*  
*Mal sus mal si n'est pas santé,*  
 56 *Trop sus trop si est grant outrage*  
 57 *Mal sus mal si n'est pas santé*  
*Quant in camo en fut planté*  
*En ung four tout chault plain de neige,*  
 60 *Et freno de sa voulonté*  
*si a maxillas enchanté*  
*Et luy a rompu le visage*  
*De beurré et d'ung gras fromage,*  
 64 *Car eorum c'estoit vanté*  
*A constringe par ung breuvage*  
*Fait de poil de beste sauvage,*  
*Duquel qui non beut a planté,*  
*Et dit approximant ad te :*  
 69 « *Trop sus trop si est grant outrage..* »<sup>15</sup>

Ce raffinement n'est pas totalement inédit dans la poésie du non-sens antérieure, puisque FA 31 comportait déjà un vers latin – « *Te regomus, audi nos* » (reprise ironique d'un des refrains chantés dans les *Litanies des saints*) –, et que le refrain de FW 26, « *Presidentes in thronis seculi/ Sunt hodie dolus et rapina* », est tout droit tiré d'un motet latin transcrit dans le Ms. *E du Roman de Fauvel* (Dahnk, 1935, p. 10), mais c'est le seul cas où le bilinguisme est exploité tout au long d'une strophe. Sous cet angle, le poète bourguignon se montre véritablement novateur.

Quoi qu'il en soit, les quatre fatras de Jean Régnier font de ce poète le dernier héraut du non-sens médiéval. S'il cède à la vogue du temps consistant à user de formes anciennes à des fins « ornementaires », il est évident qu'il connaissait les précédents fatrasiques des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles et qu'il ne se nourrissait pas simplement des préceptes énoncés dans les « Arts de seconde rhétorique ». Jean Régnier est bien le seul en tout cas parmi les poètes du XV<sup>e</sup> siècle à ne pas occulter la fonctionnalité première du fatras : rimer « *sans rimer de aucun sens.* »<sup>16</sup>

15. « Maladie sur maladie, ce n'est pas santé, alors il fut placé dans un four tout chaud plein de neige qui le conjura de son entêtement et lui cassa la figure avec du beurre et un fromage gras, car il s'était vanté de brider par le mors et le frein la bouche de ceux qui ne veulent pas s'approcher de toi, à l'aide d'un breuvage fait de poils de bête sauvage, dont il but en quantité, puis dit : "Excès sur excès, c'est folle démesure" »

16. J'emprunte ce final à la *Besturné*, du trouvère anglo-normand Richard (Stengel, 1871, p. 118-125 ; Uhl, 1989b) : « *Estrangement/ Se fet mun quer dolent,/ Quant me*

## Bibliographie

- ANGELI G. (1976), « *Il Senso del non-senso* », *Paragone*, 312, p. 35-61.
- ARN M.-J. (éd.) (1994), *Fortunes Stabilnes. Charles of Orleans's English Book of Love*, Binghamton, New York : M.R.T.S.
- BEC P. (1977), *La Lyrique française du Moyen-Age (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Picard, « Études », volume I.
- La Bible. Ancien Testament 2* (1994). Paris, Le Livre de poche.
- CHAMPION P. (1923), *Histoire poétique du XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, t. 1, p. 227-284.
- DAHNK E. (éd.) (1935), *L'Hérésie de Fauvel*, Leipzig, Vogel.
- DEFAUX G. (éd.) (1993), *Clément Marot. Œuvres poétiques*, Paris, Bordas, « Classiques Garnier ».
- GREIMAS A.J. & KEANE T. M. (1990), *Dictionnaire du moyen français (la Renaissance)*, Paris, Larousse, « Trésors du français ».
- GROUPE MU (1990), « La fatrasie ou l'orchestration de l'impertinence », dans *Rhétorique de la poésie*, Paris, Seuil, « Points ».
- KELLERMANN W. (1968), « *Ueber die altfranzösischen Gedichte des uneingeschränkten Unsinn* », *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, n° 205, p. 1-22.
- LABIE-LEURQUIN A.-F. (1992), « Watrquet de Couvin », dans *Dictionnaire des Lettres françaises, I : Le Moyen-Age*, Paris, Fayard, « La Pochothèque ».
- LANGFORS A. (éd.) (1945), *Deux recueils de sottis chansons : Bodléienne, Douce 308 et Bibliothèque nationale, fr. 24432*, Helsinki, *Annales Academiae Scientiarum Fennicae*, B. LIII, 4.
- LANGLOIS E. (éd.) (1902), *Recueil d'arts de Seconde Rhétorique*, Paris, Imprimerie nationale.
- LE CLERC V. (1856), « Trouvères. Poésies historiques », dans *Histoire littéraire de la France*, t. XXIII, p. 493-508.
- LEFÈVRE S. (1992), « Chaillou de Pesstain », « Jean Régnier », « Philippe de Beaumanoir (1. Philippe de Remy, sire de Beaumanoir) », « Resverie, fatrasie et fatras » et « Rhétoriciens », dans *Dictionnaire des lettres françaises, I : Le Moyen-Age, op. cit.*
- MORAWSKI J. (éd.) (1925), *Proverbes français antérieurs au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, CFMA.
- PICOT E. (éd.) (1902), *Recueil général des sotties*. Paris, Didot, SATF, t. 1.

*purpens./ Que jo ai gasté mun tens/ Sans rimer de aucun sens* » (« Étrangement, mon cœur devient douloureux, quand je pense que j'ai perdu mon temps, sans jamais rimer sur quelque chose ayant un sens ») (v. 1-5.)

- PORTER L.C. (éd.) (1960), *La Fatrasie et le fatras*, Genève / Paris, Droz / Minard.
- ROSENBERG S.N. & TISCHLER H. (éd.) (1991), *The Monophonic Songs in the Roman de Fauvel*, Lincoln-London, University of Nebraska Press.
- STENGEL E. (éd.) (1871), *Codicem manu scriptum Digby 86*, Halle, Libraria Orphanotropei.
- UHL P. (1989a), « Quelle est la fonction de la 55<sup>e</sup> strophe dans le recueil des *Fatrasies d'Arras* ? », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, n° 99, p. 142-153.
- UHL P. (1989b), « La *Besturné* de Richard, œuvre-carrefour de la poésie du non-sens au Moyen-Âge », *Le Moyen Age*, n° 95, p. 225-253.
- UHL P. (1991a), « Observations sur la strophe fatrasique », *Zeitschrift für romanische Philologie*, n° 107, p. 13-46.
- UHL P. (1991b), « Les "*sotes chançons*" du *Roman de Fauvel* (Ms. E) : la symptomatique indécision du rubricateur », *French Studies*, n° 45, p. 385-402.
- UHL P. (1996), « Retour sur la "*sote chançon*" 2 du *Roman de Fauvel* », *French Studies Bulletin*, n° 58, p. 11-12.
- UHL P. (1998), CR de Arn 1994, *Bulletin codicologique*, 98/1, notice 62.
- ZINK M. (1992), *Littérature-française du Moyen Age*, Paris, Presses universitaires de France.
- ZUMTHOR P. (1960), « Un problème d'esthétique médiévale : l'utilisation du bilinguisme », *Le Moyen Age*, n° 66, p. 301-336 et 561-594.
- ZUMTHOR P. (en collaboration avec E.G. Hessing et R. Vijelbrief (1963), « Essai d'analyse des procédés fatrasiques », *Romania*, n° 84, p. 145-170.
- ZUMTHOR P. (1975), « Fatrasies et fatrassiers », dans *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, « Poétique ».
- ZUMTHOR P. (1978), *Le Masque et la lumière. La poésie des grands rhéteurs*, Paris, Seuil, « Poétique ».