

Anna Gęsicka

Université Nicolas Copernic de Toruń

*LES TROIS AVEUGLES
DE COMPIEGNE DE
CORTEBARBRE (XIII^E
SIÈCLE) ET LES TROIS
AVEUGLES DE COMPIÈGNE
DE JEAN OTT (XX^E
SIÈCLE) : UNE ANALYSE
TRANSTEXTUELLE*

***Les trois aveugles de Compiègne* by Cortesbarbre (13th century) and *Les Trois Aveugles de Compiègne* by Jean Ott (20th century): a transtextual analysis**

ABSTRACT

The subject of this paper is a transtextual analysis of two texts entitled *Les trois aveugles de Compiègne*: a 13th-century “fabliau” and its play adaptation by a lesser-known French author, Jean Ott (1878–1935). Applying Gérard Genette’s terminology (*Palimpsestes*, *Seuils*), the author examines different levels of transformations, focusing mainly on the semantic message of hypo- and hypertext.

KEYWORDS: *Les trois aveugles de Compiègne*, Jean Ott, Gérard Genette, transtextuality

L’objet de cet article est une analyse transtextuelle¹ de deux textes portant le même titre, *Les trois aveugles de Compiègne* : un fabliau du XIII^e siècle et son adaptation en forme de pièce de théâtre faite au début du XX^e siècle par un auteur aujourd’hui méconnu, Jean Ott (1878–1935). Celui-ci fut ingénieur de profession. Dans les dernières années de sa vie, il a travaillé comme Chef du Service technique du Métropolitain de Paris ; il a contribué à la construction de plusieurs lignes. Lors de la Grande Guerre, comme capitaine au 5^{ème} génie, il a participé, entre autres, à la bataille de la Marne et à la bataille de Verdun (Suquet 1935 : 215–216, Berton, Ossadzow, Filloles 1998 : 213). Pourtant, cet homme est aussi un poète et auteur dramatique assez fécond, malheureusement totalement oublié par les historiens de la littérature. Il est auteur de poésie scientifique (Ghil

¹ La terminologie me semblant la plus exhaustive et utile, sera celle de Gérard Genette, développée dans *Seuils* et *Palimpsestes*. Malheureusement, comme on sait, Genette a embrouillé un peu la chose, en introduisant – comme fondamentale – la catégorie de « transtextualité », celle-ci englobant, entre autres, l’« intertextualité » conçue de façon restrictive, comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c’est-à-dire [...] par la présence d’un texte dans un autre », souvent sous la forme, entre autres, de citation, d’allusion (Genette 1982 : 8).

2008 : 119, note 13), mais surtout de pièces de théâtre : entre autres, il a écrit cinq adaptations de fabliaux connus. En tant qu'homme de lettres, il fut membre actif de diverses associations et cercles culturels, par exemple d'un cercle littéraire et artistique appelé « Loups », qui organisait à Montmartre des soirées polémiques très fréquentées et qui a édité une *Anthologie des Loups* contenant entre autres ses propres poèmes (Parmentier 1914 : 352–354)². Mort précocement à l'âge de 56 ans, Jean Ott n'a pu mettre à jour les fruits de ses travaux de documentation en matière de linguistique comparée, un autre domaine de réflexion qui l'intéressait beaucoup (Suquet 1935 : 216).

LES TROIS AVEUGLES DE COMPIÈGNE – VERSION MÉDIÉVALE

C'est un texte court, de 334 vers octosyllabiques à rimes plates³. Un petit incipit (vv. 1–11) contient quatre points, chacun formulé en une seule phrase :

1. L'annonce de la matière qui sera exposée dans le conte.
2. Une réflexion sur le métier de ménestrel – sage est celui qui sait se servir de son expérience dans le processus de composition des beaux récits.
3. La fonction des fabliaux – ils « sont bon à escouter » (v. 7), font oublier les douleurs, mais aussi – ce qui peut intriguer le lecteur dès le début – les fautes.
4. L'information sur l'auteur du récit – « Cortebarbe a cest fabel fet » (v. 10).

Les personnages du fabliau sont le narrateur, un clerc, trois aveugles, un tavernier, un curé. L'intrigue se concentre sur un tour joué par un jeune clerc aux trois aveugles. Il veut vérifier s'ils sont vraiment infirmes, donc il fait semblant de leur donner une monnaie à se partager entre eux trois. Chacun est persuadé que c'est son camarade qui la tient. Le clerc veut voir la suite de cette drôle d'histoire, donc il espionne les trois mendiants qui se rendent à une auberge. Le clerc aussi, discrètement, s'arrête là-bas. Le lendemain (dimanche), quand il faut payer, les aveugles se demandent l'un à l'autre la monnaie, mais personne ne l'a. L'hôte furieux veut les faire battre.

Le clerc, apparemment noble, promet au tavernier de payer pour les aveugles qui partent au plus vite. Il promet à l'aubergiste que le curé va payer pour lui. A l'église, le clerc fait passer son hôte pour fou nécessitant une aide spirituelle et s'enfuit. Le curé, aidé de ses paroissiens, force le pauvre tavernier à s'agenouiller et dit l'évangile sur sa tête ; celui-ci se rend compte qu'il a été dupé. Le narrateur conclue qu'il arrive à plusieurs gens d'être injustement couvert de honte.

A imaginer sa réception médiévale, le comique principal de ce fabliau, fondé sur le concept de malentendu, réside probablement dans les scènes collectives. Celle à l'église amusera sûrement le lecteur d'aujourd'hui. Plusieurs accents satiriques relatifs à la position du clergé et au statut financier réel des gens présumés pauvres, ainsi qu'un

² Emile Jouvenel, dans son souvenir personnel des rencontres enrichissantes des « Loups » à Montmartre au début du siècle, appelle Jean Ott « cette conscience et ce génie », en le plaçant ; c'est quand même sans doute une exagération – parmi de grands noms de la poésie française (Jouvenel 1928 : 27–28).

³ Edition citée : *Des trois aveugles de Compiègne (par Cortebarbe)* dans Montaiglon, Raynaud 1872–1890 : 70–81.

langage subtil et de fines observations psychologiques, peuvent aussi nous procurer un réel plaisir de lecture.

LES TROIS AVEUGLES DE COMPIÈGNE – ADAPTATION DE JEAN OTT

La pièce *Les trois aveugles de Compiègne*, dont le texte à jouer occupe 29 pages (20 x 15 cm), ouvre l'édition commune de cinq adaptations théâtrales de Jean Ott⁴. Elle y figure comme la première, même si chronologiquement elle fut représentée vingt ans après la première oeuvre de Jean Ott (Ott 1930–1932 : 63).

Le niveau du paratexte offre une riche matière à examiner, à commencer par le titre. A la page de titre du livre, sur la liste des pièces insérées, nous lisons : « Les Trois Aveugles de Compiègne, d'après Cortébarbe (Frontispice de René Leverd) ». A la page de titre de la pièce elle-même figure : « Les Trois Aveugles de Compiègne », et le titre précédant directement le texte de la pièce annonce : « Les Trois Aveugles de Compiègne. Farce en un acte, de Jean Ott » (p. 5).

Il est à noter que dans la dernière version du titre apparaissent de nouvelles informations importantes. Premièrement, l'indication architextuelle : la pièce est une farce. C'est un signe clair de son appartenance à la tradition médiévale, la farce étant une forme théâtrale populaire, le plus souvent en un acte, au nombre restreint des personnages et au comique spécifique, assez simpliste, à l'exception de la fameuse *Farce du maître Patelin* qui se distingue par son originalité. Ce qui est intéressant, c'est que dans l'édition originale de la pièce de 1930, le titre offrait encore une importante précision métatextuelle et variante architextuelle : « Les Trois Aveugles de Compiègne. Fabliau en un acte, en vers, d'après le trouvère Cortébarbe. Avec un frontispice de René Leverd » (Ott 1930). Jean Ott a donc renoncé premièrement à l'information sur la forme versifiée du texte et deuxièmement, au terme de fabliau (genre médiéval qui n'est pas divisé en actes) en faveur de la farce, genre strictement théâtral. Ensuite, l'auteur a changé. En gardant le titre original de l'hypotexte, auquel il se réfère directement, Jean Ott a mis son propre nom au lieu de celui de l'auteur médiéval, valorisant ainsi l'importance de sa contribution.

Le matériau textuel de la pièce est précédé d'un dessin de René Leverd, aquarelliste, affichiste et illustrateur français (1872–1938), représentant un homme dans la rue devant une taverne (au dessus de la porte nous voyons l'insigne de la taverne), les bras ouverts dans un geste d'invitation adressé aux trois hommes manifestement aveugles par leurs gestes incertains, dont deux portent probablement des luths, visibles de loin sur le pont. Le premier plan du dessin est occupé, ce qui peut étonner le lecteur du fabliau, par la figure d'une femme regardant le tavernier.

La liste des personnages est précédée d'un poème versifié, de sept strophes alternativement heptasyllabiques et octosyllabiques, à rimes croisées. Sans information architextuelle, c'est une sorte d'apostrophe intitulée *Au trouvère Cortébarbe*, avec une mention précisant la silhouette de ce destinataire : *Homme du XIII^e siècle*. Le destinataire est sûrement Jean Ott, en fonction d'auteur de la pièce, signé par les initiales J.O. au dessous du texte (p. 2).

⁴ Edition citée : Ott 1930–1932: 1–34.

L'intention principale de ce prologue est d'expliquer au récepteur (sans entrer cependant dans les détails) la conception des transformations réalisées dans l'hypertexte par rapport à l'hypotexte. C'est aussi le lieu où Jean Ott peut présenter ses propres réflexions sur différents aspects de la culture littéraire, dans une dimension comparatiste où le point de départ reste une apologie ardente de l'époque médiévale. Il semble que l'autre intention de l'auteur est d'inviter le lecteur à une réflexion personnelle sur quelques sujets qu'il y touche :

1. L'idée d'une grande famille des auteurs. La première strophe, invocation à Cortebarbe, crée une liaison affective, quasi-familiale, suggérant qu'aussi bien l'auteur médiéval que Jean Ott appartiennent à une grande famille d'auteurs capables de communiquer à travers les siècles par l'intermédiaire de la littérature. En témoignent le champ lexical de la famille (« ton fils », v. 18) et la valeur des adjectifs, affective (« ancêtre aimable », v. 1) ou valorisante (« heureux confrère », v. 5) ; la relation interpersonnelle est mise en relief dans l'emploi des personnes grammaticales « je » / « tu » / « nous ».
2. Le motif de l'héritage culturel. Jean Ott s'exprime à propos de la fonction des règles en littérature, en l'occurrence celle des trois unités. Le Moyen Âge (et spécialement le XIII^e siècle) lui apparaît comme une époque heureuse, permissive, où les auteurs sont libres. Il avance la thèse que depuis Boileau on observe une martyrologie des auteurs « mis aux fers » des contraintes (vv. 19–20).
3. Le motif de la complicité des auteurs entre eux et contre d'autres. Nicolas Boileau est présenté comme un ennemi des auteurs libéraux et Jean Racine comme leur complice et un modèle de Jean Ott en ce qui concerne les pratiques « hypertextuelles ». Par ailleurs, dans cette référence aux autorités et dans cette manifestation de la loyauté par rapport à l'auteur dont il s'inspire, l'adaptateur s'inscrit bien dans la tradition médiévale. Dans une observation métatextuelle, Jean Ott s'excuse auprès de Cortebarbe (et ainsi avertit son propre lecteur) d'avoir retranché la moitié du sujet de l'hypotexte pour s'adapter à ces règles asservissantes.

Et je laisse au vestiaire
La moitié de ton sujet
Pour que Boileau moins sévère,
N'exige pas mon rejet.

Et pour que l'ami Racine,
Qui, lui, se pliait à tout,
Puisse me dire en sourdine :
'J'ai fait comme toi, vieux loup !' (vv. 21–28)

Sur la liste des personnages⁵ (p. 3) nous reconnaissons seulement le Tavernier, y figurant d'ailleurs en dernier lieu, précédé de personnages manifestement nouveaux, comme (par ordre d'apparition) Dame Hélène (fille du Tavernier), le Chevalier, le 1^{er} Ménestrel (le Toucher), le 3^{ème} Ménestrel (l'Ouïe), le 2^{ème} Ménestrel (l'Odorat). On note l'absence du clerc et du prêtre, ce qui suggère le renoncement au contexte ecclésiastique. Au-des-

⁵ Sur la liste, à droite, figure l'information sur l'acteur qui a joué le personnage lors de la première représentation, avec la mention du théâtre qui est son lieu du travail.

sous de la liste des personnages et de la mention sur le metteur en scène, nous trouvons l'information : « La ronde des Ménestrels a été chantée sur un air d'Emile Baudemont ». L'introduction dans la pièce de la ronde (la carole, danse accompagnée du chant), faisant penser, par exemple, au *Roman de la rose*, est un signal intrigant adressé aussi aux lecteurs médiévaux ou, au moins, anciens élèves assidus...

L'analyse de l'hypertexte sera appuyée sur quelques niveaux de transposition proposés par Genette. La transposition – type de « transformation sérieuse » – est considérée comme « la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles [...] ... aussi par l'amplitude et la variété des procédés qui y concourent » (Genette 1982 : 45, 291). L'adaptation de Jean Ott serait surtout une transposition « ouvertement et délibérément thématique, où la transformation du sens fait manifestement, voire officiellement, partie du propos [...] » (Genette 1982 : 293).

Jean Ott garde la forme versifiée du texte : le fabliau s'en sert coutumièrement, mais une pièce de théâtre peut accepter aussi bien le vers que la prose. On a cependant l'impression, après la lecture du prologue où le personnage de Racine est mis en relief⁶, que Jean Ott a une prédilection pour les formes classiques du théâtre. Il se sert des rimes plates, comme dans l'hypotexte (disposition typique dans les fabliaux), mais il réalise une transmétrisation, en préférant l'alexandrin (mètre noble) à l'octosyllabe de l'hypotexte.

En remplaçant un texte narratif médiéval par une forme de théâtre, Jean Ott recourt à des transformations appelées par Genette « transmodalisation » et « transtylisation ». Pourtant, il y a des observations à faire. D'abord, le fabliau médiéval est une forme à performance quasi-théâtrale, le jongleur présentant devant son public une sorte de théâtre d'un acteur, engageant – comme nous pouvons le supposer – différents moyens d'expression, dont probablement aussi des changements de voix imitant le dialogue entre les personnages. Le mode, dans son essence, ne semble donc pas totalement différent. Ensuite, le prologue écrit à la première personne (celle de Jean Ott), adressé au trouvère Cortebarbe, rejoint la narration du fabliau, où le narrateur hétérodiégétique à la première personne se réfère aussi à Cortebarbe, deux fois : dans le prologue, le mentionnant comme l'auteur du texte qu'il va raconter (v. 10), et dans l'épilogue, où il est encore une fois souligné comme l'auteur d'une leçon-observation qui découle du fabliau (vv. 332–334). Pourtant, ce jongleur (scribe ?) du fabliau semble vivre à la même époque que Cortebarbe (v. 11), alors que Jean Ott, dans une entente émotionnelle comparable, correspond avec son auteur à travers le temps.

La farce de Jean Ott, dans sa matérialité, a la forme d'une petite pièce classique (un acte continu, non divisé en scènes), construite selon la règle des trois unités, à l'aspect visuel typique. Les énoncés se répartissent harmonieusement, en forme de dialogues. Au-dessus des répliques figurent les noms des personnages ; il y a des indications scéniques, semées çà et là dans le texte, courtes et précises, informant des gestes et actions importants des personnages.

La pièce commence par une longue didascalie introductive, annonçant que l'action se passe « à Compiègne, au XIII^e, dans la salle d'entrée d'une hôtellerie. Par les fenêtres, on voit le vieux pont sur l'Oise et le profil des remparts. Au début de l'acte, Hélène, la jolie

⁶ Jean Ott est aussi l'auteur d'une pièce, *Monsieur Racine, trois actes en vers*, hors commerce, 1913 (information dans Ott 1930–1932).

veuve, fille de l'hôtelier, est en vive discussion avec le Chevalier, un bellâtre. » (p. 5). Le lieu reste donc conservé : Compiègne (avec des précisions topographiques réalistes) et la taverne aussi (mais dans l'hypertexte celle-ci constitue le premier et unique lieu de l'action). L'introduction du personnage d'Hélène engage le lecteur à refeuilleter le texte du fabliau. Effectivement, juste à la fin apparaît une toute petite mention de la fille du tavernier : « Ne, par la foi que doi ma fille » (v. 308) ; c'est sur cette prémisse que Jean Ott a construit le personnage principal de sa pièce. Le personnage du Chevalier, par contre, remplace visiblement celui du clerc, même si la caractérisation « bellâtre » fait penser à la représentation favorable des clercs-amants dans les fabliaux. Il vaut la peine de s'arrêter un peu sur ce personnage. Le fabliau, amusant à lire, est aussi intéressant au niveau axiologique. Le personnage du jeune clerc venant de Paris est introduit dans la fable comme ni mauvais, ni bon, connaissant pourtant le bien et le mal : « Qui bien e mal assez savoit » (v. 23). Et au cours de l'action, il se montre effectivement élastique, balançant un peu entre les deux, mais toujours se tirant d'affaire ; ce sont ses victimes qui changent. Si on réfléchit sur les raisons qui ont pu pousser Jean Ott à choisir justement ce fabliau pour en faire une version autonome, on peut supposer que c'est ce personnage au potentiel moral « ouvert » qui a pu inspirer l'auteur du XX^e siècle. Dans la version hypertextuelle, le Chevalier, introduit dans la didascalie tout simplement comme « bellâtre », sans d'autres qualifications, peint devant Hélène sceptique son autoportrait enthousiaste, partant de ses capacités et attributs sociaux, surtout érotiques : « Moi, je sais faire rire et je suis un beau garçon » (p. 5), « Ne sais-je pas d'amour jusqu'aux moindres frissons ? / N'en puis-je pas donner les suprêmes leçons⁷ ? / Qui m'a connu dans les voluptueuses fièvres / Ne peut plus décoller ses lèvres de mes lèvres ! » (p. 6). Néanmoins, déprécié de la jeune femme et des trois ménestrels, il restera plutôt une figure de bouffon, méritant une leçon morale.

Quant à la fable, Jean Ott a effectivement transformé celle de son hypotexte. La pièce commence à la taverne, par un dialogue entre Hélène et le jeune Chevalier qui lui fait la cour sans succès. Une phrase-clé, qui revient plusieurs fois en fonction de signe renvoyant à la culture médiévale, dans son aspect le plus reconnaissable, est l'accusation ironique d'Hélène : « Vous n'êtes pas courtois ». Ce renvoi détermine le développement de l'action et la portée sémantique de toute la pièce.

La séquence suivante, c'est l'arrivée des trois aveugles qui dans l'adaptation de Jean Ott sont artistes-ménestrels, et par cela s'apparentent au jongleur-narrateur du fabliau-source. Le Chevalier, sans motivation cognitive de son modèle médiéval (transmotivation), veut tout simplement leur jouer un drôle de tour. C'est la réécriture de la scène avec le besant donné à on ne sait pas qui. Le Chevalier, comme son modèle, observe le développement de l'intrigue, caché dans un coin. Les aveugles se décident à rester dans la taverne, en demandant à l'hôte du meilleur vin (une trace intertextuelle – l'un est de Soisson, comme dans le fabliau), puis n'ont de quoi payer. C'est Hélène qui, comprenant qu'ils sont victimes de son prétendant, leur vient au secours et calme son père qui s'accorde même à ce qu'ils passent la nuit chez eux, dans « le coin des sceaux et des balais » (p. 16) – c'est le contraste avec les lits commodes de l'hypotexte, mais là, c'était à payer. Ici s'arrête toute fidélité à l'hypotexte, Jean Ott remplaçant la scène

⁷ Ce fragment fait songer au *Lai du Conseil*, cf. Gęsicka 2014 : 102–104, Gęsicka 2015.

à l'église du fabliau par une intrigue « médiévalisante » tout à fait nouvelle. Vient donc une longue séquence où Hélène, telle une dame médiévale entourée d'une cour d'amour, mène une conversation érudite et riche de divers accents intertextuels, préside à la séance de trois chants à accents philosophiques produits par les ménestrels (une allusion aux « puits poétiques » médiévaux ?). La pièce se termine par une vengeance morale amusante faite sur le Chevalier qui devient la victime humiliée d'un complot raffiné préparé par les trois aveugles.

En nous référant encore au support terminologique de Genette, il faut avant tout observer que Jean Ott réalise une grande transformation quantitative, avec ses deux opérations : réduction et augmentation. Surtout, il élimine (excision) toute cette partie du texte qui dans la version médiévale produisait peut-être un effet comique principal, et réduit ou modifie dans différentes proportions d'autres séquences. Il y a des séquences soumises à l'amplification, l'extension thématique – comme p.ex. des références parfois sophistiquées à la culture courtoise, et surtout l'expansion (dilatation stylistique) : les personnages de Jean Ott, artistes-ménestrels, font preuve d'une grande érudition et culture, et se servent d'un langage orné et recherché. Mais Genette dit : « la formule *suppression + addition = substitution* » (Genette 1982 : 384), et c'est aussi le cas de l'adaptation de Jean Ott qui non seulement modifie des épisodes, mais ajoute à la fable des parties et séquences tout à fait nouvelles. En modifiant ainsi le cours même de l'action, Jean Ott opère une transformation pragmatique.

Pourtant, le procédé essentiel consiste à transvaloriser des personnages de l'hypotexte. Le tavernier, dans le texte médiéval au centre de l'intrigue et victime principale, devient une figure sans grande importance. Le Chevalier, comme on a dit, est très simplifié et n'intervient pas beaucoup dans l'action. Par contre, la dame Hélène, issue d'une petite mention sans importance, devient l'héroïne positive du texte. Une telle valorisation secondaire touche aussi les héros éponymes. Les trois pauvres aveugles, dans le fabliau formant comme un seul corps et servant plutôt de prétexte narratif, sont dans l'adaptation à l'origine de la suite des intrigues. Ils deviennent des personnages très importants, égaux à l'héroïne, véhiculant un savoir sur le monde et sur les valeurs morales. Ils sont munis de noms symboliques renvoyant aux sens qui constituent leur fort dans la perception du monde. On peut ajouter qu'aussi bien dans l'hypotexte que dans l'hypertexte, ces noms symboliques apparaissent pour la première fois dans le texte en retard et dans les mêmes circonstances : quand les aveugles cherchent en vain la monnaie et se demandent l'un l'autre qui la tient. C'est peut-être la parodie d'un procédé narratif, connu des romans courtois, où le nom, à signification symbolique également, est révélé au lecteur (et au héros lui-même) tardivement, à un moment précis et crucial de l'action.

En résultat de toutes ces transformations hypertextuelles, on voit modifié le message sémantique de la trame principale, commune aux deux textes (le tour joué aux aveugles). L'annonce du narrateur médiéval devient contredite : dans l'hypertexte, contrairement à l'hypotexte, la faute n'est pas oubliée, mais au contraire – pénalisée. C'est peut-être une invitation à réfléchir à nouveau (discussion éternelle, articulée aussi dans le prologue du fabliau) sur le rôle moral, voire didactique, de la littérature ? Ainsi Jean Ott, en décidant de faire revivre un récit ancien sur les trois aveugles de Compiègne, a pris part au processus littéraire éternel :

... l'humanité, qui découvre sans cesse du sens, ne peut toujours inventer de nouvelles formes, et il lui faut bien parfois investir de sens nouveaux des formes anciennes. [...] ... et l'hypertextualité a pour elle ce mérite spécifique de relancer constamment les œuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens (Genette 1982 : 558).

Et c'est à nous, les lecteurs, de chercher, chacun pour soi, des sens possibles, aussi bien ceux du fabliau médiéval que ceux de son adaptation théâtrale.

BIBLIOGRAPHIE :

- BERTON Claude, OSSADZOW Alexandre, FILLOLES Christiane, 1998, *Fulgence Bienvenüe et la construction du métropolitain de Paris*, Paris : Presses des Ponts.
- GENETTE Gérard, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Seuil.
- GENETTE Gérard, 1987, *Seuils*, Paris : Seuil.
- GĘSICKA Anna, 2014, *Między wolą a niewolą. Problem wyboru w krótkich narracjach francuskiej literatury dwornej XII i XIII wieku*, Toruń : Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- GĘSICKA Anna, 2015, *Figura doradcy w Lai du Conseil i Lai de Gurun (XIII wiek)*, (in :) *Mistrzowie i uczniowie. Przekaz i dialog kulturowy w dawnych literaturach romańskich*, Joanna Dimke Kamola, Anna Loba (red.), Poznań : Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, 323–332.
- GHIL René, 2008, *De la poésie scientifique et autres essais, textes choisis, présentés et annotés par Jean-Pierre Babillot*, Grenoble : Ellug.
- JOUVENEL Emile, 1928, Réponse de M. Emile Jouvenel à M. Georges Seguin, *Bulletin de l'Académie du Var* 1928 : 27–28, <http://www.academieduvar.org/bulletinacad/1928.pdf>, le 26 V 2010.
- MONTAIGLON (de) Anatole, GASTON Raynaud (éds), 1872–1890, *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles imprimés ou inédits*, Paris : Librairie des Bibliophiles, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k209379m/f92.item>, le 9 V 2017.
- OTT Jean, 1930, *Les Trois Aveugles de Compiègne. Fabliau en un acte, en vers, d'après le trouvère Cortebarbe. Avec un frontispice de René Leverd*, Paris : Imprimerie O. Dousset.
- OTT Jean, 1930–1932, *Cinq fabliaux mis en pièces*, Paris : Imprimerie O. Dousset.
- PARMENTIER Florian, 1914, *La littérature et l'époque. Histoire contemporaine des lettres françaises de 1885 à nos jours (1914)*, Paris : Eugène Figuière, <http://www.archive.org/details/lalittératurel00parmuoft>, le 20 V 2010.
- SUQUET Louis, 1935, Jean Ott – notice nécrologique, *Bulletin du PCM* 1935 : 215–216, http://www.unipef.org/sites/unipef/files/PCM/avant1973/1935_05_Integrale.pdf, le 16 V 2015.