

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600

UMI[®]



Université d'Ottawa • University of Ottawa

L'ÉVOLUTION DU CONTE POPULAIRE À LA RENAISSANCE

par

CAROLINE GOMES

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures

de l'Université d'Ottawa

en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts (Lettres françaises) : M. A.

Ottawa - 2002



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-72766-1

Remerciements

Je tiens à remercier mon directeur de thèse, monsieur Pierre-Louis Vaillancourt, pour ses remarques et ses conseils judicieux dans le cadre de cette thèse sur les contes populaires renaissants ainsi que pour son enseignement durant mes années d'études au baccalauréat.

Je veux lui témoigner ma reconnaissance pour m'avoir initiée à l'époque de la Renaissance tant par ses écrivains réputés que par ceux restés en retrait et généralement tenus à l'écart et qui ont pourtant largement contribué aux réalisations que nous goûtons avec un plaisir constant.

Résumé

Trop souvent dans l'ombre des contes populaires merveilleux et des contes de fées ou bien situés dans le sillage des fabliaux et du *Décameron*, les contes populaires français de la Renaissance n'ont pas toujours été appréciés avec justesse. Ils sont appréhendés sous diverses approches et perspectives qui tendent généralement à les définir à l'aide de critères préétablis et plutôt stables, lesquels ne rendent pas compte de leur complexité et mènent, par conséquent, au conformisme.

Il s'agit donc dans un premier temps de procéder à une description des contes populaires en France qui respecte leurs différences en même temps qu'elle souligne leur parenté. Après quoi, on s'intéressera à la question du passage de l'oral à l'écrit des contes populaires qui s'effectue à une époque où l'imprimé conquiert de plus en plus de territoire. Nous prêterons une attention toute particulière à la façon dont les contes populaires réagissent à ces nouvelles conditions de production qui leur sont étrangères alors qu'ils relevaient auparavant de la tradition orale.

Introduction

Il n'est plus original d'affirmer, car beaucoup l'ont signifié auparavant, que l'étude du conte populaire présente des difficultés d'ordre terminologique et cela malgré toutes les tentatives pour que cesse l'interférence entre les contenus. On hésite à choisir qui d'entre le conte, la nouvelle ou l'histoire est le plus propre à désigner le «conte» en général. En fait, il faut un élément rassembleur. Plus souvent qu'autrement, on parle «du» conte populaire; rarement «des» contes populaires. Paradoxalement, on trouve toujours moyen de renvoyer à l'une ou à l'autre des classifications qu'ont proposées successivement Aarne-Thompson et Delarue-Tenèze, bien qu'elles soient ambivalentes. Tantôt, par exemple, on distingue les contes facétieux des contes merveilleux, tantôt on les réunit sous un dénominateur commun et réducteur de leurs différences¹. En effet, il est toujours étonnant de constater que ceux qui recourent généralement à l'appellation de «conte populaire» pour parler de tout type de récit bref ne s'en rapportent pas moins en tout temps au conte merveilleux comme s'il s'agissait de la norme. L'ancienneté du conte merveilleux, sa popularité, son mystère, son «pouvoir» et son appartenance aux genres littéraires sont peut-être en grande partie responsables de la séduction ou du parti pris qu'il exerce. Font donc partie du répertoire français du conte populaire des récits où la présence d'éléments magiques, d'ogres ou d'animaux fabuleux (*La bête à sept têtes*,

¹ Michèle Simonsen, *Le Conte populaire*, Paris, PUF, 1981, p.5-28.

*Le roi des poissons, Jean de l'ours, La fille du diable*²) est une caractéristique dominante, cependant qu'il n'y a pas trace de plaisanterie ou de vraisemblance. À l'époque de la Renaissance, l'appellation de «conte» n'était pas moins instable et flottante qu'en ce début de deuxième millénaire. Le mot s'employait pour tout récit de quelque aventure, soit plaisante, soit sérieuse, soit vraie ou fabuleuse, et comprenait la nouvelle, la facétie, l'apophtegme, le mystère, la parabole et l'*exemplum*. Actuellement dans le *Petit Robert*, deux des trois définitions proposées traitent le conte comme un récit imaginaire ou bien comme une histoire invraisemblable et mensongère. Nous retiendrons pour cette étude les appellations de «nouvelles» et de «conte populaire renaissant» et pourront se prévaloir de l'une ou l'autre de ces appellations les récits brefs, vraisemblables et divertissants qui sont une constante en France à l'époque de la Renaissance. Par divertissant, il faut entendre les récits facétieux et libertins, mais aussi les récits sérieux et éducatifs. Et nous étudierons des oeuvres aussi diverses en apparence que les trois recueils des *Cent Nouvelles nouvelles*, l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre, *Le Tiers Livre* de Rabelais ainsi que «Le banquet des conteurs» tiré des *Colloques* d'Érasme.

L'appellation généralisante de «conte» témoigne envers le conte populaire d'une évidente désinvolture qui n'est guère surprenante, car celui-ci a longtemps été considéré avec dédain par les érudits. Pour avoir écrit le recueil des *Facéties*, on a imputé au Pogge

² *Ibid.*, p. 5.

ainsi qu'aux éditeurs qui l'ont ressuscité après sa mort (Guillaume Tardif) toutes sortes de torts allant de la facilité à l'amoralité, et la réputation d'homme sérieux et de «Gladiateur de la République des Lettres» du Toscan n'a rien changé à l'affaire. Ce n'est que depuis les années 1970 que des savants se sont sentis des affinités avec le conte populaire et s'y sont intéressés, encore qu'ils se soient munis du prétexte d'une quelconque utilité historique du conte populaire, peut-être en raison de son appartenance à un genre estimé vulgaire. On refuse encore le plaisir littéraire ou simplement le plaisir de la lecture quand il découle du conte populaire, surtout à caractère facétieux, grivois et amusant que l'on a souvent taxé d'inconvenant et de choquant. C'est en sa qualité de document historique que le recueil du Pogge, par exemple, est toléré et pris pour objet d'étude. Dans les quelques rares éditions que l'on peut trouver des *Facéties*, bien souvent certains passages ont été atténués pour la seule et unique raison qu'«il y a des limites que l'on ne doit pas franchir³». Les contes populaires ont dans un premier temps intéressé les chercheurs en ce qu'ils dispensent des renseignements précieux sur la connaissance du mode de pensée et des pratiques courantes des générations antérieures telles que les coutumes, les rites, les cérémonies, les croyances, les traditions et les superstitions (Arnold Van Gennep, Claude Lévi-Strauss et Vladimir Propp ont été au nombre de ceux-là). Parallèlement, plusieurs chercheurs se sont employés et s'emploient toujours à

³ Introd. de Pierre des Brandes, *Les Facéties de Pogge florentin*, Paris, Garnier Frères, s.d., p. XLV.

démystifier l'origine des contes populaires, tandis que l'attention des autres s'est canalisée autour des mécanismes et des conditions de transmission des contes. Par la suite, Vladimir Propp, précédé de Joseph Bédier et d'Alexander Veselovsky, puis suivi par Alan Dundes, Claude Bremond et Aljirdas J. Greimas, ont tenté d'approfondir l'étude des contes à partir d'une approche morphologique. D'un autre côté, Sigmund Freud, Franz Ricklin, Otto Rank, Géza Róheim, Carl Jung, Bruno Bettelheim ainsi que Georges Jean se sont, quant à eux, tout particulièrement penchés sur la question de l'interprétation en tentant d'éclaircir le sens et les significations des contes ainsi que leurs effets sur l'imaginaire grâce à l'application des concepts psychanalytiques.

*

Mis à part quelques courts textes récents parus dans des revues littéraires spécialisées, notamment «Du conte facétieux considéré comme genre : esquisse d'une analyse structurale» de Philippe de Lajarte⁴, le conte populaire renaissant a très peu fait l'objet de recherches approfondies bien qu'il ait été éminemment populaire et répandu en France pendant l'époque de la Renaissance. Nulle trace des contes populaires dans les anthologies littéraires de cette période. Certes on parle de Rabelais, mais en tant que

⁴ Philippe de Lajarte, «Du conte facétieux considéré comme genre : esquisse d'une analyse structurale», *Ethnologie française*, IV, 1974, p. 319-331.

précurseur du roman moderne. Quant à Marguerite de Navarre, une demi-page lui est parfois consacrée, mais surtout pour insister sur son statut de reine et de protectrice des arts ou sur l'influence italienne qui transparaît dans l'*Heptaméron*⁵. Parfois, et cela était fréquent, on oubliait de la mentionner. Quant aux *Cent Nouvelles nouvelles*, celles de Vigneulles se sont davantage ébruitées que la version anonyme attribuée à Antoine de La Sale ou *Le Grand Parangon des nouvelles nouvelles* de Nicolas de Troyes, qui sont encore méconnus. En outre, l'intérêt pour ces oeuvres renaissantes est bien souvent centré sur la recherche morphosyntaxique puisqu'elles sont écrites en moyen français et par conséquent fournissent des renseignements de premier ordre quant à l'évolution de la langue.

*

Les nouvelles de la Renaissance sont incluses dans le corpus des contes populaires universaux sans qu'on définisse cependant leur position au sein de l'ensemble ou les rapports qu'elles entretiennent avec les autres types de conte⁶. Leur rôle reste indéterminé, mais elles sont intégrées dans les nombreuses théories mises au point par

⁵ Pierre Deshusses et Léon Karlson, *La Littérature française au fil des siècles. Du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, Paris, Bordas, 1994, p. 93-95.

⁶ *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 145-155, p. 496-507.

plusieurs chercheurs, portant notamment sur l'origine et la diffusion des contes populaires, au même titre que le conte merveilleux ou religieux. Rappelons à ce propos les théories indo-européenne (Wilhelm Grimm, Max Müller, Charles Ploix, André Lefèvre, Hyacinthe Husson), indianiste (Théodor Benfey, Emmanuel Cosquin), ethographique (Andrew Lang, Arnold Van Gennep), ritualiste (Paul Saintyves), marxiste (Vladimir Propp)⁷. Malgré leur diversité, ces théories sont monolithiques puisqu'elles supposent des explications uniques pour l'ensemble des récits qui relèvent de la tradition orale. Ce n'est que récemment (depuis von Sydow) que l'on distingue, par exemple, le conte facétieux, très prisé aux XV^e et XVI^e siècle, du conte merveilleux présent chez presque tous les peuples. On admet une pluralité d'explications sur les contes populaires selon le type auquel ils appartiennent, encore que l'adjectif «facétieux», le plus couramment utilisé, soit réducteur d'une réalité complexe puisqu'il donne l'impression d'être incompatible avec une intention sérieuse ou utilitaire et qu'il passe sous silence le caractère souvent réaliste ou vraisemblable de ces contes dits facétieux.

Il est impensable d'examiner l'évolution des contes populaires renaissants sans tenir compte des répercussions possibles provenant des événements sociaux, politiques et religieux ainsi que des manifestations littéraires et linguistiques qui sont rien moins que décisifs au cours de cette période : la Renaissance italienne, les guerres italo-

⁷ Voir Michèle Simonsen, p. 29-47.

françaises, l'humanisme, la Réforme, l'invention de l'imprimerie, l'émergence d'une littérature et d'une langue nationales. Il faut tenir compte du fait qu'à la Renaissance, les contes populaires ont surtout comme appui la tradition orale qui prédomine encore à cette époque, bien que quelques auteurs, néanmoins, aient pris connaissance des réalisations écrites des conteurs italiens du XIV^e et XV^e siècles. Mais l'écriture des contes populaires en France constitue toujours une nouveauté que l'intitulé *Les Cent Nouvelles nouvelles* vient confirmer d'autant plus que la culture livresque ne s'est pas encore bien implantée.

Les contes populaires de la Renaissance permettent cependant l'étude du passage de l'oral à l'écrit, car en plus des témoignages internes situés dans les prologues des recueils du XVI^e siècle qui fournissent ou suggèrent la source de certains emprunts, l'écart entre les registres oral et écrit était mince alors qu'à présent la langue écrite et la langue orale sont aux antipodes l'une de l'autre, le divorce des deux registres s'étant amorcé approximativement vers la fin du XV^e siècle. Les traces d'oralité dans les contes sont, de fait, plus évidentes et risquent d'être plus naturelles qu'artificielles puisque la transposition des moyens d'expression suppose une grande familiarité. La ressemblance des deux registres ne peut que donner une idée plus précise et juste, en tout cas plus suggestive de ce à quoi les contes initialement oraux, sans prétention littéraire, ressemblaient.

*

Le passage d'une forme simple à une forme savante est la perspective dans laquelle s'inscrit le sujet de cette thèse. Cette dernière rend compte des similitudes entre les registres oral et écrit, qui toutefois commencent à disparaître à mesure que la dépendance de l'écrit vis-à-vis de l'oral cesse et que la pratique du français écrit dépasse le stade des premiers balbutiements. Avec le projet d'une langue nationale, on procède à la réglementation et à l'enrichissement graduels de la langue vulgaire par le concours de ses principaux utilisateurs : gens de loi, écrivains et poètes.

Dans le choix du corpus des conteurs, Le Pogge occupe une place particulière. Il y figure comme l'ancêtre des conteurs. Plus que le *Décameron* de Boccace, ses *Facéties*⁸ ont des affinités avec les contes populaires français. Elles ont connu un sort semblable. Alors qu'elles ont été appréciées du plus grand nombre, à l'échelle internationale, elles ont aussi connu le discrédit de la part d'une certaine élite. Le Pogge n'a pas son pareil pour expédier une nouvelle en quelques lignes seulement et en toute clarté. Sa concision exemplaire tranche avec les habitudes d'un conteur expérimenté qui,

⁸ Poggio Braccilini, *Les Facéties de Pogge Florentin*, traduction nouvelle et intégrale accompagnée des *Moralitez* de Guillaume Tardif suivie de la *Description des bains de Bade (XV^e siècle)* et du dialogue *Un vieillard doit-il se marier?* Édition annotée, précédée d'une « Notice sur Pogge, sa vie, son oeuvre, ses traducteurs » par Pierre des Brandes, Paris, Garnier, s.d.

dans la transmission d'un message, ne néglige pas la possibilité de plaire en même temps à son public en rallongeant la sauce.

Pour leur part, Antoine de La Sale, Philippe de Vigneulles ainsi que Nicolas de Troyes présentent un grand intérêt puisque tous les trois sont les auteurs d'un recueil de contes populaires pendant la période renaissante. Chaque recueil porte un titre très similaire qui évoque à tout coup l'oeuvre du prédécesseur. Il est pour le moins remarquable que non pas un ou deux, mais trois auteurs français aient choisi un titre allusif ou semblable. Les premières *Cent Nouvelles nouvelles* attribuées à Antoine de La Sale⁹ font écho aux oeuvres italiennes telles que les *Cento Novelle* et le *Décaméron* tandis que les *Cent Nouvelles nouvelles* de Vigneulles¹⁰ rappellent les nouvelles françaises de La Sale dédiées au duc de Bourgogne et auxquelles l'auteur ne manque pas de faire allusion dans son prologue. Quant au *Grand Parangon des nouvelles nouvelles* de Nicolas de Troyes¹¹, il est à la fois un clin d'oeil à l'un et à l'autre. Ils sont tous les trois situés plus ou moins à intervalle régulier. La première édition imprimée des

⁹ Antoine de La Sale, *Les Cent Nouvelles nouvelles*, publiées d'après le seul manuscrit connu avec Introduction et Notes par M. Thomas Wright, membre de l'Institut de France, 2 vol., Paris, P. Jannet, 1858.

¹⁰ Philippe de Vigneulles, *Les Cent Nouvelles nouvelles*, éditées avec une Introduction et des Notes par Charles H. Livingston, Genève, Droz, 1972.

¹¹ Nicolas de Troyes, *Le Grand Parangon des nouvelles nouvelles*, publié d'après le manuscrit original par Émile Mabille, Paris, Librairie A. Franck, 1869.

premières *Cent Nouvelles nouvelles* date du mois de décembre 1486 tandis que *Le Grand Parangon* fut «achevé d'écrire par Nicolas de Troyes le premier jour de mars MDXXXVI», tel qu'indiqué par l'auteur lui-même à la fin de son manuscrit. Entre 1505 et 1515, Philippe de Vigneulles compose son recueil.

Fait surprenant, Philippe de Vigneulles et Nicolas de Troyes sont d'abord et avant tout des ouvriers, des hommes du peuple : Vigneulles, un chaussetier de Metz, Troyes, un «simple sellier natif de Troyes en Champagne» et demeurant à Tours. Quant à Antoine de La Sale, auteur présumé des premières *Cent Nouvelles nouvelles*, il fut attaché à Louis III alors qu'il habitait la Provence et qu'il exerçait les fonctions de magistrat. Il séjourna par la suite à la cour de Bourgogne où, selon Thomas Wright, il aurait composé le recueil en hommage au duc Philippe le Bon. Il est pertinent de l'étudier dans la mesure où subissant encore l'influence du Moyen Âge, il ne s'en dissocie pas moins. Malgré une évidente prédilection pour les amours adultères qui occasionnent à maintes reprises la dissimulation ou la substitution d'une tierce personne, ainsi que cela était la coutume dans les fabliaux, son recueil, comme il l'annonce lui-même dans sa dédicace, comporte un nombre considérable de nouvelles dont «l'étoffe, la taille et fasson d'icelles est d'assez fresche memoire et de myne beaucoup nouvelle¹²». Philippe de Vigneulles, pour ce qu'il occupe le milieu, est peut-être l'auteur le plus représentatif des

¹² Antoine de La Sale, *op. cit.*, p. XXII.

pratiques narratives à la Renaissance et celui qui résume le mieux les goûts et les préoccupations d'alors. D'autre part, en raison du parler messin de ses personnages, certains ont cru à une régionalisation du conte populaire. Or le fait d'emprunter certaines particularités de la ville de Metz contribue moins à la couleur locale que cela ne sert l'un des objectifs de l'auteur, c'est-à-dire de «monstrer que, se les adventures qui se font en divers lieux et que journellement adviennent venoient à la congnoissance d'aucun bon facteur, ilz en pourroient faire et composer ung livre aussi bon que ceulx qui ont esté faict devant, veu et considéré que seulement moy, qui n'as guieres veu ne hanté, vous en a trouvé cent et plus, la pluspart advenues de mon temps¹³».

Pour sa part, en plus d'être le fidèle descendant des conteurs précédents, Nicolas de Troyes se distingue néanmoins de ses homologues. *Le Grand Parangon des nouvelles nouvelles* a la singularité non seulement d'annoncer d'éventuelles tendances, mais déjà de les expérimenter, notamment en ce qui concerne l'intervention du merveilleux et du surnaturel que les XVII^e et XVIII^e siècles immortaliseront (Troyes : nlls 10, 18, 29, 53). Il va de soi que les apparitions diaboliques sont plus fréquentes bien qu'elles soient conformes, la plupart du temps, aux superstitions. Nicolas de Troyes n'est pas un innovateur hardi cependant. Les quelques contes merveilleux et d'aventures qu'il introduit se sont parfaitement amalgamés aux autres contes à l'intérieur du recueil.

¹³ Philippe de Vigneulles, *op. cit.*, p. 58.

D'abord ils sont dispersés et, de plus, ils donnent l'impression d'avoir été insérés subrepticement. De toute évidence, le moment n'est pas encore propice à l'épanouissement du conte merveilleux.

*

Quant à Érasme, Rabelais et Marguerite de Navarre, ils privilégient le mode de l'insertion dans leur utilisation du conte populaire. Tous les trois instaurent un cadre narratif de l'ampleur du roman qui prend sous son aile toutes les autres formes discursives des oeuvres. C'est le roman qui règle l'alternance de la narration avec le dialogue, avec la différence que ce n'est pas la narration qui enclave les dialogues, mais l'inverse. Les personnages du «Banquet des conteurs»¹⁴ dans les *Colloques* d'Érasme, du *Tiers Livre*¹⁵ de Rabelais et de l'*Heptaméron*¹⁶, sont successivement interlocuteurs, narrateurs puis auditeurs, de sorte qu'il n'y a pas de locuteur qui ne fasse pas partie de

¹⁴ Érasme, *Colloques*, traduction et présentation par Étienne Wolff, publié avec le concours du Centre national de la Recherche scientifique, 2 vol., Paris, Imprimerie nationale, 1992.

¹⁵ François Rabelais, *Oeuvres complètes*, Édition établie, annotée et préfacée par Guy Demerson. Texte original établi par Michel Renaud et les chercheurs du laboratoire Equil XVI de l'université Blaise-Pascal. Avec une translation de Guy Demerson. Textes latins établis, présentés, annotés et traduits par Geneviève Demerson. Paris, Seuil, 1995.

¹⁶ Marguerite de Navarre, *Heptaméron*, Paris, G-Flammarion, 1982.

l'histoire. L'appropriation de l'oralité par le biais du dialogue ou du conte populaire donne l'illusion d'une parole vivante et spontanée sans qu'il soit nécessaire de dissimuler l'ancrage scripturaire des oeuvres, à la différence donc de certains recueils. En bout de piste, ce sont moins trois gros récits cohérents qui progressent vers une fin déterminée que l'amalgame de plusieurs conversations ponctuelles, périodiques ou journalières dans lesquelles les interlocuteurs en appellent aux contes populaires pour égayer ou nourrir leurs échanges.

Érasme et Marguerite de Navarre ont une réputation de moralistes préoccupés par la liberté humaine parce qu'ils investissent leurs récits d'un sens philosophique, Marguerite de Navarre avec un sérieux plus apparent, Érasme sous le voile d'un plaisir goûté en bonne compagnie. Quant à Rabelais, son utilisation du conte populaire est circonscrite. Il ne produit pas de recueil de contes et il ne lui consacre pas davantage un chapitre en particulier. Il a cependant recours aux contes parce qu'il est universel de «raconter». Cependant, le conte populaire ne tend plus ici vers la même finalité. Il n'a d'utilité et de signification qu'en regard de l'oeuvre qui le sous-tend et Rabelais semble s'y intéresser souvent pour la part de comique qu'il peut en tirer. Le conte ne satisfait plus aux critères de la vraisemblance et de l'exemplarité, ou il le fait d'une façon différente. N'est exemplaire et n'a de réelle valeur que le fait de rire. Aussi Rabelais a-t-il jugé nécessaire de manipuler le conte populaire afin de le rendre compatible à son

propos.

*

Cette analyse a pour objet d'étude, rappelons-le, l'évolution des contes populaires à l'époque de la Renaissance afin de voir s'il y a lieu, déjà à l'époque, de parler du passage d'une forme simple à une forme savante, pour utiliser les concepts de Jolles¹⁷. Elle procède en deux étapes. Dans un premier temps, une description du conte populaire s'impose comme étant un préalable à l'étude d'un genre ou d'une forme quelconque. Elle passe en revue les aspects les plus saillants des contes populaires tels qu'ils apparaissent au cours des XV^e et XVI^e siècles, en insistant sur ce qui les distingue des fabliaux dont on a prétendu qu'ils sont la version littéraire des contes facétieux. Dans un deuxième temps, on examinera l'évolution du conte populaire pendant la période renaissante qui voit s'accomplir le transfert du conte oral dans le registre écrit. Cette analyse tire profit du fait qu'à la Renaissance, la langue écrite se caractérise par sa grande mouvance, ses affinités avec l'oral ainsi que par l'absence de règles strictes qui normaliseraient son usage, ce dont les XVII^e et XVIII^e siècles se chargeront. En bénéficiant des nombreuses traces d'oralité non pas fossilisées, mais vivantes, qui imprègnent encore la langue à

¹⁷ André Jolles, *Formes Simples*, traduit de l'allemand par Antoine-Marie Buguet, Paris, Seuil, 1972.

l'époque, cette étude prêterait attention à toute modification, tant au niveau de la forme et du contenu qu'en ce qui concerne un possible glissement sémantique et fonctionnel du conte populaire. Elle considérerait en même temps les pratiques et les techniques narratives utilisées.

Contes et nouvelles populaires de la Renaissance

I-Filiations et contiguïtés

On dit du conte populaire de la Renaissance qu'il descend en droite ligne du genre du fabliau dont la période la plus florissante se situe entre les XII^e et XIV^e siècles. Une autre hypothèse veut, quant à elle, que le fabliau soit la version littéraire des contes facétieux. Que doit-on en déduire? D'une façon ou d'une autre, il apparaît que le conte populaire renaissant et le fabliau entretiennent des rapports très étroits. On relève plusieurs occurrences des thèmes traditionnels du fabliau dans le conte populaire, notamment en ce qui a trait à la perversité féminine de même qu'à la paillardise et à la paresse du clergé. On observe quelquefois la même alternance entre la gaieté maligne et la raillerie innocente. À l'instar du fabliau, le conte populaire se caractérise par sa forme brève et rapide, le pittoresque et la naïveté de sa langue, l'aisance et le naturel de son ton. «La ressemblance des contes de Philippe de Vigneulles avec ces aspects des fabliaux est si évidente qu'elle s'imposerait même si on ne retrouvait chez lui bon nombre de leurs thèmes favoris», écrit Livingston¹⁸. Cependant, dans la pratique, les traits communs entre le fabliau et les contes populaires ne sont pas déterminants.

¹⁸ Introd. de Charles H. Livingston, *Les Cent Nouvelles nouvelles*, Genève, Droz, 1972, p.34.

Les contes populaires n'ont pas l'ascendant littéraire du fabliau. Pour avoir composé son recueil au commencement du XV^e siècle, Antoine de La Sale a construit certaines nouvelles à partir de documents écrits surtout empruntés aux Italiens. Cependant, il ne s'en cache pas et, de plus, il insiste dans son introduction sur la part des nouvelles consacrée à des faits récents ou à certains autres dont le souvenir est encore frais dans sa mémoire. Sans doute est-ce la raison pour laquelle il trouve dans sa dédicace que *Les Cent Nouvelles nouvelles* est le titre approprié.

Et pource que les cas descriptz et racomptez ou dit livres de *Cent Nouvelles* advindrent la pluspart ès marches et metes d'Ytalie, jà long temps a, neantmoins toutesfoiz, portant et retenant nom de Nouvelles, se peut trèsbien et par raison fondée en assez apparente verité ce présent livre intituler de *Cent Nouvelles nouvelles*, jà soit ce que advenues soient ès parties de France, d'Alemaigne, d'Angleterre, de Haynau, de Brabant et aultres lieux; aussi pource que l'estoffe, taille et fasson d'icelles est d'assez fresche memoire et de myne beaucoup nouvelle.

En revanche, les contes populaires ont beaucoup en commun avec l'*exemplum*. Ils sont pour la très grande majorité le produit d'une observation, en d'autres mots de l'expérience vécue, ou d'un témoignage oral. Les contes populaires sont initialement liés au monde de la parole et, sur ce point en tout cas, ils sont plus près de l'*exemplum* que du fabliau, de la moralité, de la sotie ou de la farce. La matière des contes populaires n'est pas sujette aux conventions génériques que connaît le fabliau. Ni des normes ni le goût personnel ne déterminent à l'avance les actions des personnages. Si les thèmes du fabliau se retrouvent dans le conte populaire, ils ne lui sont pas spécifiques ni

exclusifs. Ainsi, la fourberie des femmes et la convoitise des prêtres figurent au nombre des thèmes auxquels s'ajoute une foule d'autres tels que l'infidélité et la faiblesse des hommes, l'ignorance des jeunes épousés, la bêtise chez un gamin pas très futé ou encore la clairvoyance ou la débrouillardise d'une femme, etc. Le clergé est plus malmené que les autres groupes, mais la remise en question de l'honnêteté et de la sincérité des moines est un problème très d'actualité à l'époque.

II- Nouveautés et continuités

II.1. L'intention divertissante

La préoccupation la plus évidente des contes populaires et la plus proclamée de la part des auteurs, c'est de divertir (comme d'ailleurs le fabliau qui fait rire et met aussi en évidence une moralité). Pour sa part, l'*exemplum*, comme le dit J.-C. Schmitt, est axé sur le salut ou la damnation éternelle¹⁹. Les contes populaires ont l'avantage de paraître agréables et de le demeurer. De joyeux, ils ne deviennent pas soudainement sérieux à la fin comme le fabliau. Ils conservent en tout temps la même légèreté, apparente à tout le moins. Sous des dehors un peu rustres, dont il sera question plus tard, ils se révèlent

¹⁹ Claude Bremond, Jacques Le Goff, J.-C. Schmitt, *L'Exemplum, typologie des sources du Moyen Âge occidental*, fasc. 40, Belgique, Brepols Turnhout-Belgium, 1982, p.48.

pourtant d'une efficacité et d'une richesse étonnantes qui ne sont pas incompatibles avec beaucoup de simplicité et de naturel. À la lumière des trois manuscrits des *Cent Nouvelles nouvelles*, de l'*Heptaméron*, du «Banquet des conteurs» et du *Tiers Livre*, il apparaît que les contes populaires se rangent sous le parti de la bêtise ou de l'intelligence. Encore faut-il apporter des nuances. La bêtise est polymorphe. Elle tire son matériau de la naïveté et de la stupidité, de l'ignorance et de la folie, de la sottise ou de la simplicité d'esprit, de la méchanceté, de la fourberie, de la jactance, de la vengeance insignifiante, de la paillardise, de l'hypocrisie, du mensonge, de l'infidélité, de la vanité, de la malhonnêteté et de la jalousie. Pour sa part, l'intelligence suit deux orientations distinctes. D'un côté, elle s'oppose à l'ignorance et dans ce cas, elle est synonyme d'éveil, d'habileté, de hardiesse, de présence d'esprit, de finesse, dont ne sont pas dépourvues par exemple les femmes qui déjouent les machinations insidieuses de certains hommes (Troyes : nlle 25; Vigneulles : nlle 39; Marguerite : nlle 5). De l'autre, elle inclut la franchise, la bonté ainsi que la joie de vivre et la bonne humeur, lesquelles aussi inspirent à l'homme et à la femme «beaucoup de nouvelettez pour gens rire pour lesquelles choses estoit souvent mandez en bonne compaignie» (Vigneulles : nlle 20). L'intelligence versus la bêtise ne constituent pas non plus deux pôles isolés qui ne seraient susceptibles d'aucun échange. Entre les deux s'inscrit tout un éventail de situations où par exemple la culpabilité d'un individu est parfois nuancée et ne fait pas toujours l'unanimité. L'adultère notamment n'est pas d'emblée condamnable. Les

circonstances dans lesquelles il se produit peuvent jouer en sa faveur. Tantôt il constitue un outrage, tantôt un auteur en parle en termes banals, presque avec indifférence. Souvent, il apparaît comme étant une juste et inévitable conséquence de certaines situations données (Marguerite : nlle 3; Troyes : nlle 49). L'intelligence dont on se servirait à mauvais escient encourrait également le blâme (Vigneulles : nlle 31).

De toute évidence, le jugement humain dans les contes populaires n'est pas aussi hâtif et téméraire que dans les fabliaux. Il s'est assoupli et il est plus raisonnable. Fait curieux, dans *Le Tiers Livre* de Rabelais, une nouvelle attire particulièrement l'attention parce qu'elle porte justement sur les incertitudes du jugement humain. Prononcer un jugement sage et équitable n'est pas toujours une tâche facile, suggère Rabelais. Le meurtre qu'a commis la femme de Smyrne peut aussi être perçu et justifié en faveur de l'accusée : «si contre la femme, elle meritoit punition, veu qu'elle avoit faict la vengeance de soy, laquelle apartenoit à Justice; si pour la femme, elle sembloit avoir eu cause de douleur atroce» (chap. 44). En plus de la difficulté de rendre justice, Rabelais fait observer la corruption et l'inefficacité du système judiciaire. Naturellement, il en profite pour caricaturer quelques-uns de ses errements et abus, notamment la cupidité des hommes de loi, l'excessive lenteur, la nonchalance et le laisser-aller dans la prise de décision. De fait, la femme de Smyrne attend toujours le verdict des jurés.

Les Areopagites feirent response que cent ans après,
personnellement on leurs envoiast les parties contendentes, affin de

respondre à certains interrogatoires qui n'estoient on procès verbal contenuz. C'estoit à dire que tant grande leurs sembloit la perplexité et obscurité de la matiere qu'ilz ne sçavoient qu'en dire ne juger. (chap. 44)

Contrairement aux contes populaires, cette nouvelle relate la mésaventure de la femme de Smyrne, mais en cours de route, elle bifurque sur un autre terrain, celui de l'inefficacité du système judiciaire. Néanmoins, cela n'est pas présenté comme volontaire de la part de Rabelais. Étant dans l'impossibilité de conclure sur sa culpabilité ou son innocence, Rabelais fait en sorte d'insister sur les désagréments et les embêtements qui résultent de l'intervention de la justice. Tout compte fait, il s'y prend adroitement pour remettre en question le jugement humain. Ce n'est pas un hasard non plus s'il souligne sa fragilité et ses incertitudes par le biais du conte populaire réputé paradoxalement pour sa clarté.

*

Quelques-uns des personnages des nouvelles de l'*Heptaméron* font exception à cette règle d'incertitude, car ils sont décriés haut et fort par le narrateur tout le long de la nouvelle (Marguerite : n°1). Cela peut s'expliquer par le fait qu'ils se sont attirés le blâme à raison de leurs mœurs dissolues ou bien pour des motifs autrement personnels tels que le parti pris du narrateur. Il arrive que celui-ci soit animé par des rancœurs, des désirs ou des espoirs qui non seulement le guident dans le choix d'une nouvelle à

raconter, mais l'incitent aussi à médire d'un personnage ou à se réclamer provisoirement d'une vision manichéenne de la réalité. Les femmes sont les boucs émissaires attitrés de Simontaut qui les tient responsables de plusieurs déceptions qu'il a éprouvées (Marguerite : nlls 1, 14, 33, etc). Il les charge autant que possible de toutes les fautes et de tous les torts avec opiniâtreté : «Je vous supplie, mesdames, regardez quel *mal* il vient d'une *méchante* femme, et combien de *maux* se firent pour le péché de celle-ci» (Marguerite : nlle 1, *nous soulignons*). La majorité des nouvelles de l'*Heptaméron*, à l'exemple de la première nouvelle, sont précédées d'un préambule dans l'espace duquel la loi générale ou l'idée directrice de l'histoire est énoncée. Le récit intervient pour prouver ou illustrer une opinion déjà formulée. Tout effet d'attente étant dissipé par la même occasion, l'opinion prend des airs de faits, de vérités établies qui ont l'avantage d'échapper aux remises en question.

Mesdames, j'ai été si mal récompensé de mes longs services que, pour me venger d'amour et de celle qui m'est si cruelle, je mettrai peine de faire un recueil de tous les mauvais tours que les femmes ont faits aux pauvres hommes, et si ne dirai rien que pure vérité.
(Marguerite : nlle 1)

D'un autre côté, les devisants ne sont pas dupes des paroles et des imputations diffamatoires. Étant nobles, d'une part, ils ont l'habitude des jalousies, des rancunes et des ambitions qui font l'objet de conversations journalières à la cour et, d'autre part, ils sont familiers avec l'arsenal rhétorique, certains plus que d'autres. D'un naturel méfiant, les devisants n'accueillent jamais facilement les assertions intéressées d'autrui. Ils

protestent et s'indignent constamment. Une argumentation d'apparence solide et convaincante ne les embarrasse jamais. Certains vont jusqu'à soutenir une thèse adverse qui le plus souvent démystifie quelques-uns des comportements reliés à leur sexe, en étayant plus ou moins leur argumentation d'un point de vue social, religieux, philosophique, moral, sexuel ou psychologique.

«Cet homme-là, dit Parlamente, était merveilleusement mauvais, car d'un côté il trompait sa chambrière, et de l'autre sa femme.»
 --«Vous n'avez donc pas bien entendu le conte, dit Hircan, pource qu'il est dit qu'il les contenta toutes deux en une matinée; que je trouve un grand acte de vertu, tant au corps qu'à l'esprit, de savoir dire et faire chose qui rend deux contraires contents.» --«Et cela est doublement mauvais, dit Parlamente, de satisfaire à la simplesse de l'une par sa mensonge, et à la malice de l'autre par son vice. Mais j'entends que ces péchés-là mis devant tels juges que vous seront toujours pardonnés.» (Marguerite : nlle 45)

Par conséquent, la discussion prend presque toujours les proportions d'un débat d'envergure, controversé et passionné, que l'on est forcé de suspendre provisoirement quelques fois, puisqu'il n'aboutit que très rarement à un consensus, afin d'introduire un nouveau conte susceptible de fournir un éclairage additionnel sur la meilleure façon de comprendre une nouvelle. Même lorsqu'il ne semble pas y avoir d'opposition entre les devisants, le lecteur n'est jamais assuré de leur assentiment sincère. Chose certaine, plus l'idée directrice des nouvelles est discutée, évaluée, pesée, plus leur valeur exemplaire perd de sa vigueur.

II.2. L'attrait pour le «bas corporel»

Branché sur le quotidien, le conte populaire renaissant n'est jamais en panne d'inspiration. D'une part, il est bon observateur. D'autre part, n'étant pas paralysé par le bon ton ou par le beau style, il est curieux de tout et ne dédaigne rien sous prétexte que ce serait contraire à la bienséance. Ce qui signifie que son exploration minutieuse du quotidien le conduit, entre autres choses, à s'intéresser à des détails «triviaux». La diversité et la familiarité des incidents que rapportent les trois recueils de *Nouvelles nouvelles* sont la preuve que les auteurs n'ont pas procédé à un recrutement sélectif guidé par cet aspect dans le choix des récits répertoriés, à l'exception peut-être d'Antoine de La Sale dont le goût prononcé pour les scènes triviales se manifeste de façon plus marquée. Quelques nouvelles font l'effet de blagues artisanes. Par exemple, les nouvelles qui portent sur le désir sexuel et la curiosité de certaines femmes étaient sans doute destinées au départ à un public exclusivement masculin, car on sait que la présence d'une femme suffit, dans la majorité des cas, à tempérer les propos. Il ne faut pas négliger les «histoires cochonnes» qui appartiennent, elles aussi, à la tradition orale et populaire de n'importe quelle époque. Les histoires à saveur libertine sont des sujets d'attraction bien souvent lorsque les principes moraux et religieux ont beaucoup de force, d'influence et d'autorité auprès d'une population. Elles présentent des situations où un individu s'adonne clandestinement et lestement à des plaisirs, ou à des désirs qu'il n'a pas su dominer. Lorsque le travail, la religion et la vertu sont les valeurs prônées par la

société, le plaisir, le désir et la sexualité sont souvent pris en mauvaise part ou occultés, même s'ils sont toujours présents. Ainsi, le «dévergondage» de certaines gens qui jaillit à quelques reprises des contes populaires de la Renaissance peut séduire l'auditeur ou le lecteur, apaiser sa culpabilité ou bien légitimer ses propres penchants dans une société où la morale et les lois sont rigides. D'autre part, plusieurs mythes, légendes et récits bibliques ont exprimé à leur manière que ce qui est empreint d'interdiction attise la curiosité comme l'histoire de *Barbe Bleue*. D'une façon normale, les rapports intimes entre les personnes intéressent grandement. Si tout un chacun profite d'exemples tirés de la vie sociale, les références à la vie privée sont plus cachées, car celle-ci tombe rarement sous les sens de quelque témoin. Il faut que l'un des actants fasse une confidence à quelqu'un pour qu'un fait se sache et circule en société. Ainsi, la proportion des nouvelles qui concernent les relations entre religieux et laïcs, les relations entre époux, entre parents et enfants est plus importante puisqu'elle répond à une demande. Rapporter ce qui est accessible à un grand nombre de personnes et connu de tous constitue comme une perte de temps en ne présentant que peu d'intérêt. Tous ces rapports intimes qui tissent le quotidien s'expriment de diverses manières. Un homme et une femme se rencontrent à l'intérieur comme à l'extérieur de la chambre à coucher. Quant aux religieux, on peut les trouver dans un confessionnal (Troyes : nle 28) ou attablés et faisant bonne chère à l'occasion d'un repas où ils ont été conviés, et ainsi de suite, évoluant dans des espaces clos ou ouverts.

II.3. L'habituel contre l'inhabituel

Ce ne sont pas tant les nouvelles qui sont frappantes, comme l'écrit Jolles, que leur insistance à suggérer l'importance et l'inépuisable diversité du quotidien. Cette idée selon laquelle la nouvelle raconte un incident frappant relève d'une perception moderne. Les incidents frappants existent (Vigneulles : nlle 55), mais ils ne sont ni prioritaires ni majoritaires. Troyes les souligne pour leur rareté : de «telles adventures n'adviennent pas à tout le monde» (Troyes : nlle 39). Les auteurs insistent sur la familiarité et sur la redondance des nouvelles : «Comme il est assez de coustume» (La Sale : nlls 81, 83, 95); «Ce n'est pas chose estrange que» (La Sale : nlle 46); «Comme il est aujourduy largement de prestres et curez qui sont si gentilz compaignons que nulles des folies que font et commettent les gens laiz ne leur sont impossibles ne difficiles» (La Sale : nlle 44); «Ce n'est pas chose pou accoustumée, especialement en ce royaume» (La Sale : nlle 27); «Il n'est pas chose nouvelle que» (La Sale : nlle 20); «ce qui advint à plusieurs rois de France» (Troyes : nlle 7). Quant à Vigneulles, il s'engage personnellement à faire la preuve de la riche diversité et de la fertilité du quotidien :

Se les adventures qui se font en divers lieux et que journallement adviennent venoient à la congnoissance d'aucun bon facteur, ilz en pourroient faire et composer ung livre aussi bon que ceulx qui ont esté fait devant, veu et considéré que seulement moy, qui n'as guieres veu ne hanté, vous en a trouvé cent et plus, la plupart advenues de mon temps. (Prologue)

L'incipit «Advint une foy» souligne aussi la banalité de la situation. On pourrait extrapoler et comprendre «une fois parmi tant d'autres» d'autant plus que les nouvelles

sont récentes et de fraîche date pour la grande majorité : «Tandiz que quelqu'ung s'avancera de dire quelque bon compte, j'en feray ung petit qui ne vous tiendra guères, mais il est veritable et de nouvel advenu» (La Sale : nlle 84). Les auteurs de recueils tels qu'Antoine de La Sale, Philippe de Vigneulles et Nicolas de Troyes sont conscients du fait que les contes populaires sont une espèce prolifique. D'avoir fixé le nombre des nouvelles à cent ou environ dans les recueils, ce qu'illustrent les titres, a peut-être à voir avec cette perception. D'autre part, à l'exception d'Antoine de La Sale, ni Vigneulles ni Troyes n'ont pu se contraindre à la limite fixée. *Les Cent Nouvelles nouvelles* en compte cent dix tandis que l'exemplaire du *Grand Parangon*, publié en 1879 n'a retenu que cinquante-cinq des cent quatre-vingt nouvelles qui ont été conservées.

II.4. Les inventions verbales

C'est Le Pogge qui est le plus attentif à collectionner les propos plaisants, lesquels témoignent d'une malice charmante et de beaucoup d'espièglerie. Il en salue les commentaires piquants et audacieux empreints de sagesse, d'astuce et de clairvoyance. «L'illustre Dante» donne ainsi une leçon à un ignorant et à un maladroit de la façon la plus cavalière qui soit.

Comment se fait-il, lui dit un jour le Florentin, que tu sois pauvre et misérable, toi qui passes pour sage et avisé, tandis que je suis riche, moi, qui suis sot et ignorant?» --« Quand j'aurai trouvé un maître dont les goûts seront conformes aux miens, comme cela t'est arrivé, il m'enrichira bien aussi.» (Pogge : nlle 57)

Tandis qu'une matrone, en apercevant une femme adultère pendre aux fenêtres des vêtements dont lui ont fait cadeau ses amants, s'écrie : «En voilà une qui fait ses robes, comme l'araignée fait sa toile, avec son cul, et qui étale ce beau produit» (Pogge : nlle 64). Pour sa part, Philippe de Vigneulles présente plusieurs occurrences de récits qui portent sur une utilisation particulière du langage comme le comique des mots ou les substitutions lexicales qui produisent toutes sortes d'embrouilles (Vigneulles : nlls 3, 4, 31, 45, 60, etc). Par exemple, un prêtre, faible en latin, tenant *modicum* pour son âne qui portait ce nom fait apprêter celui-ci pour le repas des officiers conviés chez lui au lieu d'«ung petit de bon et de legier» (Vigneulles : nlle 4). La soixantième nouvelle met en scène trois Allemands qui voyagent en France avec la ferme intention d'apprendre le français. En cours de route, cependant, ils sont victimes d'une méprise qui faillit leur coûter la vie (Vigneulles : nlle 60). Quelques nouvelles de l'*Heptaméron* portent également sur le langage, entre autres la nouvelle trente-quatre qui raconte que pour avoir mal interprété le langage d'un boucher chez qui ils passaient la nuit, deux Cordeliers ont pris peur et n'ont pas hésité à mettre leur vie en danger pour fuir la demeure de celui-ci.

II.5. Les lieux de la narration

Les lieux jouent un rôle dans le contexte fictif ou réel de la prise de parole par un narrateur-transmetteur. Vigneulles propose dans son recueil une unité géographique. Tous les faits qu'il raconte se sont accomplis dans la ville de Metz ou aux environs. Il

le mentionne d'abord dans le prologue de son recueil, puis il le rappelle le plus souvent au commencement de chaque nouvelle : «Je le dis pour cause que j'en vueil icy compter une petite d'ung pouvre bon homme demeurant à Mets auprès de la Porte des Allemens» (Vigneulles : nlle 52). Il a choisi de délimiter son champ d'observation à sa ville natale. Ce n'est pas une décision désintéressée, car il en parle comme d'un défi. Il tient à faire la preuve qu'il n'est pas nécessaire d'aller bien loin et d'avoir vu du pays pour composer un recueil de nouvelles, car celles-ci sont «adventures qui se font en divers lieux et que journellement adviennent» (Vigneulles : Prologue). D'un côté, cette limitation géographique contribue au réalisme du recueil puisque cela signifie que l'auteur écrit à partir de ce qu'il connaît bien. D'un autre côté, la nature de son défi peut susciter chez d'autres gens comme lui, c'est-à-dire un ouvrier «simple d'entendement», l'idée d'écrire un pareil recueil. L'écriture de contes populaires est à la portée de tous, selon Vigneulles. Paradoxalement, au sein de cette diversité se trouve une certaine unité. La familiarité du quotidien est un facteur de cohésion qu'il ne faut pas sous-estimer. À l'intérieur d'un pays ou dans les proportions plus petites d'une région, d'un bourg, d'une ville ou d'un village, des habitudes de vie se développent qui finissent par uniformiser les mœurs. Les unes sont individuelles, les autres communes à la société, telles que manger, aimer ou forniquer, trinquer en joyeuse compagnie et s'échanger des histoires. Par conséquent, la similitude et les ressemblances entre les nouvelles sont inévitables et ne signifient pas

que l'auteur manque d'originalité. L'entêtement du Pogge à préserver la simplicité et la familiarité de ses facéties, malgré la critique, prouve l'importance du quotidien.

On observe dans les recueils de contes populaires d'Antoine de La Sale et de Nicolas de Troyes, mais à l'état de germe, un récit-cadre, fictif et réel, qui aurait pu éventuellement aboutir à un résultat bien autrement efficace et où l'on constate la prédominance de la cour de Bourgogne dans l'imaginaire des auteurs à la Renaissance. Les recueils ne font que suggérer l'existence d'un tel encadrement en plaçant en exergue le nom de l'auteur présumé de la nouvelle. C'est à l'occasion de son séjour à la cour de Bourgogne que Louis XI aurait contracté l'habitude de narrer et d'ouïr des contes en bonne compagnie en guise de divertissement. Y faire allusion peut servir à évoquer le contexte célèbre d'une assemblée propice à la narration. Ce foyer de narration a sans doute contribué à sa manière à la diffusion des contes populaires. En raison de son activité au cours du XV^e siècle, il a peut-être aussi revitalisé une pratique ancienne (le goût antique pour les nouvelles) qui s'était assoupie en France depuis un bon moment. Antoine de La Sale place les histoires dans la bouche des courtisans du duc de Bourgogne, sans doute pour signifier à ce dernier sa reconnaissance. Souvenons-nous qu'il lui dédie son recueil.

Les voyageurs de l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre se réfugient à l'abbaye Saint-Savin de Notre-Dame de Sarrance parce que la crue des eaux a emporté tous les ponts de bois qui traversaient la rivière du Gave. Pendant dix jours environ, ils ne disposent d'aucun moyen pour regagner leur foyer respectif. À l'exception des voyageurs qui sont «de passage», aucun laïc n'habite les lieux, mais uniquement quelques moines et leur abbé qui néanmoins reçurent «humainement» les réfugiés ainsi que le souligne Marguerite de Navarre. Coupés du monde, les voyageurs vivent pendant leur séjour forcé à l'abbaye «en terre déserte» et en un «dévot lieu». Autrement dit, il s'agit d'un espace immobile et libre, sacré de surcroît, auquel quelques privilégiés seulement ont accès. Les voyageurs ont vite fait de l'apprécier à sa juste valeur. L'absence de ponts plonge les voyageurs dans un isolement propice à la réflexion et à la méditation. Ils n'ont d'autre choix que de considérer le monde d'où ils viennent avec un certain recul. Il en résulte beaucoup de nouveautés, d'audace et de profondeur dans les discours tenus. Le séjour à l'abbaye peut être envisagé comme la poursuite d'une quête initiatique, à la fois collective et individuelle : individuelle parce que les voyageurs aboutissent à l'abbaye à des moments différents selon les choix qu'ils ont faits; collective, puisque c'est en complicité qu'ils se retrouvent chaque jour à la même heure dans le pré. Au moment où commence le récit, tous les ponts ont été détruits et c'est dans l'attente qu'un pont soit jeté sur le Gave que les voyageurs vont se raconter des histoires. Ceux qui n'ont pas eu la patience d'attendre ont péri en essayant de traverser le Gave à la nage.

Et quelques-uns, cuidant rompre la raideur du cours d'eau pour s'assembler plusieurs ensemble, furent emportés si promptement que ceux qui les voulaient suivre perdirent le pouvoir et le désir d'aller après. (Marguerite : Prologue)

Contrairement à Tristan et à Iseut qui ont dû s'acclimater à la vie rude et sauvage dans la forêt du Morrois, les devisants n'ont pas eu à le faire. Ils ont quitté la cour pour aboutir dans une seconde cour, végétale cependant, qu'est le pré, mais qui néanmoins présente des commodités comparables à celles qu'offre la première.

[...] dedans ce beau pré le long de la rivière du Gave, où les arbres sont si feuillés que le soleil ne saurait percer l'ombre ni échauffer la fraîcheur, là, assis à nos aises, dira chacun quelque histoire qu'il aura vue ou bien ouï dire à quelque personne digne de foi. (Marguerite : Prologue)

L'herbe y est «molle» et «délicate» à tel point qu'elle remplace «carreau» et «tapis». Dans ce pré, «si beau et plaisant», les passe-temps des nobles voyageurs ne diffèrent pas de ceux à la cour.

Et à l'heure, j'ouïs les deux dames dessus nommées, avec plusieurs autres de la Cour, qui se délibérèrent d'en faire autant. [...] Et promirent lesdites dames, et monseigneur le Dauphin avec, d'en faire chacun dix, et d'assembler jusqu'à dix personnes qu'ils pensaient plus dignes de raconter quelque-chose. (Marguerite : Prologue)

Ainsi que la cour, le pré est un espace clos et délimité tandis qu'on ne peut juger toujours de la profondeur d'une forêt et que la plaine se caractérise, entre autres choses, par son immensité. Par conséquent, le pré est un lieu sécurisant, paisible et civilisé. C'est un lieu de passage, de connaissance, d'initiation et surtout d'échanges, comme l'était la cour de

Bourgogne. Au moment où les devisants s'échangent des récits, les circonstances propices à l'avènement de réformes religieuses profondes n'ont pas encore été réunies. C'est pourquoi, à l'approche de leur départ, les voyageurs se désolent et certains d'entre eux n'ont plus envie de regagner leur chez-soi.

Le matin venu, s'enquirent si leur pont s'avancait fort, et trouvèrent que dedans deux ou trois jours il pourrait être achevé; ce qui déplut à quelques-uns de la compagnie, car ils eussent bien désiré que l'ouvrage eût duré plus longuement pour faire durer le contentement qu'ils avaient de leur heureuse vie. (Marguerite : prologue de la huitième journée)

À partir de la huitième journée jusqu'à la fin de leur séjour, le temps est compté pour les voyageurs qui reçoivent chaque moment précieux qui passe comme un présent dont ils ne seront plus en mesure de bénéficier à leur retour au monde.

Mais voyant qu'ils n'avaient plus que deux ou trois jours de bon temps, se délibérèrent de ne le perdre pas et prièrent Mme Oisille de leur donner la pâture spirituelle comme elle avait accoutumé. (Marguerite : prologue de la huitième journée)

II.6. Les bons et les mauvais tours

La Renaissance est d'abord donnée comme une époque qui aime à plaisanter. Les gens sont taquins et malicieux; ils prennent plaisir à s'émoustiller en se faisant des niches, en se jouant des tours. Ils sont fertiles en stratagèmes, en ruses, tantôt subtiles, tantôt grossières, et sont très portés à la rigolade.

Au temps passés l'on faisait plusieurs tromperies et finesses comme l'en trouve par escript en plusieurs livres et hystoires. Je

croy que la coustume n'en est encor pas perdue et que à present
s'en font tousjours des nouvelles qui sont aucunes fois bonnes à
oyr pour advertir ceulx qui rien n'en sceivent et pour les garder du
dangier. (Vigneulles : nlle 53)

Il apparaît naturel que les devisants de l'*Heptaméron* consacrent la première journée à recueillir les mauvais tours que les femmes ont faits aux hommes, et les hommes aux femmes. Pour se sortir d'un mauvais pas, une batelière sage et fine enjôle si bien par de beaux discours deux Cordeliers qui voulaient la prendre par force qu'elle les met dans les mains de la justice plutôt que de tomber entre les leurs (Marguerite : nlle 5). D'autres récits ne ressortissent que de la simple bonne humeur et de la joie de vivre. Rappelons-nous la bouffonnerie de Mannis qui «fist grant chiere à ces gens de leurs biens mesmes, dont maintes fois en a esté ris depuis entre eulx quant la verité en fut congneue» (Vigneulles : nlle 20). La joyeuseté n'appelle pas nécessairement la vengeance, mais son souvenir suscite le rire de la part même de ceux à qui elle a été faite. Ainsi, un homme invite quelques compagnons à festoyer chez lui en soirée. S'apercevant trop tard qu'il n'a rien à leur offrir, il court chez son voisin qui est aussi son créancier, subtilise un chaudron fumant d'une bonne nourriture qu'il s'empresse de transvaser de retour chez lui. Après quoi, il retourne chez le créancier pour lui vendre son propre chaudron. Avec l'argent que lui procure cette vente, il achète le vin qui servira à abreuver ses convives. D'autres farces cependant sont fomentées par l'intelligence dépréciative de la sottise, c'est-à-dire par des gens malintentionnés qui poussent trop loin la plaisanterie et qui font délibérément du mal à autrui. On relève aussi de ces plaisanteries plus lourdes, de plus

mauvais goût, par exemple les nouvelles treize et quatre-vingt-quinze chez Antoine de La Sale. Dans l'une, un moine feint d'être très malade pour obtenir les faveurs d'une voisine, d'autre part, un clerc, qui persuade faussement son maître de sa castration, est mandé auprès de la femme de celui-ci, dont il est l'amant, pour la chaperonner. Ou bien encore, un abbé trouve moyen d'épargner le vin qu'il avait promis à la légère (Troyes : nlle 54).

Dans cette foulée, le mensonge peut servir à tromper. Par exemple, un jeune homme ment pour se mettre en valeur aux yeux de sa belle-famille (Vigneulles : nlle 25); trois prétendants comblent une jeune fille clairvoyante de fausses promesses pour obtenir sa main (Troyes : nlle 13); un homme qui vient chercher l'absolution de ses péchés auprès d'un prêtre ment par omission (Vigneulles : nlle 30, première partie). Des gens mentent pour le plaisir de faire circuler de fausses rumeurs. Ainsi font deux compagnons de retour de leur périple en mer. De village en village, ils rapportent de faux témoignages (Troyes : nlle 14). Quelques autres commettent des impostures en se faisant passer pour ce qu'ils ne sont pas. C'est ainsi qu'un «quêtain» se fait passer pour un autre prêtre afin de prêcher le premier (Vigneulles : nlle 33). Du mensonge et de la tromperie, il naît toutes sortes de malentendus parmi lesquels les quiproquos d'amour sont à l'honneur (La Sale : «Le quiproquo des épousailles», nlle 53). Femmes et hommes se méprennent sur l'identité de leur partenaire sexuel. Des individus fûtés et malhonnêtes, de véritables fripouilles,

s'ingénient à posséder une jeune femme sans qu'elle le sache et à la barbe du mari (Marguerite : nlle 48). Les hommes et les femmes mariés ou célibataires qui ont un amant ou une maîtresse sont nombreux et cela occasionne toutes sortes de méprises. Ainsi, le mari qui croit coucher avec la chambrière découvre à sa grande surprise qu'il s'agissait de sa femme (Le Pogge : nlle 238; La Sale : nlle 9; Vigneulles : nlle 39). Un jeune homme s'introduit dans la chambre à coucher d'une jeune femme dont il s'est entiché à la place de l'amant attendu (Vigneulles : nlle 38). Des quiproquos sont aussi provoqués couramment par la substitution d'objets suite à l'initiative d'un individu. On en relève plusieurs exemples chez Le Pogge, chez Antoine de La Sale et Nicolas de Troyes ainsi que chez Philippe de Vigneulles (nlles 35, 36, 38, 40, 48) et Marguerite de Navarre (nlles 8, 14, 48, 52). Ainsi, deux compagnons s'engagent envers leur ami à mener la femme de leur hôte dont celui-ci est amoureux dans son lit la nuit suivante. Cependant en la place de la femme, ils «vont prendre ceste grande ymage vielle de bois, et la vont très bien coyfer d'un beau curvechef et la mirent au lict entre deux beaulx draps, tout ainsy coyffée qu'elle estoit, et avoit le visage torné devers la ruelle du lict, très bien couverte» (Troyes : nlle 8). Naturellement, il faut s'attendre, lorsque l'on se frotte à la fourberie, à ce qu'il en résulte des conséquences, parfois graves, selon la nature de la plaisanterie. La vengeance est l'une des formes que peut prendre le contrecoup. Un sergent se venge de la punition que lui a infligé son curé pour avoir eu envie seulement de coucher avec une jeune femme (Troyes : nlle 28) tandis que la neuvième nouvelle du

Grand Parangon relate l'histoire d'un curé d'Orléans qui se dédommage de quatre sergents qui lui ont dérobé sa fille en divulguant leurs méfaits devant l'assemblée réunie à l'occasion de la messe. Plusieurs nouvelles font état de la vengeance qu'ont tiré certaines femmes et certains hommes de l'infidélité de leur conjoint. Les uns ont tué ou puni l'amant ou la maîtresse (Troyes : nlls 9, 11, 42; La Sale : nlls 32, 45, 56, etc); les autres s'en sont pris directement à l'époux ou à l'épouse volage et déloyale (Troyes : nlls 30, 55, etc; La Sale : nlle 47, etc).

III- Dispositifs

III.1. Désordre

Faute de pouvoir répertorier l'infini des possibilités du réel, le conte populaire accentue sa diversité par une impression de désordre qui résulte de la disposition des nouvelles, laquelle est semblable chez la plupart des conteurs à la Renaissance et rappelle l'imprévisibilité de la réalité. Prenons le cas des *Cent Nouvelles nouvelles* de Philippe de Vigneulles, représentatif de tous les autres recueils. La répartition des nouvelles y paraît, au premier abord, insignifiante. Tout au plus l'auteur a-t-il paru souhaiter regrouper les nouvelles en volets par certains moments. L'une de ces sections s'étend approximativement sur les trente premières nouvelles et prend sous son aile des histoires

qui concernent le clergé. D'autres cellules, plus petites quant à elles, sont consacrées aux nouvelles dont le personnage principal est le même. Règle générale, il s'agit de joyeux lurons tel que Mannis qui s'est laissé tenter à faire quelque finesse (Vigneulles : nlle 20). En d'autres occasions, l'agencement a pour but d'accuser les effets contrastants de deux ou plusieurs nouvelles.

Je vous ay comptez des nouvelles de pluseurs gens simples et à la bonne fois, comme vous avés icy devant oy, tant de la femme qui print la mesure des soulliers son maris comme du jeune marchans de trippes et de pluseurs autres. Et maintenant je vous en vueil compter une à l'opposite d'icelles precedentes, c'est assavoir d'un sergent fin et mauvais, comme vous oyrrés. (Vigneulles : nlle 30)

Bien que le narrateur intervienne de façon sporadique pour marquer une transition, il le fait d'une manière sommaire, donc sans efficacité, comme s'il avait improvisé à la dernière minute. Dans l'ensemble, cela se vérifie de fait que plus le volume du répertoire augmente, plus l'ordre paraît inconsistant, relâché. Il existe quelques sections éparses entre lesquelles s'immiscent pêle-mêle des nouvelles disparates qui échappent au contrôle. Il n'est pas rare non plus qu'une séquence soit compromise par le fait qu'une nouvelle y fasse intrusion sans aucune raison. Tel est le cas des nouvelles vingt et un et vingt-deux, traitant respectivement d'un homme astucieux qui évite une punition bien méritée et d'un huilier stupide qui se laisse persuader de pouvoir dompter les chiens, lesquelles atterrissent au beau milieu d'une suite de farces de nature scatologique, notamment les nouvelles vingt, vingt-trois et vingt-quatre. En d'autres mots, la *dispositio*

ne procède pas d'une logique rigoureuse à laquelle souscrit l'ensemble des nouvelles. Elle s'infléchit sans crier gare en cours de route.

Dans «Le banquet des conteurs» d'Érasme, la succession des nouvelles n'obéit pas non plus à un ordre contraignant préétabli. Elle épouse, cette fois, la dynamique d'une conversation. Outre le fait que l'hôte, vu son statut, s'impose comme étant celui à qui il incombe de raconter la première nouvelle, chacun des convives saisit naturellement la parole au moment où il le juge opportun. Naturel et spontanéité décident seuls de l'ordre d'énonciation. Grâce à un aspect isolé d'une histoire, par exemple, l'un des auditeurs a souvenance d'une histoire à laquelle il n'aurait peut-être pas songé autrement.

À présent, roi, si tu autorises un plébéien à raconter des histoires de rois, je rapporterai de ce même Louis un trait que ton récit m'a rappelé. En effet, comme un maillon en entraîne un autre, une première histoire en amène une seconde. (Le banquet des conteurs)

Pour sa part, Eutrapèle, parce qu'il est le roi du banquet, arrête son choix sur une histoire à caractère royal : «Mais pour en venir à mon histoire, il convient, je pense, qu'étant roi je raconte une histoire royale» (Le banquet des conteurs). Quant à Philogèle, il relate une autre aventure advenue au roi Louis XI, personnage principal de l'incident qu'a rapporté Eutrapèle juste auparavant.

Quelqu'un était venu un jour trouver le même Louis pour le prier de lui faire attribuer une charge qui se trouvait par hasard vacante dans le bourg qu'il habitait. (Le banquet des conteurs)

Chez Le Pogge, quelques facéties relèvent d'un même protagoniste ou bien quelquefois un mot d'esprit d'un tel appelle une autre bonne parole dont l'auteur diffère. Ces liens, quand liens il y a, sont parfois exprimés dans le titre de la nouvelle qui sert, par la même occasion, de transition. Pour la grande majorité cependant, les facéties s'enchaînent dans n'importe quel ordre.

III.2. Ordre

L'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre propose pour sa part un modèle original qui le distingue des autres recueils. Le nombre des nouvelles est réparti également en huit journées. Chacune de ces journées offre une programmation spécifique. Par exemple, «en la première journée est fait un recueil des mauvais tours que les femmes ont faits aux hommes et les hommes aux femmes» (Sommaire de la première journée), alors qu'«en la troisième journée, on devise des dames qui en leur amitié n'ont cherché nulle fin que l'honnêteté, et de l'hypocrisie et méchanceté des Religieux» (Sommaire de la troisième journée). Le classement que privilégie Marguerite de Navarre pour départager ses nouvelles demeure moins approximatif tout en dénotant un certain laisser-aller. La deuxième journée, notamment, ressemble à un grand fourre-tout où s'entasse une foule d'histoires disparates, rebelles à l'une ou l'autre des grandes thématiques. La septième

et la huitième journée sont réservées respectivement à la narration des plus grandes et non moins véritables folies et des tromperies de tout acabit. S'il y a une volonté d'ordre, celui-ci reste élémentaire et peu élaboré. Dans les faits, ce sont les personnages qui prennent l'initiative d'attribuer une thématique pour chaque journée, encore ne les prévoient-ils jamais à l'avance. Le plus souvent, le dernier narrateur fait une proposition sur le choix du prochain narrateur. Ou bien un personnage manifeste tout bonnement le désir de prendre la relève. D'entrée de jeu, Simontaut exprime le désir ferme de ne raconter que «les mauvais tours que les femmes ont faits aux pauvres hommes» (Marguerite : nlle1). Ce désir exprimé haut et fort a pour effet d'inspirer l'assemblée dans le choix qu'elle va faire d'une nouvelle pour la journée en cours. Est pris aussi en considération le caractère drôle ou triste de la nouvelle précédente. Les larmes des dames rappellent parfois à l'ordre les messieurs et les aident à se remémorer le but ludique qu'ils ont, tous ensemble, initialement assigné à leur rassemblement. Conséquemment, un des voyageurs remédie aux mines contristées par le choix d'une nouvelle qui saura réjouir la compagnie et la distraire du désagrément qu'on lui aura causé. D'autre part, un conte possède toujours son pendant féminin ou masculin et son contraire. Si dans une nouvelle, les vertus d'une femme sont soumises à de rudes épreuves et que celle-ci ne s'en sort pas indemne, un narrateur tiendra en sa possession une nouvelle qu'il fournira en contrepartie de la précédente et qui balayera du même coup les stéréotypes et les

préjugés, même lorsque la tâche est des plus difficiles, notamment en ce qui concerne par exemple les membres du clergé.

Puisque la vérité m'y a contraint et que vous me donnez le rang,
j'en dirai ce que j'en sais. Je n'ai ouï nul ni nulle de céans qui se
soit épargné à parler au désavantage des Cordeliers. Et pour la
pitié que j'en ai, je suis délibérée, par le conte que je vous vais
faire, d'en dire du bien. (Marguerite : nlle 43)

Le regroupement des nouvelles en fonction d'un thème dans l'*Heptaméron*, aussi relâché soit-il, ne décide pas moins d'une procédure dans la succession des histoires à raconter. On ne peut dire qu'il s'agit d'un ordre factice et déguisé puisque dans le récit-cadre, il obéit au déroulement naturel de la journée. De surcroît, il importe de rappeler que dès leur arrivée à Notre-Dame de Sarrance, les voyageurs s'empressent de répartir efficacement les heures d'une journée afin de meubler leur temps de loisir forcé de façon profitable et agréable. Il n'y a rien de surprenant à ce que retardés en raison du mauvais temps, ils planifient des activités par crainte de s'ennuyer ou de devenir fâcheux. C'est ainsi que durant l'avant-midi, ils s'adonnent à la lecture et assistent à la messe. Et quand vient midi, ils se retrouvent dans le pré pour échanger des histoires. Ils sont en cela plus disciplinés que leurs récits. Marguerite de Navarre, Érasme et Rabelais ont décidé de recourir à un moyen d'union artificiel bien que celui-ci n'aurait pas été indispensable, ce qui donne à penser qu'ils avaient en tête des réalisations quelque peu différentes de celles des contes populaires. Plutôt que d'opter banalement pour la forme d'un recueil, ils ont tenu, quant à eux, à ce que l'ensemble des nouvelles soit maintenu sous l'aile d'un récit-

cadre qu'ils ont, pour les besoins de la cause, inventé. Ce faisant, ils ont innové puisqu'ils ont proposé une nouvelle approche des contes populaires de la Renaissance, une approche plus artificielle et plus contraignante. *L'Heptaméron*, «Le banquet des conteurs» et *Le Tiers Livre* de Rabelais mettent en scène quelques personnes réunies par le concours de diverses circonstances, festives ou néfastes, donc appelées à frayer ensemble pendant un certain temps au cours duquel elles sont amenées successivement à être narrateurs et auditeurs. Cependant, chacune des oeuvres privilégie un mode d'énonciation significatif qui lui est personnel. La plupart des écrivains ne pallient pas le désordre, présage d'embrouille et de chaos, qui découle de la succession des nouvelles à l'intérieur d'une oeuvre écrite, au moyen d'un dispositif rigoureux de classification. Cependant, ils ont tous fait la preuve, certains plus discrètement que d'autres, qu'ils étaient soucieux d'une cohésion plus générale, par le recours à une fiction dans laquelle les nouvelles seraient encloses. À cet égard, le récit-cadre, ou n'importe quel autre facteur d'union, propose une perception globale des contes populaires qui respecte néanmoins leur autonomie.

III.3. Circulation des énoncés

C'est en raison du débordement des eaux que dans l'*Heptaméron*, des voyageurs décident de mettre à profit leurs longues heures d'oisiveté forcée en se narrant à tour de rôle des histoires susceptibles d'intéresser la compagnie et de la distraire de sa longue

attente. Étant donné qu'ils utilisent la narration pour transmettre leurs idées, leur point de vue et leurs convictions, plutôt que pour partager gratuitement un fait vécu, ils demandent la parole au moment opportun ou s'arrangent pour l'obtenir d'un autre par préférence. Ils se relaient donc les uns les autres selon une logique argumentative. Le tour de parole dépend toujours d'un choix souvent polémique et personnel. À la fin de la quarante-neuvième nouvelle, Hircan délègue à Longarine la responsabilité de le convaincre de la disposition favorable des femmes à l'amour, ce à quoi il ne croit pas, mais parce qu'elle s'est illustrée dans l'assemblée en tant que prêtresse de l'amour.

--«Je crois, dit Hircan, que vous en avez vu revenir celles qui y sont allées, car forte amour qui est en une femme est malaisée à trouver.» --«Je ne suis pas de votre opinion, dit Longarine, car je crois qu'il y en a qui ont aimé jusqu'à la mort.» --«J'ai tant d'envie d'ouïr cette nouvelle, dit Hircan, que je vous donne ma voix pour connaître aux femmes l'amour que je n'ai estimé y être.»

Pour débiter agréablement la deuxième journée, Parlamente élit Nomerfide (Marguerite: nlls 6, 11, 29, 34, 44, 55, 68, 73), toujours disposée à réjouir la compagnie. Celle-ci la reconnaît : «Or donc, dit Nomerfide, selon ma coutume je vous le dirai court et joyeux» (Marguerite : nlls 67). En bout de piste cependant, tous les voyageurs cumulent le même nombre d'histoires. Ils ont trouvé en quelque sorte un équilibre, peut-être parce qu'il n'y a pas deux voyageurs qui proposent des choses identiques, et que tous se complètent. Toute une problématique est alors envisagée sous ses multiples facettes.

Au «Banquet des conteurs» sont conviés dix amis qui doivent apporter leur contribution, laquelle n'est pas de nature monétaire. Ils estiment qu'ils doivent collaborer à l'animation du banquet par la narration d'histoires loufoques. À défaut d'inspiration, un convive devra, par contre, déboursier un sou, et la somme récoltée à la fin servira à défrayer le vin. Si personne n'est à court d'anecdotes, les personnes qui auront narré l'histoire la plus rigolote et la moins réussie devront acquitter le prix du vin. D'une façon ou d'une autre, cette recherche du plaisir requiert la participation de tous les convives et les contraint gentiment à entrer en compétition amicale entre eux.

Le Tiers Livre porte presque exclusivement sur le projet de mariage de Panurge et précisément sur le dilemme devant lequel il se trouve, à savoir s'il est préférable, en ce qui le concerne, de contracter mariage ou non. Pantagruel et Panurge font le tour de la question et, pour le faire, préconisent une méthode «guerrière», c'est-à-dire qu'ils se livrent un duel verbal. Pour la circonstance, l'un est hostile au mariage, l'autre campe sur ses positions favorables, et tous les deux s'emploient respectivement à persuader autrui du bien-fondé des arguments qu'ils étayaient et renforcent au besoin à l'aide des contes populaires. Plus les arguments rivaux s'entassent, mais en s'équilibrant, plus il apparaît qu'on peut tirer de la vie quotidienne des nouvelles à l'appui de n'importe quelle circonstance, aussi divergentes soient-elles, et que par conséquent toute discussion, en latin *discutere* (diviser), mène inévitablement à l'impasse. En effet, Panurge et

Pantagruel ont toujours sous la main un conte qui vient corroborer leur opinion respective. L'un et l'autre ne parviennent pas à s'entendre si le mariage est un état souhaitable ou non. Même confronté à la logique et la pertinence des arguments de Pantagruel (l'histoire de la femme de Smyrne, le conte de la fumée du rôti), Panurge fait bonne contenance puisqu'il est armé d'autres nouvelles (l'histoire de la soeur Fessue, l'histoire de Jean Dodin). C'est pourquoi la quête de Panurge ne connaît pas d'issue.

III.4. Cadres sociaux

L'émergence d'un contexte fictif de la narration doit être envisagé dans sa relation analogique avec le macrocosme auquel il correspond. Dans tous les cas, il s'agit d'une société ou d'une portion réduite de celle-ci dans laquelle chaque membre est considéré depuis sa fonction sociale. La nouvelle met en relief un fait ou un incident individuel qui peut être en même temps représentatif des mœurs d'une collectivité. La narration du fait, cependant, est toujours perçue comme un phénomène social. La société en général ou en particulier est donnée comme le foyer fomenteur des contes populaires. Ce qui incite les voyageurs de l'*Heptaméron* à se réunir quotidiennement dans le pré, c'est d'abord et avant tout leur appartenance à un même foyer : la noblesse. Cependant, malgré l'homogénéité du groupe, des particularités sociales ressortent qui sont universelles : la différence des sexes, de statut et d'âge. Le célibat, le mariage et le veuvage sont représentés de même que les divers groupes d'âge. Ce sont des facteurs

décisifs qui non seulement influencent le choix d'une nouvelle, mais qui suscitent et orientent la prise de parole. Bien que la noblesse soit pointilleuse sur le respect du rang social, elle y déroge néanmoins quand il s'agit de préoccupations sociales. Parlamente, Longarine, Oisille, Ennasuite et Nomerfide sympathisent provisoirement entre elles ainsi qu'entre toutes les femmes. La classe sociale importe moins quand les nouvelles faites par des hommes tendent à donner des femmes des représentations qu'elles jugent gratuites ou erronées et contre lesquelles elles s'insurgent ensemble. Malgré l'harmonie sociale qui caractérise l'assemblée de l'*Heptaméron*, le discours y apparaît, lors de certaines circonstances, universel ou représentatif de cette moitié de la population, comme quoi les besoins d'un groupe défini peuvent infléchir parfois les intérêts hiérarchiques.

La narration d'un peu moins de la moitié des nouvelles du manuscrit de Troyes est également attribuée aux familiers de la cour de Bourgogne. Quelques-uns des associés du duc se retrouvent aussi en tant que narrateurs à la fois chez Antoine de La Sale et chez Nicolas de Troyes, notamment, monseigneur de la Roche, monseigneur de Villiers, Philippe de Loan, monseigneur de Beauvoir (monsieur de Beauvois) ainsi que monseigneur «l'amant de Bruxelles», lesquels sont parmi les narrateurs les plus actifs chez La Sale. Certaines des nouvelles qui leur sont attribuées correspondent donc d'un recueil à l'autre. Par exemple, la cinquante-troisième nouvelle des *Cent Nouvelles*

nouvelles et la soixante-cinquième nouvelle du *Grand Parangon* ne font qu'une et elles ont toutes les deux pour narrateur présumé «l'amant de Bruxelles».

L'autre moitié des nouvelles du *Grand Parangon* provient d'une société fictive comme celle de l'*Heptaméron*, mais qui rallie, cette fois, des narrateurs issus de toutes les classes sociales. Ceux-ci sont désignés par le biais de leur fonction sociale, si bien qu'on peut considérer que chacune enrichit le texte. Par exemple, la nouvelle cinquante-quatre est attribuée au sommelier du Pont, la nouvelle soixante-douze au médecin du Pont, la nouvelle cent trente-six au bailli du Pont, la cent trente-huitième nouvelle au sergent du Pont, la cent trente et unième nouvelle à monseigneur de Torvilliers, etc. Toutes les fonctions sociales défilent au fur et à mesure de la narration, du roi au charpentier, sans omettre les classes intermédiaires auxquelles appartiennent le clergé et les marchands : receveur général, légat, huissier, grenetiers, panetier, forestier, chanoine, procureur pontifical, aumônier, drogueur, tailleur, fourrier, sommelier, grant escuyer, baily, boulanger, sieur, cellier, médecin, chancelier, prevost, chausetier, archeduc, chevalier, charpentier, prince, archevesque, sergent, arbalestrier, messenger, commissaire général, chirurgien, maître d'hôtel, pelletier, vicomte, procureur, audienier, etc (nous conservons la graphie originelle des textes). Un besoin universel de raconter semble alors se dessiner. Nicolas de Troyes met ainsi l'accent sur la contribution et la mémoire collective dans un lieu donné, en l'occurrence le pont.

Il faut préciser cependant qu'Antoine de La Sale et que Nicolas de Troyes identifient le narrateur et revendiquent son appartenance à une collectivité dans les interstices des recueils, sans que cela n'entraîne de répercussions concrètes sur les nouvelles proprement dites. En d'autres mots, il n'y a pas de récit-cadre comme tel qui justifie le rassemblement des nouvelles. Les quelques informations concernant l'identité du narrateur étant demeurées à l'état embryonnaire, la liste des narrateurs sert cependant à souligner, de façon phatique, la complexité de l'origine des contes populaires de la Renaissance.

III.5. Visions sociales

Comme on l'a dit précédemment, les situations que met en scène le conte populaire ne sont jamais cantonnées dans un système réducteur, dans une sorte de dualisme manichéen, statique et fataliste. L'observation minutieuse du quotidien met surtout en relief le libre-arbitre des individus. Les types et les stéréotypes trop figés n'ont plus leur place dans les contes populaires de la Renaissance. Un conte s'attache à un personnage dans le particulier, ou pour être plus précis, il le saisit à l'occasion d'un incident ponctuel ou d'un événement précis qui dévoile des habitudes ou des traits qui le caractérisent. Pour être vrais, les personnages de la nouvelle ne doivent être ni des héros, ni des victimes choisies par un quelconque bourreau. Ce sont tout bonnement d'authentiques personnalités. Bien que les *Colloques* soient d'abord et avant tout un

manuel scolaire destiné à l'apprentissage du latin et de certaines valeurs et qu'Érasme a dû se montrer sélectif dans le choix des nouvelles, il n'a pas fait non plus de ses personnages des modèles de perfection. Un certain Conon, en dépit de son «coeur droit et sincère» (Le banquet des conteurs) doute de l'amitié du roi. Conduit à le revoir après une longue absence, il n'espère plus être reconnu de son ami qui, de surcroît, a été rétabli dans ses fonctions royales. Il est nécessaire que l'écolier puisse s'identifier au personnage de la nouvelle sinon Érasme aurait pu raconter des contes de fées. Si l'étudiant considère le protagoniste inaccessible, il ne lui viendrait pas à l'idée de l'imiter.

Pour leur part, certains narrateurs de l'*Heptaméron*, quand ils sont très attachés à convaincre les membres de l'assemblée, errent quelquefois en faisant délibérément d'un sujet quelqu'un de doté de toutes les perfections ou un anti-héros pourvu de tous les défauts. Cependant ni les devisants ni le lecteur ne sont dupes de cette transformation forcée. Ils connaissent les enjeux tapis derrière le paravent du divertissement et sont d'autant plus attentifs et sensibles à l'ambivalence ou au mystère de certaines paroles.

--«Je proteste, madame, répondit Saffredent, que je n'acquerrai point l'honneur de médisant pour dire vérité, ni ne perdrai point la grâce des dames vertueuses pour raconter ce que les folles ont fait : car j'ai expérimenté ce que c'est que d'être seulement éloigné de leur vue, et si je l'eusse été seulement de leur bonne grâce, je ne fusse pas a cette heure en vie.» Et en ce disant tourna les yeux au contraire de celle qui était cause de son bien et de son mal, mais, en regardant Ennasuite la fit aussi bien rougir comme si c'eût été à elle à qui le propos se fût adressé; si est-ce qu'il n'en fut moins entendu du lieu où il désirait être ouï. (Marguerite : nlle 60)

Ainsi, sujets des deux sexes, de tout âge, provenant de tous les groupes sociaux, défilent et se côtoient. Bien que les femmes soient quasiment absentes de l'oeuvre rabelaisienne, leur présence est forte dans les contes utilisés (la femme de Smyrne, la fille du bailli Concordat dans le conte de Hans Carüel, l'abbesse et les mères du conseil de l'abbaye de Cognaufond, la soeur Fessue). En raison de l'incertitude du lendemain et de l'évolution de l'être humain, on ne peut être persuadé à l'avance de la culpabilité des femmes, de l'insignifiance des maris ou de la paillardise du clergé, ce qui a sans doute eu pour effet de déconcerter et de déstabiliser plus d'un amateur de fabliaux, beaucoup plus schématiques.

Ainsi n'eut-il cure du vilain. Il va tout droit à la dame sans
hésiter. Maintenant il la prend par la tête et la renverse sous lui.
Il a soulevé sa robe et lui a fait cette chose que la femme aime
par-dessus tout²⁰.

Les contes populaires rompent avec les carcans dans lesquels étaient engoncés les personnages du fabliau. La bêtise n'épargne ni le simple, ni le fin, ni le riche ni même le pauvre qui succombe à l'avarice ou à l'ambition (Vigneulles : nlle 26). La jactance ou l'air docte d'une personne instruite font rire autant que l'ignorance (Vigneulles : nlls 13, 25). La noblesse prête à rire également ou déchoit très souvent (La Sale : nlls 9, 10, 29, 81; Vigneulles : nlls 1, 54; Marguerite : nlls 3, 49, 53, 58; Troyes : nlls 37, 40) de

²⁰ Pierre Deshusses et Léon Karlson, *op. cit.*, p.48.

même que la bourgeoisie, les communautés ou les paysans. À cela, s'ajoutent les hommes d'église, les chevaliers, les maîtresses de maison non moins que leurs servantes, les époux, les célibataires, les prétendants, les vieillards et même les jeunes enfants (Vigneulles : nlle 28). L'intelligence surgit également sans distinction de sexe, de rang, de statut ou de richesse. Pogge, par exemple, reconnaît la sagacité du cuisinier du duc de Milan à qui il consacre trois nouvelles (nlles :13, 14, 15). Il met également au nombre de ses facéties quelques-unes qui témoignent de la cupidité et de la fainéantise des cardinaux. Non seulement chez Marguerite de Navarre, mais également chez Nicolas de Troyes et quelques autres auteurs, la noblesse se lie d'amitié avec les gens du peuple. Les dames parfois s'amourachent d'un palefrenier (Marguerite : nlle 20) et à l'inverse le gentilhomme convoite la servante et l'estime parfois davantage qu'une dame de haut rang. C'est ainsi qu'une demoiselle de Maubeuge s'abandonne à un charreton après avoir refusé plusieurs chevaliers et gentilshommes (La Sale : nlle 54). Un jeune prince, pour sa part, met son affection en une fille très estimable bien qu'elle fût de basse extraction et lui conserve son estime et son admiration sa vie durant (Marguerite : nlle 42). Même un roi s'éprend d'une gentille bourgeoise (Troyes : nlle 14; Marguerite : nlle 25).

Vigneulles et Marguerite de Navarre, plus que tous les autres, renchérissent sur ces niveaux sociaux dont le lecteur moderne a perdu l'habitude. En dépit de son rang, cette dernière s'acharne à démystifier les torts et les travers qu'aurait le petit peuple et

témoigne des qualités que la distinction et le haut lignage tendent à occulter. Elle le fait par la bouche de ses personnages, pourtant tous dames et gentilshommes affichant d'entrée de jeu leurs couleurs, c'est-à-dire s'estimant hautement et faisant peu de cas de leurs serviteurs qui sont exclus de ce petit cercle d'élus apparenté à un huis-clos : «Quand toute la compagnie ouït parler de la bonne dame Oisille et du gentil chevalier Simontaut, eurent une joie inestimable, louant le Créateur qui, se contentant des serviteurs, avait sauvé les maîtres et maîtresses» (Marguerite : Prologue). Ces circonstances qui pourraient sembler écarter tout débat de fond s'avèrent au contraire propices à des échanges controversés. Certaines questions délicates et épineuses sont abordées audacieusement, notamment en ce qui touche à la vertu, l'honneur et l'amour. Il s'agit d'une remise en question ouverte des normes, des règles et des lois établies. Si la majorité des nouvelles mettent en scène des princes, des rois, des demoiselles, des dames et des seigneurs, certaines, assez nombreuses, notamment lors de la cinquième journée, présentent des gens ordinaires et se penchent sur leurs «folies dont *chacun* se peut aviser» (Sommaire de la cinquième journée). Les groupements sociaux sont délaissés au profit de l'individualité doublée d'une réciprocité entre les sexes qui tend à mettre les hommes et les femmes sur un pied d'égalité et à gommer l'importance du rang social : «En la première journée est fait un recueil des mauvais tours que les femmes ont faits aux hommes et les hommes aux femmes» (Sommaire de la première journée); «En la sixième journée, on devise des tromperies qui se sont faites d'homme à femme, de femme à

homme, ou de femme à femme, par avarice, vengeance et malice» (Sommaire de la sixième journée).

Vigneulles réalise un peu la même chose que Marguerite de Navarre, mais inversement et s'en amuse aux dépens du lecteur. Le lecteur pourrait attendre du «chaussetier messin» qu'il soit solidaire et complice des gens de métier et des villageois. Au lieu de cela, Vigneulles se plaît à infirmer de telles attentes, provoquant par le fait même un effet de surprise qui désoriente et déstabilise, ou du moins pique la curiosité, ce qui est déjà beaucoup. Ainsi introduit-il la vingt-huitième nouvelle qui relate les péripéties d'un jeune enfant, de Metz de surcroît, lequel en conformité avec les aspirations de son père, entreprend de devenir marchand.

En la noble cité de Mets, comme j'ay desja dit, sont et demeurent beaucoup de manieres de gens. Les ungs ont eu leur pere et leur mere, aussi leurs aultres parens et amys, grant riches gens lesquelz par leur mauvais gouvernement, après ce qu'ilz ont eu leurs biens, ont tout disciplés et gaistés les ont exposez en jeuz, en tavernes et en oisivetez et [...]ance de rien faire. Et les aultres sont venu de petits [...]de petit estat extraict, qui par leurs beaux services et [...] en grant estat et honneurs. Et aucuns ont [...] et richesses à la sueur de leur corps et à [...]à leur mestier et practiques.
(Vigneulles : nlle 28)

Cependant, l'enfant quoique «sage comme une oye» et bien qu'il «promist à son pere de faire tout ainsi comme il luy avoit dit et enseigne» causera bien de la honte et du tourment à son père par sa seule bêtise. Ainsi, riches, pauvres, nobles ou paysans s'équivalent bien en regard de l'intelligence et de la bêtise.

D'autre part, l'ancienne rivalité entre les hommes et les femmes tend à disparaître. La conception littéraire médiévale selon laquelle toute femme est lascive et lubrique, les maris cocus ou insignifiants et les prêtres libertins cède le pas à la diversité des gens, et cela tout au contraire de ce que soutient Charles H. Livingston :

Les femmes y sont immorales et rusées, les maris naïfs et trompés, les clercs soucieux de satisfaire leurs appétits charnels plutôt que de remplir leurs devoirs religieux. Ces types, qui deviendront traditionnels chez les conteurs de la Renaissance, se rencontrent déjà abondamment dans l'oeuvre de Philippe²¹.

Dans les nouvelles à la Renaissance, l'adultère cesse d'être perçu comme une manifestation exemplaire de la lubricité, de la méchanceté ou de la sottise des femmes. Lorsqu'une femme prend un amant, ce n'est plus d'emblée pour les mêmes incitatifs que la mal mariée, c'est-à-dire en raison de la vieillesse, de l'impotence ou de l'avarice du mari. D'autres motifs apparaissent, tels la vengeance et le désir le plus élémentaire. Ainsi, délaissée par le roi son mari, la reine trouve une compensation et connaît de bien plus grandes joies auprès du gentilhomme dont la femme lui a été préférée par le roi (Marguerite : nlle 3). Quelquefois, soit par étourderie, soit en raison de sa sottise ou de son indifférence, «ung homme est cause du mal que fait sa femme» (Troyes : nlle 49). Et certaines femmes se réconfortent autre part des ennuis qu'elles endurent avec leur mari (Marguerite : nlle 15) alors que d'autres se réjouissent à la vue des aventures extraconjugales de ceux-ci et s'en amusent (Marguerite : nlls 55, 69). S'il se trouve

²¹ Introd. de C. H. Livingston, *op. cit.*, p.34.

parmi les hommes des maris capables d'abandonner sans scrupule leur épouse pour une femme plus jeune et jolie (Marguerite : nlle 40), il arrive aussi que certains d'entre eux, comme le gentilhomme de la soixante-troisième nouvelle de l'*Heptaméron*, refusent une aventure convoitée par plus d'un. L'insignifiance des maris, si elle est effective en certaines occasions, n'a pas les proportions d'une épidémie comme on l'a donné à entendre quelquefois. Et certaines femmes, même averties, sont crédules et naïves au point où elles ne soupçonnent jamais l'infidélité du mari (Marguerite : nlle 45). Les hommes offensés sévissent brutalement parfois lorsqu'ils prennent connaissance de l'infidélité de leur épouse, ou ils agissent d'une manière raffinée. Par exemple, le mari de la quatre-vint-troisième des *Cent Nouvelles nouvelles* de Philippe de Vigneulles contrefait le mort pour éprouver l'affection de sa femme. En d'autres occasions, mari et femme se réconcilient malgré les humiliations et les blessures. Tel fut le cas pour Bernage et sa femme, pour madame de Louée, une certaine bourgeoise de Tours, et son époux (Marguerite : nlls 32, 37, 38, 13, 61). Marguerite de Navarre va jusqu'à suggérer, par le biais d'une nouvelle, des solutions pour remédier à l'adultère (nlle 35 : «Industrie d'un sage mari pour divertir l'amour que sa femme portait à un Cordelier»).

Marguerite de Navarre approfondit davantage que les autres le quotidien sur le plan de la sexualité et des relations amoureuses entre les hommes et les femmes. Certaines nouvelles font état du désir sexuel chez l'homme et la femme par l'entremise

d'Hircan surtout. Le fait de ménager une place à la discussion permet de générer des opinions diverses, parfois inédites, de la part des voyageurs dont les principes, les valeurs, les convictions et les aspirations diffèrent. Ainsi, même si Oisille observe des préceptes plutôt conservateurs et prudents, imprégnés de la religion évangélique, elle est forcée de prêter l'oreille aux propos audacieux des hommes qui prônent ouvertement la liberté sexuelle et un nouvel ordre de choses. À leur contact, ses anciennes inclinations s'altèrent. Dès la deuxième journée, après avoir narré son conte, elle cède la parole à Hircan, ce qui témoigne d'une ouverture inhabituelle pour l'époque, d'autant plus que Hircan ne se cache pas pour dire et redire qu'il s'est fixé comme objectif d'apprendre à l'assemblée «à confesser que la nature des femmes et des hommes est de soi encline à tout vice si elle n'est préservée de celui à qui l'honneur de toute victoire doit être rendu» (Marguerite : nlle 34). Il apparaît d'autre part qu'un conteur tel que Philippe de Vigneulles, présenté souvent comme étant un adversaire farouche des femmes, ne mérite pas la réputation de misogynne qu'on lui a faite. Les servantes, «[filles] d'honneur et de bien» (Vigneulles : nlle 39) ne sont pas aussi rares qu'on le croyait chez les auteurs masculins (La Sale : nlle 21). De plus, l'ignorance et la naïveté sur la question des rapports sexuels ne sont pas uniquement le fait des jeunes filles mariées depuis peu de temps. Il arrive que de jeunes hommes soient aussi ignares en la matière. La ruse chez la femme ne reçoit plus le même traitement péjoratif. La clairvoyance ou l'intuition chez une femme sont désormais appréciées à leur juste valeur. L'adjectif «rusé» peut servir

à qualifier une femme à l'esprit vif et éveillé, une femme alerte qui prend des initiatives pour prévenir les infidélités de son mari ou une qui perce les machinations d'un galant ou de son confesseur. Enfin, des affronts et des fautes restent souvent impunis. Le coupable disparaît sans avoir été gêné d'aucune façon (Marguerite : nlle 29).

De prime abord, la culpabilité des moines et des prêtres, comme le disait Parlamente, semble faire l'unanimité. Ceux-ci sont vilipendés tant chez Le Pogge, en dépit du fait qu'il soit pratiquant, que chez Marguerite de Navarre, Vigneulles, Troyes, La Sale, Rabelais et Érasme. Même à propos d'un prêtre à qui on a dérobé les «deux coppons de draps», Vigneulles trouve à redire.

Pour tant dist on tousjours que tel a perdus que, pour recouvrer sa perde, pert encor plus. Ainsi avez ouy comment le moine, pour cuider recouvrer son premier drap, perdit encor l'autre piece par ce qu'il luy donnoit long terme de paier. (Vigneulles : nlle 32)

Néanmoins, en dépit de leur méfiance, Vigneulles et Érasme par exemple établissent des distinctions entre les prêtres, les moines, les Cordeliers et les «questains», et tous ne sont pas jugés avec la même sévérité. Les uns sont naïfs ou ignorants (La Sale : nlls 89, 96); les autres paillards et méchants dont les «questains» tout particulièrement appelés «grands abuseurs de peuple» (Vigneulles : nlle 37), qui profitent de l'autorité que leur confère leur statut pour satisfaire des désirs sexuels le plus souvent de façon peu orthodoxe (La Sale : nlle 95; Vigneulles : nlle 5; Troyes : nlle 28; Marguerite : nlls 5, 31). Certains font régner la paix, d'autres sont victimes de la méchanceté d'autrui

(Troyes : nlle 3). De même que des hommes partagent l'ignorance des jeunes filles en ce qui touche le «devoir conjugal», les abbesses succombent parfois aux mêmes vices que certains curés (La Sale : nlle 21). Marguerite de Navarre et Érasme rapportent quelques incidents qui découvrent la vie dissipée que mènent certaines religieuses. Il n'est pas rare non plus qu'un prêtre soit secondé par une abbesse dans des entreprises perverses dont il tire satisfaction par la naïveté et l'ignorance des jeunes filles. Ainsi, les contes populaires exposent un fait qui met en scène un ou plusieurs sujets, après quoi seulement le lecteur est dans la possibilité de prendre position. En s'intéressant d'abord aux individus sans préalablement procéder à une ségrégation et à une discrimination, ces contes s'insinuent auprès des personnes en observateur de bonne foi afin de mieux les connaître. Si la perception de cet observateur est biaisé, délibérément ou non, parce qu'il lui est impossible de faire fi de ses sentiments ou de ses intérêts personnels, l'auteur trouve le moyen d'en avertir son lecteur. L'ensemble de ces observations suggère une vision plus large, plus juste et sincère de la société de l'époque, ce à quoi les autres genres sont étrangers puisqu'ils s'adressent habituellement à un public plutôt homogène, délimité selon son appartenance sociale.

III.6. Valeur pédagogique

III.6.1 Rires et badinage

Aussi éclatés et ordinaires qu'ils puissent paraître, les contes populaires ne laissent néanmoins personne indifférent. En effet, la vie quotidienne est l'affaire de tout le monde. À cet égard rien n'est aussi banal qu'on le croit. N'importe quel fait, aussi minime soit-il, est susceptible de renseigner et d'instruire quelqu'un sans pour cela qu'il en soit fait mention et sans qu'un individu ait besoin d'intervenir. Sa valeur éducative va de soi. Cependant, en raison de la discrétion et de la subtilité de son enseignement, le conte populaire s'assure du concours d'un vaste public, lequel n'a pas l'impression qu'on le gronde et qu'on lui fait la leçon. Les prêtres le tancent suffisamment déjà dans les églises au moyen des *exempla*. De son côté, le fabliau fait croire de prime abord à un divertissement, parce qu'il fait rire, mais paradoxalement il ne se passe jamais d'un commentaire moral en guise de conclusion. De plus, il émet des opinions immodérées, dont il ne démord pas, à l'endroit de certaines catégories d'individus, et qui plus est en vitupérant de façon impudente contre les femmes. C'est un amusement de bien mauvais goût que celui qui s'effectue pour le plaisir des uns au détriment des autres. En son genre, le conte populaire est unique. Il évite de commettre les mêmes impairs que ces deux genres littéraires qui, bien qu'ils soient destinés à instruire et à moraliser, n'ont pas son expérience dans la manière de garder l'attention de son auditoire. N'importe qui d'un peu soucieux d'être écouté dans une conversation retire quelques leçons très utiles de son

expérience régulière de la parole, pour ne pas rebuter ou ennuyer son interlocuteur, et pour savoir ravir son intérêt, voire l'émoustiller. Il n'est pas nécessaire d'être un conteur expérimenté pour avoir recours à ces petits trucs très utiles parce qu'ils facilitent, perfectionnent et dynamisent les rapports entre les individus. De fait, le narrateur du conte populaire prend ses précautions. Lorsqu'il intervient pour la première fois au commencement d'une nouvelle, c'est en faveur d'un divertissement. D'entrée de jeu, il dispose agréablement son lecteur ou son auditoire à son égard et à celui de la nouvelle. Il gagne sa confiance. Les nouvelles de Nicolas de Troyes et d'Antoine de La Sale satisfont tous à la même exigence : elles sont «dignes de risée» et par le fait même elles deviennent «dignes de mémoire». De son côté, Philippe de Vigneulles présente ses nouvelles comme étant tantôt «ung petit compte pour resjoir la compagnie» (nle 80) ou «une nouvelle assés joyeuse», tantôt «une aultre petite raillerie» (nle 83), «de bonnes nouvelletez pour rire» (nle 55) ou bien encore des «comptes joieux» (nle 62). Dans chacun des huit prologues dont Marguerite de Navarre fait précéder ses huit journées, le narrateur insiste, chaque fois, sur l'impatience et l'empressement des devisants à l'approche de leur passe-temps quotidien ainsi que sur l'agrément que leur procure ce dernier. Érasme, non moins que les autres, recherche le plaisir. En tant que chef du banquet des conteurs, Eutrapèle souhaite commettre des actes heureux et favorables. À cet effet, sa toute première ordonnance vise à ce «que l'on ne raconte [...] que des histoires drôles» (Le banquet des conteurs). Afin d'atteindre une portée plus générale,

plusieurs auteurs n'ont pas négligé de souligner dans le prologue également le caractère divertissant du recueil ou de l'oeuvre. C'est ainsi qu'au commencement des manuscrits de Philippe de Vigneulles et d'Antoine de La Sale, le lecteur apprend que c'est «en maniere de passetemps» que furent élaborés les recueils des *Cent Nouvelles nouvelles*.

La vie quotidienne n'est cependant pas constituée que d'incidents et d'événements plaisants ou agréables. L'adultère et la mort ne sont pas à proprement parler des sujets divertissants. Envers eux, notre premier mouvement n'est pas de nous réjouir, mais de nous assombrir. Afin de contrebalancer les effets du pathétique et du tragique, le narrateur choisit alors de prendre le parti du badinage :

[...] il fist tant, à quelque meschef que ce fust, qu'il eut de l'estrain largement et l'avala dedans la fosse, et y mist le feu; et là brulla la compaignie, femme, curé, chambrière et loup. [...] Et disent les aucuns que le roy deut dire qu'il n'y eut dommage que du pouvre loup qui fut brullé, qui ne povoit mais du meffait des aultres. (La Sale : nlle 56)

ou du détachement :

Une femme, à Smyrne, eut de son premier mari un enfant nommé Abécé. Le mari mort, au bout d'un certain temps, elle se remaria et, de son second mari, eut un fils nommé Éffégé. Comme, vous le savez bien, il est rare que parâtres, beaux-pères, belles-mères et marâtres aient de l'affection pour les enfants des premiers pères et mères défunts, il advint que ce mari et son fils, secrètement, par traîtrise, attirèrent Abécé dans un guet-apens et le tuèrent. La femme, découvrant la traîtrise et la scélératesse, ne voulut pas que le forfait restât impuni et les fit mourir tous deux, vengeance ainsi la mort de son premier fils. (Rabelais : chap. 44)

Dans la nouvelle suivante de Rabelais, le narrateur énumère avec détachement, naturel et désinvolture les châtiments que se méritent des coupables, ce qui aurait pu donner matière à un tableau terrible. Mais le ton badin et légèrement sarcastique du narrateur --il qualifie de «beaux» les poteaux auxquels les moines sont attachés pour être ensuite battus-- de même que la facilité désarmante avec laquelle il relate l'événement (due à la juxtaposition et la coordination de quelques phrases) laissent croire que le narrateur est indifférent au remue-ménage et au sort des accusés. Le lecteur s'en remettra tout bonnement au narrateur pour savoir l'attitude qu'il convient d'adopter, car en tant que narrateur, celui-ci a autorité sur ses dires.

Madame ayant sa confession comme elle vouloit faire morir son enfant, la mit entre les mains de justice, dont elle fut grièvement pugnée, car elle fut condamnée à estre brulée et le fut. Puis après Madame fit prendre tous les moines, les fit lier tous nuds à beaux posteaux et tant battre que le sang en sortoit de tous costés. Puis les renvoya en leur abbaye; et aux paillardes en fit autant, les blasmant et vitupérant et les envoya toutes là où bon leur sembla. Et voilà la bonne religion que d'aucuns moines tiennent et y en a plus d'ungs que d'autres. (Troyes : nlle 27)

L'ironie ou la légèreté du ton du narrateur est indispensable puisqu'elle oblige le lecteur à prendre un certain recul vis-à-vis des événements sans lesquels il aurait vite fait d'être lassé ou affligé. Par ailleurs, une victime n'est pas toujours à plaindre. Ainsi, à la trente-deuxième nouvelle des *Cent Nouvelles nouvelles* de Vigneulles, la réplique ingénieuse que le voleur adresse au moine à qui il vient juste de dérober ses deux pièces de draps, ne peut se passer d'un sourire.

Comment dis tu? que j'en renderés compte au Jour du Jugement?
 --Oy, par ma fois, se dit le moine, voirement en renderas tu
 compte. --Et par l'ame de mon pere! fait il, doncques j'aurez tout
 ton drapz puis que j'ay terme de paier jusques à ce jour, car le
 terme et la creance vault l'argent.» Et en disant ce, luy osta encor
 les aultres vaulnes de drap. (Vigneulles : nlle 32)

À l'égard des «personnages», l'attitude du narrateur est bienveillante, bien que ces derniers aient mal agi quelquefois. La familiarité de son ton et de ses manières font du narrateur un complice, un ami, un frère, plutôt qu'un juge. Il ne lui vient jamais à l'idée de se montrer intransigeant, dur ou implacable. Par exemple, il ne mesure jamais la gravité de deux ou plusieurs mauvaises actions non plus qu'il établit une hiérarchie du mérite, car il pourrait en résulter la division, l'isolement et la marginalisation des individus. Aussi est-ce d'une manière uniforme, sans originalité, qu'il décrit l'expression des sentiments des personnages. Ou bien ceux-ci sont *esbahis*, *merrys*, *espoventés*, *courouçés*, *mal contents* ou bien, à l'opposé, *joyeux* et *contents*. Ainsi, l'espoir d'un rachat ou d'une conversion pointe inmanquablement et c'est d'autant plus possible et envisageable qu'en regard d'une mauvaise action, désormais, l'individu répond seul de ses actes. On ne généralise presque plus. Parfois, un narrateur peut ne pas avoir l'air amical de prime abord s'il montre de l'ironie en quelques occasions. Cependant, l'ironie, contrairement au sarcasme brutal et désobligeant, est instructive parce qu'elle force le lecteur à réfléchir, à faire un retour sur soi. Si elle n'en reste pas moins souvent incisive, une complicité entre le narrateur et son lecteur-auditeur la sous-tend toujours.

Ce serait une grave erreur que de sous-estimer le fou rire général qui sert encore le plus fréquemment à clore une nouvelle et de le croire sans conséquence. Fou rire ou éclat de rire, il est chaque fois bruyant et sonore et résonne d'autant plus longtemps à l'oreille du lecteur. Une foule d'expressions atteste du statut ambigu du rire : rire aux larmes, se tordre de rire, pleurer de rire, c'est à mourir, à crever de rire, rira bien qui rira le dernier, il n'y a pas de quoi rire, tel qui rit vendredi, dimanche pleurera, Jean qui pleure et Jean qui rit, il vaut mieux en rire qu'en pleurer, etc. Jean-Jacques Rousseau dit à un moment donné : «J'eus la bêtise de lui répondre et de me fâcher, au lieu de lui rire au nez pour toute réponse». Le rire peut donc faire l'effet d'une giflle. En effet, il n'est ni innocent ni inoffensif lorsqu'il est suscité par le mépris populaire ou qu'il laisse présager un scandale. Le rire peut être communicatif, mais il arrive aussi qu'il insupporte, qu'il persécute selon que l'on est victime ou témoin distant. Lorsqu'un assistant rit à la barbe de l'ignorant, du naïf, du fourbe ou du méchant, il accroît le sentiment de honte de celui-ci, en même temps qu'il ébruite son humiliation. Donc, le rire exubérant des assistants, sous des dehors inoffensifs, compense souvent l'insignifiance apparente de la punition infligée au coupable.

Elle, qui le connut à la parole et au ris, fut si désespérée d'ennui et de honte qu'elle l'appela plus de mille fois méchant, traître et trompeur, se voulant jeter du lit à bas pour chercher un couteau afin de se tuer, vu qu'elle était si malheureuse qu'elle avait perdu son honneur. (Marguerite : nlle 14)

Et en fut assés riz depuis en des compagnies où luy meyme estoit; et aussi par raillerie et joyeuseté luy envoyerent aucuns

aultres seigneurs et dames demander de la venoison. Et par ainsy en fut le bon seigneur encor moquez et raillez après les malz qu'il avoit souffrir, comme dit est dessus. (Vigneulles : nlle 54)

Vigneulles exprime la même chose, seulement avec plus de concision : «Et quant elle eust dit, elle fut toute honteuse, veant le peuple ainsy rire» (Vigneulles : nlle 34).

Les témoins d'un incident sont des agents de trouble potentiel. Leur présence, très remarquée dans le conte populaire, n'est pas moins alarmante puisqu'elle engendre des conséquences fâcheuses pour une victime ou un coupable. À tout moment, les assistants d'une scène quelconque ont la possibilité d'ébruiter la nouvelle.

Et se endormit jusqu'au jour. Mais vous devez sçavoir que les deux compaignons ne se tindrent pas à tant qu'ils ne l'allassent dire aux plus grans mocqueurs de la court, lesquels vindrent le matin en luy apportant à desjeuner pour le traveil qu'il avoit eu la nuyt, lequel en eut si grad honte qu'il eust voulu estre à cent lieues de là; mais il falloit qu'il le print en pacience. (Troyes : nlle 8)

Ces quelques façons de clore un récit ont également l'avantage de saisir la conscience et l'imagination du lecteur ou de l'auditeur et de lui enlever le désir de commettre une vilaine action. Que ce soit par des éclats de rire, la réalité d'une punition, un conseil badin ou une requête plaisante, les «conteurs» confèrent à la justice sociale une importance cruciale. Derrière la complicité ou l'identification du lecteur-auditeur avec l'un ou l'autre des personnages d'une nouvelle se profile l'idée d'une société plus équitable.

III.6.2. Sérieux mais plaisant

Après avoir affriandé les lecteurs et auditeurs et maintenu leur attention par la promesse maintes fois réitérée d'un divertissement, les narrateurs attestent conjointement de la véracité des nouvelles à plusieurs reprises. Non seulement le lecteur se divertit, mais en plus il ne perd pas son temps car le vrai peut lui être utile. Les narrateurs soulignent l'authenticité des nouvelles de diverses manières. D'une part, l'emploi de formules stéréotypées est en vigueur chez tous les conteurs : Nicolas de Troyes : *vray est que* (nlles 2, 6); *il est vérité que* (nlles 3, 42); *il n'est riens si véritable* (nlles 5, 1); *ne chose vray et véritable* (nlles 7, 15); Antoine de La Sale : *vray comme Evangile* (nlle 30); Rabelais : *Voici les faits* (chap. 44); *De fait* (chap. 45); *À la vérité* (chap. 34); Marguerite: *le conte est très véritable, mais souvenez-vous qu'il faut ici dire vérité* (nlle 62); *puisque nous avons juré de dire la vérité* (nlle 48). D'autre part, il est rare que les auteurs oublient d'instaurer un temps véridique au commencement de chaque nouvelle soit par des informations claires telles que des dates (Troyes, nlle 15 : «Et vous assure estre vraye et véritable ceste nouvelle et advenue au dit lieu de Breenne en l'an MDXXXVI au mois de may»), soit en marquant des repères. Par exemple, les auteurs évoquent ou font fréquemment allusion à un événement historique, afin de situer le récit dans un contexte politique, religieux et économique connu et réel, ce qui constitue de sérieuses références.

Environ le mois de juillet, alors que certaines convencions et assemblée se tenoit entre la ville de Calais et Gravelinghes, assez

près du chastel d'Oye, à laquelle assemblée estoient plusieurs princes et grands seigneurs, tant de la partie de France comme d'Angleterre, pour adviser et traictier de la rençon de monseigneur d'Orléans, estant lors prisonnier du roy d'Angleterre. (La Sale : nlle 62)

Le lieu géographique dans lequel les nouvelles sont situées est presque toujours mentionné. La plupart du temps, ce sont des lieux que le lecteur connaît parfaitement ou dont il a forcément entendu parler. Toutes les nouvelles de Vigneulles, notamment, sont advenues à Metz ou dans ses environs : «A la cité de Mets y avoit ung cordonnier demeurant au Quartal sur le tour de la rue» (nlle 61); «En nostre cité de Mets se fait volentiers quelque chose de nouveau par les gentilz compaignons amoureux» (nlle 47). À l'exception de Rabelais et d'Antoine de La Sale dont les nouvelles proviennent de plusieurs pays d'Europe, les auteurs rapportent exclusivement des histoires circonscrites à la France. Les noms de personnes haut placées dans le clergé et dans la royauté apparaissent à quelques reprises, non qu'elles soient impliquées dans l'incident rapporté, mais parce qu'elles sont des références historiques qui contribuent au réalisme des nouvelles. Parfois, un sujet est désigné par son nom ou un surnom (Colair le boiteux, le borgne Boutet, Jehan Paré, Jehan Hihou, M^{me} de Roncex, le sieur de Bonnivet, etc) alors qu'en maintes autres nouvelles, l'auteur donne à entendre qu'il vaut mieux taire le nom du personnage. Cela ne signifie pas que l'auteur aurait nécessairement pu nommer les gens impliqués dans la nouvelle. Il s'agit d'un procédé rhétorique. L'auteur donne l'impression d'épargner à la personne impliquée dans l'incident des désagréments tels

les ragots, l'humiliation, le scandale et le mépris populaire. Évidemment, lorsque le narrateur a été lui-même témoin du fait qu'il raconte, il se sert de son expérience personnelle pour accréditer sa nouvelle. Cette sorte de preuve est d'autant plus efficace quand les incursions de l'auteur se font rares.

Quant ledit enfant fut nez, il fut bailliez audit Colair le boiteux,
son maistre, dont il en fut bien moquez. Et je, Phelipe, ay depuis
veu ledit enfans estre une belle grande fillette. Et plus n'en sçay
ne qu'elle devint. (Vigneulles : nlle 58)

Nicolas de Troyes, quant à lui, souligne la réalité d'une nouvelle en s'identifiant à la personne de l'homme de la cinquante-huitième nouvelle, un homme à l'image de tous les autres hommes. Rien ne les empêche donc, lui ainsi que tout lecteur masculin de connaître une mésaventure comme la sienne : «et voilà comment sont acoutrés les pauvres maris envers ces mauvaises femmes dont Dieu nous veuille garder» (Troyes : nlle 52).

Le fait de saisir le quotidien dans son expression la plus exacte, c'est-à-dire dans de menus faits et propos, à la limite des événements de peu d'envergure et relativement restreints dans le temps, n'est pas étranger à un certain éclat assimilé à une clarté exemplaire. En ciblant un fait précis et en respectant l'unité d'action, le conte populaire évite au lecteur-auditeur d'être distrait ou sollicité par plusieurs faits et considérations simultanément. En effet, les contes populaires à la Renaissance se caractérisent par une incomparable transparence qui a la force de l'évidence. Les contes populaires se passent

donc sans difficulté de morale pour signifier quelque chose sans ambiguïté. Néanmoins, s'ils sont exempts d'une morale austère et rigide, ils ne répugnent pas à introduire ici et là quelques proverbes, avertissements, conseils et requêtes, en vérité plus amusants et gais qu'ils ne sont judicieux : «Et ainsi doncques, se vous voullés avoir des enfans plaisant et saiges, faictes les apprendre en leur jeunesse, ou aultrement ne vauldront rien, comme icy avés ouy par nostre nouveau marchans de trippes» (Vigneulles : nlle 28). Quand ils ne sont pas insignifiants, les conseils ou les commentaires qui servent à clore une nouvelle tournent à la plaisanterie ou à la parodie.

Ainsi se contenta le fils de la femme qu'il avoit, et je vous promets que il y en a par le monde beaucoup de tels, que quant ils sont à marier, il leur est avis qu'ils n'aroint pas assez de demye douzaine de femmes, non plus qu'ung jau de poulles, mais quant ils sont mariés et ont leur cotidien emprès eulx, ils en sont assez tost saouls. (La Sale : nlle 16)

Philippe de Vigneulles émet quelquefois certains commentaires qui peuvent être assimilés à une morale. Cependant, cela est peu fréquent et le sérieux qui pourrait en résulter est aussitôt conjuré et raillé par une sorte de requête faussement pieuse, par la même occasion ridicule et loquace.

Et ainsi advient souvent que ceulx qui convoyent avoir le tout n'en ont rien, comme il en print aux gens d'armes en la mahniere qu'avés oy, mais ces parolles ne tenoient pas les moignes de leur abbé, lequel estoit moult merrys de leurs desreglée et miserable vie et n'y pouvoit mettre remede. Ores prions Dieu qu'il y vueille mettre amandement. (Vigneulles : nlle 59)

Du *Grand Parangon* de Nicolas de Troyes, on tire bien quelques enseignements, le plus souvent introduits de la même façon : «Et par ainsi vous povez veoir et congnoistre»

(Troyes : nlle 45). Chez La Sale, ils sont plutôt formulés en des termes acidulés dont la conséquence première est immanquablement le rire : «et par ainsi vous pouvez veoir et congnoistre qu'il y a d'aucuns hommes qui cuident rompre le cul à leurs femmes et ils se rompent la teste» (La Sale : nlle 48). Par ailleurs, le proverbe, la maxime, le dicton ou la comptine satirique sont anodins puisqu'ils sont des affirmations impersonnelles et générales qui ne sont pas reliées à des faits ponctuels. Un incident ne génère pas une leçon qui lui appartienne en exclusivité et qui soit d'une grande précision et justesse. Le proverbe ou le dicton est inséparable d'une certaine sagesse qui découle de l'expérience réitérée d'un même phénomène. D'autre part, un conte populaire peut se terminer par le fou rire général. Autrement dit, la description d'un incident suffit à induire la culpabilité ou le mérite d'un personnage. Les contes populaires offrent aussi des solutions. Le quotidien propose des exemples, des modèles qui ont l'avantage d'être accessibles. La bonté, la stupidité ou la bonne humeur d'une personne peuvent devenir proverbiales. Mannis, par exemple, reconnu pour être un joyeux luron, est souvent mandé dans les petites assemblées conviviales. Et qui dit modèle, dit émule par voie de conséquence. Citer une personne en exemple peut porter le lecteur-auditeur à égaler, voire surpasser cette personne digne d'éloge. Que la proportion des nouvelles où l'on fait étalage de la bêtise humaine soit toujours supérieure à celles où l'on admire l'irréprochable ou la bonne humeur peut souligner l'importance du travail et des efforts qu'il fallait encore

accomplir. Néanmoins, les contes populaires se terminent toujours sur une note optimiste puisqu'ils encouragent la perfectibilité du genre humain.

Passage de l'oral à l'écrit des contes populaires

I- La tradition littéraire et la culture populaire

La Renaissance française est attisée par ses convoitises à l'égard de l'Italie lumineuse du seizième siècle. Mais ses nombreuses tentatives militaires de conquête aboutissent à des succès éphémères, jalonnés par des défaites qui l'acculent finalement à la signature du traité de Cateau-Cambrésis en 1557. Parallèlement à ces opérations militaires qui n'aboutissent pas vraiment, la France attire chez elle les savants, les architectes, les peintres, les joailliers, les clercs et les écrivains italiens par des faveurs et des bénéfices. À défaut de posséder le territoire italien, elle aspire à égaler l'Italie en l'imitant, puis en dirigeant cette influence vers l'innovation. Chacune des réalisations françaises rivalise alors d'adresse et d'élégance avec les modèles italiens. Sur le plan littéraire, l'alexandrin fait concurrence au décasyllabe, l'ode et l'épopée entrent en compétition avec la ballade et le rondeau alors que l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre fait un clin d'oeil audacieux, d'autant plus qu'il est évident, au *Décaméron* de Boccace. Mais, d'abord et avant tout, on voit l'émergence du français populaire anobli à des fins littéraires, opération appuyée activement par la Pléiade dont le manifeste de Du Bellay, intitulé «Défense et Illustration de la langue française», prend les allures d'une campagne de valorisation du français comme langue nationale au détriment du latin. Séduite par l'esthétique italienne tout de raffinement et d'élégance, la France

concocte une langue poétique, somptueuse, qui résulte d'une syntaxe plus élaborée et plus distinguée, de l'accumulation des images et de l'emploi réitéré de figures de styles propres à exprimer la musique, la sensibilité, les passions, que seront la métaphore, l'hyperbole et la comparaison. Enfin, la langue française s'enrichit de nombreux néologismes et de doublets qui lui confèrent plus d'éclat et de brillant.

De toute évidence, l'art sert les ambitions de la France qui rejoignent par la même occasion les intérêts des humanistes. L'épanouissement culturel et économique du pays repose sur une élite composée d'érudits et d'artistes que le roi et sa cour s'attachent en leur distribuant faveurs, richesses et protection. Naturellement, la compétition sévit. Beaucoup cherchent à plaire et pour cela, ils raffinent leur goût et développent un style original. Certains valorisent leur terroir, ce qui leur permet de témoigner de leur attachement et de leur reconnaissance envers leur nation. Aussi est-il intéressant d'observer que parmi les auteurs plusieurs ont tourné le dos à la poésie au profit des contes populaires, lesquels sont branchés sur le quotidien. À cette époque qui voit le triomphe d'une poésie essentiellement littéraire, la question de cette prédilection mérite d'être relevée.

*

Il est à proprement parler impossible d'étudier le passage de l'oral à l'écrit qui sera alors effectué pour les contes populaires à la Renaissance, dans cet ordre à tout le moins, puisqu'on ne dispose d'aucune «machine parlante» de l'époque. Forcément, c'est le texte écrit qui est pris comme objet d'étude. Même inspirée par la meilleure volonté, l'expression antithétique «écrire l'oral» signifie qu'il faut reproduire une oeuvre originellement orale, et par conséquent mouvante, avec des outils qui lui sont étrangers. Bien que l'on se soit toujours entendu pour dire qu'on ne peut faire l'économie d'une adaptation, cela n'a pas empêché les frères Grimm d'assurer la pérennité du conte oral originel par le biais de l'écriture. Cela n'a pas non plus dérangé les chercheurs qui sont nombreux à convenir de l'appartenance de leurs contes à la forme simple, de leur proximité avec l'oeuvre orale originelle. Il faut dire que pour eux, comme le montre par exemple André Jolles dans *Formes simples*, la «fidélité» d'une transposition dépend d'autre chose que de la stricte symétrie de l'expression. Ils se montrent tous sensibles à un esprit du conte qu'ils essayent de capter et de définir. En ce qui concerne les contes populaires de la Renaissance, il est important de souligner que malgré les diverses versions qui existent d'un même conte, celui-ci ne conserve pas moins sa *mobilité*, sa *généralité* et sa *pluricité*, pour utiliser des concepts de Jolles.

*

D'un point de vue historique, l'écriture des contes en France coïncide avec l'amélioration des techniques d'imprimerie. Dans une période où l'émulation règne et où la protection d'un éminent personnage constitue un élément essentiel, les progrès récents de l'impression accélèrent la production de copies et en assurent une large diffusion. Conjointement à la multiplication des ouvrages ainsi qu'à un regain d'intérêt pour l'instruction, dû à la montée de l'humanisme, croît le plaisir de la lecture. Il n'en reste pas moins que les séances publiques de récitation sont un divertissement des plus prisés dans toutes les sphères sociales. Si l'on se reporte aux différents prologues, fictifs ou réels, il semblerait que ce soit d'abord et avant tout en vue d'un plaisir que sont mises par écrit plusieurs aventures.

Il est bon, en effet, je dirai même nécessaire, d'arracher notre esprit à ses fatigantes et continuelles préoccupations et de le distraire agréablement par de joyeuses plaisanteries. (Pogge : Prologue)

Pour après-dîner jusqu'à vêpres, faut choisir quelque passe-temps qui ne soit dommageable à l'âme et soit plaisant au corps. Et ainsi passerons la journée joyusement. (Marguerite : Prologue)

L'agrément du conte populaire n'est pas que dévolu au lecteur-auditeur puisque l'écriture des contes constitue pour tous les auteurs un joyeux passe-temps. De fait, la mise en texte des contes oraux à la Renaissance ne relève pas de folkloristes ou de linguistes, mais procède d'un choix délibéré qu'ont fait non seulement des nobles, des érudits et des

écrivains réputés, mais encore des gens de métier, des ouvriers, tels qu'un chaussetier messin et un sellier originaire de Troyes, dotés d'une certaine culture, mais ne jouissant pas d'une notoriété importante dans le domaine littéraire.

À la différence des genres littéraires réputés à l'époque de la Renaissance, notamment la poésie (la poésie lyrique, la Grande Rhétorique, la poésie de l'école lyonnaise et celle de la Pléiade), le roman (courtois, en prose), l'épopée, le fabliau, le théâtre religieux et comique, la nouvelle en prose, quant à elle, échappe à toute classification. Grosso modo, elle est brève et respecte la vraisemblance, deux attributs que l'on retrouve fréquemment dans la transmission orale puisque celle-ci n'a d'appui que la bonne foi de l'émetteur. La nouvelle en prose se distingue encore des autres genres littéraires par le fait que l'écriture des contes populaires succède à la création orale spontanée. Bien que destinés à être récités ou chantés, la poésie, le roman courtois ou le fabliau, par exemple, sont essentiellement des genres écrits qui se caractérisent par la maîtrise d'une technique, le respect d'usages et de règles, ce qui nécessite un tant soit peu d'apprentis. Reste à savoir, si le conte écrit se veut le fidèle continuateur de la tradition orale ou s'il revendique une quelconque autonomie puisque d'une façon ou d'une autre, l'étude des contes populaires français à la Renaissance repose uniquement sur le texte écrit. Par conséquent, l'essentiel, me semble-t-il, n'est pas de parvenir à distinguer proprement le conte oral du conte écrit, mais d'aborder les contes populaires écrits en

étudiant le processus d'assimilation des nouvelles conditions de production auxquelles ils sont soumis. En d'autres mots, est-il pertinent de parler d'une évolution des contes populaires renaissants, à cette époque où, parallèlement, le texte écrit prend de l'importance? Dans un article concernant «La réécriture du conte populaire oral chez Birago Diop, d'après les *Contes d'Amadou Koumba*», Jean Derive fait remarquer avec beaucoup d'à-propos :

Si le texte écrit reste toujours l'objet d'étude, il s'agit moins, à la différence du roman ou de la pièce de théâtre, de chercher les caractères qu'il emprunte à la culture orale, puisqu'il est alors censé être la représentation même de cette culture²².

On peut prendre connaissance d'un même conte narré par deux locuteurs différents et constater néanmoins que les deux versions s'équivalent, bien que les deux récits présentent des divergences, notamment en ce qui concerne la syntaxe et le vocabulaire. De la même façon, à l'écrit, il existe plusieurs contes similaires, mais non identiques. Certes, le passage de l'oral à l'écrit suppose davantage que des transformations sur le plan linguistique, cependant n'est-il pas un peu léger de conclure que l'imprimé constitue forcément une épreuve réductrice, pour mieux dire une «adaptation» vis-à-vis de ses homologues oraux? En effet, il ne faut pas croire que la recherche des origines s'applique toujours. Au reste, le transmetteur «actif», pour employer un terme de Carl-Wilhelm von

²² Jean Derive, «La réécriture du conte populaire oral chez Birago Diop, d'après les *Contes d'Amadou Koumba*», *Itinéraires. Littératures et contacts de culture : l'écrit et l'oral*, vol. I., Paris, L'Harmattan, p. 66.

Sydow, c'est-à-dire celui qui raconte des histoires à l'intérieur d'une communauté, contrairement au récepteur «passif» qui ne fait que prêter l'oreille, et sans être pour autant un professionnel puisqu'il collabore à la vie active ainsi que tous les autres membres d'une communauté, n'exige pas la possession exclusive d'un fait ou d'une nouvelle, ni les auteurs d'ailleurs.

II- Poggio Bracciolini

Compte tenu de la description de la nouvelle en prose française, il est douteux que le *Décameron*, qui a valu à Boccace le surnom de «Prince des conteurs», ait exercé sur cette dernière l'ascendant qu'on lui prête, à savoir qu'il serait responsable de l'essor de la nouvelle en prose telle qu'elle est pratiquée en France pendant les XV^e et XVI^e siècles. La très grande majorité des histoires qu'il raconte, 90% pour ainsi dire, lui aurait été inspirée d'ouvrages littéraires dont il n'aurait pris connaissance que par personnes interposées ou par ouï-dire²³. Le modèle structurel du récit-cadre dont il a favorisé l'implantation est, pour sa part, inégalement repris chez les conteurs français. Les recueils d'Antoine de La Sale et de Nicolas de Troyes s'en accommodent plus ou moins bien et Philippe de Vigneulles l'ignore totalement. Une syntaxe élaborée et soignée,

²³ André Jolles, *op. cit.*, p.183-184.

l'éloquence uniforme des personnages ainsi que la constante bienséance dans le ton et les manières font du *Décameron* «un chef-d'oeuvre de composition harmonieuse»²⁴, alors que sous des abords un peu rustiques et bonhommes, la nouvelle en prose française était bien souvent jugée insignifiante et puérile. L'aisance et les familiarités que revêtent les contes populaires étaient aux antipodes de l'élégance recherchée et, par conséquent, ils avaient le défaut irrémédiable d'être jugés vulgaires.

À l'opposé du *Décameron*, *Les Facéties* de Pogge, regardées comme des «babioles peu dignes d'un homme grave»²⁵, se prêtent davantage à une comparaison avec la nouvelle en prose française. Elles donnent à la parole un rôle de premier plan. Chaque facétie produit l'effet d'une histoire sans fard et sans apprêt qui vole de bouche à oreille. Le fait est que l'oeuvre du Pogge relève pour la très grande majorité de menus propos saisis à la dérobée. La parole prend différents aspects selon les circonstances. C'est notamment à travers un «mot plein de sel», une conversation, une exhortation, une confession, une plainte, une excuse, une réponse, un sermon, un avis, une allocution, un conseil, une demande ou une plaisanterie que Le Pogge donne un bel exemple de la présence d'esprit de l'un ou de la bêtise de l'autre. Les courts résumés placés en exergue au texte de la nouvelle et qui tiennent lieu de titres marquent chacune des nouvelles

²⁴ Introd. de Jean Bourciez, *Le Décaméron*, Paris, Garnier, 1972, p. X.

²⁵ Poggio Bracciolini, *op. cit.*, p.1.

d'une estampille qui souligne leur caractère oral et attirent l'attention du lecteur sur les propos qui vont suivre : «Bouche qu'on aurait pu tenir fermée» (nlle 234); «Propos ironique» (nlle 80); «Drôle de demande d'un vieillard impuissant» (nlle 243), «Réponse ingénieuse du Dante, poète florentin» (nlle 57); «Plainte faite à Facino Cane au sujet d'un vol» (nlle 18); «Conseil à un débiteur ennuyé» (nlle 204); «D'un seigneur qui accusa injustement un homme riche» (nlle 37); «Le mort qui parle» (nlle 268); «Le moine mendiant, qui au moment de la guerre, parle de paix à Bernardo» (nlle 48); etc.

Les paroles comme les actions sont des moyens d'extériorisation intéressants parce qu'ils sont délibérés la plupart du temps. Par conséquent, elles donnent à autrui matière à juger. Un «mot plein de sel», un «plaisant propos» et une «bonne plaisanterie» désignent une personne ingénieuse et inventive, tandis que, à l'opposé, par des propos «insensés» ou une allocution «ridicule», un individu excite le rire et provoque la moquerie. Par exemple, l'exhortation d'un cardinal aux soldats du pape fait ressortir son imbecillité (nlle 19), tandis que la prompte riposte de Bajello à un mauvais plaisant vaut à ce dernier la défection générale et le ralliement des rieurs du côté du vainqueur (nlle 91). La transposition écrite des paroles d'autrui exige de la précaution et beaucoup de précision. Lorsqu'un conte consiste en une répartie spirituelle ou bien en des propos bizarres et saugrenus, la fidélité dans la transcription s'impose afin de restituer la saveur et l'esprit des propos qui plaisent à l'auditeur, sans quoi celui-ci ne peut les estimer à leur

juste valeur. Comme Jacob et Wilhelm Grimm, Le Pogge pose comme principe de base à l'écriture des facéties la fidélité et l'intégrité :

Vouloir chercher des effets de style en des choses aussi minimes, alors qu'il s'agit simplement de rendre avec toute sa saveur et son esprit un bon mot ou une joyeuseté, me paraît excessif. Il y a des choses qui n'ont point besoin d'être enjolivées, mais que l'on doit, au contraire, reproduire telles qu'elles ont été dites par les personnages mis en scène. On estimera, peut-être, que je cherche à pallier une faute qui tient à mon manque d'esprit, d'accord, mais alors j'engage ceux qui sont de cet avis à reprendre, à leur tour, ces facéties, à les travailler à leur fantaisie, ils feront à notre temps l'honneur d'avoir enrichi la langue latine, en la rendant facile aux choses légères. (Prologue)

Par conséquent, les facéties conservent le naturel et les libertés de la conversation. C'est là, précisément, ce qui distingue les contes populaires français du *Décameron* de Boccace. Dès lors nous émettons l'hypothèse que l'influence du *Décameron* ne fait qu'effleurer la nouvelle, n'intéresse que la surface, sans jamais en altérer le «fond». Nous présumons que ce «fond» des contes populaires procède initialement du quotidien et de la tradition populaire dans la plupart des cas, ce qui ne lui épargne pas toujours d'être passé au tamis de la littérature.

III- Diversité des perspectives narratives

L'écriture des contes populaires implique la suppression de toute communication orale directe entre le transmetteur actif et son auditeur. Cela étant, une alternative s'offre

à l'écrivain. Soit qu'il efface toute trace de la transmission orale, soit qu'il rappelle au lecteur le contexte initial de l'énonciation. Dans *Le Grand Parangon* de Nicolas de Troyes, un peu plus du tiers des nouvelles ne renvoie d'aucune manière au contexte antérieur de l'énonciation. Le narrateur s'efface complètement derrière le récit de sorte que le lecteur a l'impression que l'histoire se raconte d'elle-même. En perdant la trace matérielle du narrateur, le lecteur a tendance à oublier que le conte est le produit d'une transmission orale et il peut alors s'adapter au nouveau canal de transmission. Parmi les cinquante-cinq nouvelles tirées du second volume de Nicolas de Troyes, environ vingt commencent par le récit proprement dit (nlles 4, 9, 12, 14, 15, 16, 17, 22, 28-31, 34, 36-37, 39-41, 52 et 54). Autrement dit, elles parachutent d'entrée de jeu le lecteur dans l'histoire, conformément aux modèles littéraires romanesques. Cependant, en la place du «il était une fois», il est écrit plutôt : «Il n'y a pas longtemps» (nlles 9, 16, 17, 31, 34), «Il advint n'aguères» (nlle 15), «Une fois advint» (nlles 4, 14, 22, 29, 30, 37, 40, 52). Ce type de narration évite d'ordinaire tout commentaire sur l'incident, lequel est relaté avec une parfaite objectivité.

Une fois fut deux bons compagnons, lesquels avoient esté sur la mer ensemble. Or s'en vouloint ils revenir en France et dirent eux deux, qu'il leur falloit dire quelque chose de nouveau des pays là où ils avoient esté. (Troyes : nlle 14)

Dans *Les Cent Nouvelles nouvelles* d'Antoine de La Sale, la proportion des nouvelles qui dissimule totalement la trace du narrateur est nettement plus considérable. Rappelons-nous à ce propos que l'auteur s'est largement inspiré de sources littéraires, notamment

des auteurs italiens. Cette sorte de nouvelle ne trahit d'aucune façon une appartenance quelconque à la tradition orale. Elle s'est parfaitement accommodée à l'expression écrite: «Ung orfèvre de Paris, naguères, pour despescher pluseurs besoignes de sa marchandise à l'encontre d'une feste de Lendit et d'Envers, fis large et grand provision de charbon de saulx» (La Sale : nlle 7).

Détail intéressant, ce type de nouvelle est daté au passé, mais il ne s'agit pas du passé indéterminé, lointain et révolu du conte merveilleux. C'est un passé bien réel qui remonte aux générations précédentes alors que les mœurs n'étaient pas tellement différentes de celles qui ont cours au moment de la narration. Les nouvelles de Nicolas de Troyes et de Philippe de Vigneulles sont départagées de façon identique entre un passé récent et un passé plus éloigné : «Il fut une foys ung marchand fort riche homme et homme de bien, et avoit plusieurs enfens et entre les autres avoit ung jeune gallent, beau fils de l'aage de vingt-cinq ans ou environ et avait nom Anthoine» (Troyes : nlle 39).

Dans la portion restante des nouvelles d'Antoine de La Sale et de Nicolas de Troyes, la narration revêt un caractère plus intime et personnel. D'une part, le narrateur se manifeste, d'autre part, il se fait plus proche de son lecteur et de la nouvelle. Notamment, le narrateur intervient discrètement à plusieurs reprises pour authentifier les faits rapportés : «Il n'est rien si véritable que une fois au pays de Languedoc il y avoit

ung jeune compaignon, lequel estoit merueilleusement amoureux d'une jeune fille» (Troyes : nlle 33). Quelquefois, il signale sa présence de façon indéniable au moyen du pronom personnel sujet *je* et profite de l'occasion pour endosser l'instance narratrice : «En ensuivant nos nouvelles dire vous en veuille une de mémoire. N'a pas longtemps que au pays de Poictou» (Troyes : nlle 38); «je vous compteray, en brefz termes, en quelle façon fut deceu le plus jaloux de cest royaume pour son temps» (La Sale : nlle 37); «Ores a trois ans ou environ que une assez bonne adventure advint à ung chaperon fourré de parlement de Paris, Et affin qu'il en soit memoire, j'en fourniray ceste nouvelle» (La Sale : nlle 67). Lorsqu'au lieu d'en venir au fait directement, le narrateur passe auparavant par un court préambule sans apport d'information de quelque influence pour l'histoire, il assure la fonction phatique du discours. À la vérité, il existe une foule d'autres petites propositions qui ne portent pas sur le contenu de la nouvelle, mais qui s'adressent au lecteur-auditeur dans le but de solliciter sa participation ou de susciter son attention : «Et ainsi à la messe s'en va, et mademoiselle et ses femmes le suyvent, qui faisoient de luy, je vous assure, grans risées» (La Sale : nlle 27); «ung lasche paillard et recreant, jaloux, je ne dy pas coulx, vivent à l'ayse ainsi» (La Sale : nlle 11). Règle générale, il s'agit d'incises, discrètes et rapides, ce qui signifie que le narrateur interrompt brusquement une phrase, suspend pendant un instant son propos afin d'interpeller son lecteur pour le garder en éveil. Apostropher l'auditeur d'une quelconque façon relève d'une habitude contractée dans la conversation spontanée.

En d'autres occasions, l'engagement et la participation du narrateur se déploient au-delà de la simple prise en charge de l'instance narrative. C'est alors que le narrateur est personnellement concerné par les faits qu'ils rapportent. Soit qu'il en a pris connaissance par le témoignage oral d'une personne fiable à qui la chose est arrivée ou qui en a été le témoin : «Il est vray, comme il m'a esté comptez par gens dignes de croire» (Vigneulles : nlle 4); «comme j'ay ouy compter et reciter à gens de biens et digne de creance» (Vigneulles : nlle 30); «Au temps que mon pere, dont Dieu ait l'ame estoit jeune et encor à marier, advint ceste adventure, comme depuis je luy ay ouy compter et à plusieurs aultres aussi qui de ce l'en advouoient» (Vigneulles : nlle 25); soit qu'il a été impliqué lui-même dans l'affaire d'une façon ou d'une autre. Il participe alors de son vécu ou de ses souvenirs à la nouvelle qu'il raconte, ce qui lui confère l'épaisseur et le relief du transmetteur actif : «J'ay congneu en mon temps une notable et vaillant femme, digne et de memoire et de recommandacion, car ses vertuz ne doivent estre cellées n'estainctes, mais en commune audience publicquement blasonnées» (La Sale : nlle 34). Chez Vigneulles, la familiarité des faits narrés est plus évidente que partout ailleurs puisque tous les incidents qu'il rapporte se sont produits dans la ville de Metz qu'il habite, ou dans ses alentours, qu'il connaît par coeur.

En nostre cité de Mets se fait volentiers quelque chose de nouveau par les gentilz compaignons amoureux. Ores en y avoit il ung entre les aultres, lequel je ne vueil point nommer, et estoit ce gallant tant amoureux d'une gentilz gouge jeune fille qu'il mourroit tout aprez. (Vigneulles : nlle 47)

Naturellement, il peut pousser plus loin les familiarités. Contrairement à La Sale et à Troyes qui écrivent «En la ville de [...]», Vigneulles dit plutôt «En nostre cité de Mets» et il ajoute parfois en plus quelques adjectifs affectueux et tendres qui évoquent le plaisir et le contentement qu'il éprouve à habiter ces lieux et son attachement pour les habitants: «en nostre bonne cité de Mets» (nlle 48); «En la noble cité de Mets» (nlle 28). Vigneulles est un habitant de Metz parmi tant d'autres et c'est pourquoi son attitude ne révèle aucune fatuité ni aucune arrogance qui pourraient résulter d'un sentiment de supériorité. Les familiarités du narrateur avec le lecteur naissent d'une vieille complicité.

Je me suis trouvez n'a mie loing temps en une bonne compaignie en laquelle se disoient pluseurs bonnes nouvelletez pour rire. Et là y estoit et avoit des bons compaignons qui racomptioient pluseurs choses estranges qu'ilz avoient veu en pays estrange et lointains et qui estoient, sy sembloit, incredible à gens que n'y ont point estez et qui ne les ont veues. Entre lesquelles y eust un bon compaignon de la ville qui leur dit ainsy [...]. (Vigneulles : nlle 55)

Ce type de narration rappelle la communication spontanée où locuteur et auditeur sont en présence l'un de l'autre.

En ce qui concerne le destinataire des nouvelles, il en est fait mention à plusieurs reprises dans la portion des contes à caractère personnel. En général, Antoine de La Sale, Philippe de Vigneulles et Nicolas de Troyes se les représentent comme des auditeurs plutôt que des lecteurs. Nicolas de Troyes fait allusion à maintes reprises à la perception auditive des nouvelles : «Vous devez sçavoir et entendre» (nlles 5, 1, 13, 15, 24, 35, 43,

45, 47, 53, 203, etc). Antoine de La Sale destine également ses nouvelles à l'audition : «Or escoutez, s'il vous plaist» (nle 88); «S'il vous plaist, vous orrez, avant qu'il soit plus tard» (nle 99) ou encore «Ainsi avez oy comment l'asne fut [...]» (nles 38, 62, 64, 67, 78, 79, etc). Philippe de Vigneulles fait usage des mêmes formules à diverses reprises : «Et aisi avés ouy comment Mannis fist grant chiere à ces gens» (nles 21, 49, etc). En revanche, j'ai relevé une seule occurrence dans *Les Cent Nouvelles nouvelles* d'Antoine de La Sale où l'auteur s'adresse au lecteur pour lui faire une mise en garde : «Si pryé aux lisans qui cognoissent qu'ils se gardent bien de luy montrer» (nle 27).

En dépit de la transposition des moyens d'expression, de nombreuses nouvelles, celles à caractère personnel, continuent de revendiquer leur appartenance à une situation de communication indépendante propre à la tradition orale. Toutefois, bien que les preuves soient évidentes, l'information, quant à elle, est insuffisante pour permettre au lecteur de recontextualiser la nouvelle. Le fait est que l'auteur n'a pas ajusté le rôle du narrateur en fonction du nouvel ancrage scripturaire des contes populaires. Par conséquent ceux-ci continuent de satisfaire plutôt aux exigences d'une transmission orale. Par exemple, il est fait souvent allusion à la situation de communication, sans la décrire cependant puisqu'à l'oral, l'émetteur et le récepteur sont en présence l'un de l'autre. Que les contes aient été réunis en recueil complique encore les choses puisqu'il n'y a aucune fiction qui puisse les unifier tous pour leur donner l'uniformisation qui leur

manque. En l'occurrence, chaque nouvelle d'un recueil est autonome et indépendante de toutes les autres. C'est pourquoi l'auteur aurait pu fournir au lecteur au début de chacune d'entre elles le contexte de l'énonciation, mais il ne le fait pas. Les recueils sont constitués d'un matériel composite. Le fait de mêler des contes populaires écrits à résonnance orale et familière avec des contes populaires impersonnels, et littéraires de surcroît pour *Les Cent Nouvelles nouvelles* d'Antoine de La Sale, et qui rompent tout à fait avec la tradition orale, crée naturellement une certaine confusion. Quand il n'est pas absent, le narrateur est parfois l'auteur, bien qu'il ne s'identifie pas. Seulement voilà, il lui arrive de faire allusion à son projet d'écriture au commencement d'une nouvelle. Ainsi, Nicolas de Troyes introduit la dix-huitième nouvelle de la façon suivante : «Et pour entretenir nostre propos des aventures»; ou bien de manière un peu différente il ménage une transition entre la nouvelle quarante-six et les précédentes : «En ensuyvant le compte de nos nouvelles». Quant à Philippe de Vigneulles et à Nicolas de Troyes, ils soulignent à quelques reprises l'accroissement du nombre des nouvelles.

Depuis cent ans en çà ou environ, ès marches de France est advenu en une bonne paroisse, une joyeuse adventure que je mettray icy pour croistre mon nombre, et pource qu'elle est digne d'estre ou reng des aultres. (La Sale : nlle 85)

Ou bien,

Affin de acroistre le nombre et pour multiplier et achever les centz nouvelles dernieres faictes, lesquelles j'ay deliberez, moyennant la grace de Dieu, de dire, compter et reciter tout du loing. (Vigneulles : nlle 28)

D'autres fois, les auteurs ne daignent faire qu'une allusion discrète, mais néanmoins claire à l'activité d'écriture : «A ce propos, n'a pas long temps que ung très gentil homme qu'on peut mettre ou renc et du compte des princes, dont je laisse le nom en ma plume, se trouva tant en la grace d'une très belle damoiselle» (La Sale : nlle 27); «Et qui voudroit racompter toutes les bonnes raïeries pour gens rire qu'il ait faict en son temps, on en feroit ung livre plus gros que cestuit» (Vigneulles : nlle 83). Ces références au contexte de l'écriture de cent nouvelles auraient pu clarifier la situation et réaliser la cohésion des recueils si le narrateur en avait gardé toujours le souvenir. À défaut de quoi, l'identité du narrateur est parfois suspecte. En effet, il se fait d'étranges revirements, notamment lorsqu'il entrevoit la situation de communication d'un autre oeil, et c'est ce qui se produit souvent. En pareil cas, le narrateur a pour tâche de «raconter», de «conter», de «parler», de «dire» une nouvelle. Autrement dit, au lieu d'écrire, il prend la parole brusquement sans même donner une seule explication sans égard au contexte : «Entre toutes autres nouvelles vous veuillez dire une chose digne de mémoire» (Troyes : nlle 19).

De même, Antoine de La Sale écrit au terme de la trente-troisième nouvelle :

Mesmes firent de très bons rondeaulx, et plusieurs chansonnettes, qu'ilz mandèrent et envoyèrent l'un à l'autre, dont il est aujourduy bruyt, servans au propos de leur matère dessus dicte, dont je cesseray le parler, et donneray fin au compte. (La Sale : nlle 33)

Il est intéressant de souligner qu'Antoine de La Sale et que Nicolas de Troyes exploitent le paratexte pour communiquer le nom du narrateur, mais de façon inefficace.

D'abord le nom du narrateur est inscrit dans l'en-tête de la nouvelle; il n'apparaît pas dans le texte proprement dit. Par ailleurs, la personne indiquée ne correspond pas toujours à l'identité exacte du narrateur, notamment lorsqu'il s'agit de l'auteur (La Sale: nlle 24; Troyes : nlls 44, 47, etc). L'information contenue dans l'exergue d'une nouvelle n'est pas crédible et elle n'est donc pas prise au sérieux. Elle n'est d'aucune utilité pratique, d'aucun recours pour éclairer la situation de communication.

La confusion règne également concernant l'identité du destinataire de la nouvelle. L'auditoire change constamment. Tantôt le narrateur du *Grand Parangon des nouvelles nouvelles* s'adresse à un auditoire de façon générale («vous devez sçavoir et entendre»), tantôt il en donne un signalement plus explicite à savoir qu'il s'agit d'un auditoire limité et spécifique : «Seigneurs et dames vous devez sçavoir et entendre que ledit sieur Recepveur du Pont» (Troyes : nlle 51). Compte tenu des fréquents séjours d'Antoine de La Sale à la cour, il n'est pas surprenant que les destinataires de certaines de ses nouvelles soient issus de la noblesse, hormis le fait que lorsqu'il rédige, l'auteur ignore forcément l'identité de ses futurs lecteurs : «Je vous feray en bref et à la verité ung bien gracieux compte d'un chevalier que la plus part de vous, mes bons seigneurs, congnoissez de piecà» (nlle 81). Pour sa part, Philippe de Vigneulles envisage dans son prologue ses futurs lecteurs et auditeurs en des termes flous, c'est-à-dire en tant que collectivité quelconque, sans particularité : «Tous ceulx et celles qui les liront ou orront».

Néanmoins, on peut croire qu'il destine son recueil à ses compatriotes messins puisqu'il utilise fréquemment un déterminant possessif pluriel pour marquer son appartenance à la ville de Metz : «En nostre cité de Mets, dont Dieu soit garde, et au teritoire d'icelle depuis peu de temps en cà est advenu, comme je prétend à fournir ceste presente nouvelle, chose assés pour rire de deux bons questains» (Vigneulles : nlle 37). Il n'est pas impossible que le déterminant possessif, chargé de complicité, englobe à la fois l'auteur et le lecteur, dans le cadre de rapports amicaux.

Comme on vient de le constater, dans chacun des trois recueils, l'auteur recrée l'apparence d'un contact réel et instantané entre le narrateur et un certain lecteur-auditeur pour un grand nombre de nouvelles avec la conséquence que les nouvelles sont truffées de déictiques. Certains parmi ceux-ci renvoient au lieu («Ung gentilhomme, chevalier de *ce royaume*, très vertueux» (La Sale : nlle 35, *nous soulignons*); «En une gente petite ville cy entour, que ne ne veil pas nommer» (La Sale: nlle 88); «Entre plusieurs autres nouvelles par cy devient racomptées» (Troyes : nlle 20)). D'autres renvoient au temps («J'ay congneu *en mon temps* une notable et vaillant femme» (La Sale : nlle 34)); «Pluseurs aultres haultes et dures adventures ont esté demenées et à fin conduictes ou royaume d'Angleterre, dont la recitation à *present* de la pluspart ne serviroit pas à la continuatcion de ceste hystoire *presente*» (La Sale : nlle 10); «S'il vous plaist, vous orrez, avant qu'il soit plus tard, tout à ceste heure ma petite ratelée et compte abregé d'un

vaillant evesque d’Espagne» (La Sale : nlle 99); «Or, est-il ainsi que à une disnée arriva seul au logis» (Troyes : nlle 29); «N’a pas longtemps» (Troyes: nlls 20, 25, 34, 38, etc); «à ceste heure vous en vueil dire aucune chose» (Vigneulles: nlle 80); «Ores vous vueil encor dire et compter d’ung cas joyeux qui fut faict à ce mesmes homme» (Vigneulles: nlle 52)). Ou encore au destinataire («Il n’est pas seulement cogneu de ceulx de la ville de Gand, où le cas que j’ay à vous escrire n’a pas long temps advint, mais de la plus part de ceulx de Flandres, et de vous qui estes cy presens» (La Sale : nlle 69)). L’emploi de déictiques a pour effet d’inscrire la narration dans le présent instantané de la conversation. Dans le contexte d’une transmission écrite, ils ont le désavantage de n’être pas toujours intelligibles au lecteur puisque leur emploi sous-entend que le narrateur et le destinataire sont témoins de la situation de communication. Or, ce n’est pas le cas dans le conte populaire écrit.

Ainsi, bon nombre de nouvelles conservent le caractère d’une transmission orale en dépit de leur ancrage scripturaire parce que les auteurs n’ont pas effectué les ajustements qui s’imposaient à la suite du changement de canal. À tout le moins l’ont-il fait pour environ le tiers des nouvelles de leur recueil respectif sans chercher à rendre le tout uniforme. Mais de toute évidence, les considérations de cohérence, de clarté, d’unité, n’ont pas pesé lourd puisqu’aucune des ambiguïtés qui relèvent de la situation de communication n’est levée et qu’une foule de questions surgissent au fil de la lecture

auxquelles l'auteur ne répond pas. Pour expliquer une telle disparité, on peut supposer que les nouvelles aient été notées à la hâte, au hasard des circonstances, sans que l'auteur se soit donné la peine de se relire. Reste à savoir si c'est par négligence, par manque de temps, par inadvertance, ou alors délibérément que les auteurs n'ont pas uniformisé leur recueil et ont maintenu en vigueur les usages de la tradition orale.

IV- Statut de l'écrit

L'écriture des *Cent Nouvelles nouvelles* d'Antoine de La Sale remonte à la moitié du XV^e siècle tandis que *Le Grand Parangon* et les *Cent Nouvelles nouvelle* de Philippe de Vigneulles appartiennent au XVI^e siècle. La langue des premières *Cent Nouvelles nouvelles* relève de la période du moyen-français, alors que la langue écrite n'était pas encore assujettie à des règles strictes. Antoine de La Sale jouissait de plus de libertés dans le maniement de la langue que ses successeurs. Depuis l'effritement du système féodal et l'exaltation du sentiment national, le français populaire que l'on affine de façon délibérée évince peu à peu le latin. Il avait l'avantage de rallier le peuple et la noblesse et d'appartenir en propre à la France. Ce sont les structures et le vocabulaire de la langue orale qui prévalent à l'écrit lors des commencements. Bien qu'au moment où écrit Antoine de La Sale, un écart entre l'oral et l'écrit commence à se creuser, les similitudes

entre les deux registres demeurent considérables. On observe cependant dans les *Cent Nouvelles nouvelles* d'Antoine de La Sale une disparité linguistique que rien ne compense. En réalité, La Sale admet deux tendances. La part des nouvelles où le narrateur est absent et qui est située dans un passé éloigné se distingue du lot de par un style soutenu, voire précieux par moments, et qui ne tient pas compte des registres de langue.

Ha! povvre maleureux veillard, tel que je suis et tousjours ay esté,
de qui la fortune et destinée sont dures, amères et mal goustables!
O chetif homme, plus que tous aultres recreant et las, par les
veilles, peines, labours et ententes que tu as prins et porté tant par
mer que par terre! Ta grande richesse et tes comblés thesors sont
bien vains, lesquels soubz perilleuses adventures, en peines dures
et sueurs, tu as amassé et amoncelé, et pour lesquels tout ton
temps as despendu et usé, sans avoir oncques une petite et passant
souvenance de penser qui sera celui qui, toy mort et party de ce
siècle, les possedera, et à qui par loy humaine les devray laisser
en memoire de toy et de ton nom. (La Sale : nlle 100)

Cette interminable plainte dont chaque phrase fait l'effet d'un vers lyrique scandé ne cadre pas du tout avec le contexte d'une assemblée publique de la ville de Jannes, d'autant plus qu'elle est «l'oeuvre» d'un marchand. D'un bout à l'autre de la nouvelle, la langue est uniforme sans que l'auteur ne procède même à la séparation nette de la narration et du dialogue. De toute évidence, le vocabulaire des nouvelles «littéraires» des *Cent Nouvelles nouvelles* de La Sale est affecté par les enrichissements lexicaux et il se révèle d'une grande diversité. Reprenons l'exemple de la centième nouvelle. Dans la seule première phrase, on compte cinq adjectifs qualificatifs alors que chez Troyes, il est parfois difficile d'en trouver un seul. Les adjectifs sont nombreux et s'appliquent à toute

chose.

En la bonne, puissant et bien peuplée cité de Jannes, puis certain temps en çà, demouroit ung gros marchand plain et comblé de biens et de richesses, duquel l'industrie et manière de vivre estoit de mener et conduire grosses marchandises par la mer ès estranges païs, et specialement en Alixandrie. (La Sale : nlle 100)

Dans cette nouvelle, l'auteur fait usage d'adverbes : longuement, doucement, affectueusement, et de participes présents : «où il fut aucun temps faisant complainte en ceste manière»; «Ainsi son long procès finant»; «les priant très affectueusement qu'ilz luy coulsissent aider à querir»; «cherchant par toute la cité entre les plus belles la plus jeune». Des néologismes pointent ça et là. Tantôt ce sont des emprunts à des langues étrangères (nlle 99 : *benedicite*; nlle 78 : *dominus*; nlle 70 : *in herbo sacerdotis*, etc); tantôt ce sont des diminutifs (nlle 99 : *villette*) ou des mots nouveaux constitués par l'ajout d'un suffixe ou d'un préfixe. En ce qui concerne l'orthographe, elle rend compte également des changements par l'application des nouvelles techniques de nature étymologique. La langue écrite est alourdie des lettres parasites de l'écriture gothique qui rappellent l'origine latine du mot (nlle 99 : *adventure*, *eschapperoient*, *feste*, *disné*, *rostir*, *remonstrer*, *estoit*, *rosties*, *maistrez*, *prestes*, *pist*, *ung*, *desmembrer*, *cousteaux*, *aultre*, *Jhesu*, *ajouter*, *maintesfoiz*, *moustarde*, *esbahy*, etc).

En revanche, certains usages anciens persistent. Bien que du point de vue syntaxique la plupart des phrases adoptent l'ordre canonique du français moderne, il

n'est pas impossible que le sujet suive le verbe (nlle 99 : «ordonna son maistre d'ostel le faire souper de bonne heure, si n'en jeunoit il journée»; «si s'assit le prelat»). On relève aussi quelques occurrences, plus rares cependant, d'omission du sujet (nlle 99 : «et que bonnes seroient pour dimanche»; «lors les fist ainsi habiller»). Il se glisse, en outre, quelques répétitions. Toujours à la quatre-vingt-dix-neuvième nouvelle, l'auteur écrit : «et luy estant arrive par ung vendredy assez de bonne heure, vers le soir, ordonna son maistre d'ostel le faire souper de bonne heure, et le tenir le plus aise que faire ce pourroit, de ce dont on pourroit recouvrer en la ville». Néanmoins, ces quelques usages vieillissent et sont délaissés graduellement au profit d'une phrase plus ordonnée.

Dans les nouvelles à résonnance orale, la langue gagne en souplesse. Elle semble alors ignorer les contraintes et l'affectation. L'auteur ne recourt plus à une langue standardisée tant dans la narration que dans le texte dialogal. Lorsqu'il cite en discours direct les paroles d'un personnage, il apporte des nuances au langage en fonction des habitudes langagières de celui-ci :

«--Seroye je point bien, dit l'aulture, en nostre colombier? qui me chasseroit là?» Et elle, qui fut moult joyeuse de ceste invencion et expedient trouvé, feidant toutesfoiz, dist : «Le lieu n'est grain honneste; il y fait trop puant. --Il ne me chault, dit il; j'ayme mieulx me bouter là pour une heure ou deux et estre sauvé, que en aulture honneste lieu et estre trouvé. --Or ça, dit elle, puis que vous avez ce ferme et bon courage, je suis de vostre opinion que vous y mussiez». (La Sale : nlle 88)

Dans le domaine du verbe, par exemple, on relève l'usage de certaines formes

archaïsantes notamment la désinence en -oye appartenant à l'ancienne langue conformément à la prononciation de l'époque.

Ma foy, dit-elle, il m'est prins ung tel mal de teste que je ne saroye (*nous soulignons*) tenir sur piez, si ne me pourroye encores lever pour morir, tant suis et foible et traveillée; et que vous le sachez, je ne dormy ennuyt. Si vous prie que me laissez icy, j'espore quand je seray seule je prendray quelque pou de repos.
(La Sale : nlle 34)

*

En ce qui concerne le narrateur, on croirait qu'il dit les choses comme elles lui viennent en utilisant les mots et les expressions du parler de tous le jours, ce qui implique qu'il a son franc-parler personnel qui l'individualise lui aussi comme les personnages dans les échanges verbaux.

L'autre monta, comme elle luy dist, et se vint trouver en ce petit garnier, qui estoit d'ancien edifice, tout desplanché, delaté et pertuisé en plusieurs lieux. [...] Ilz vindrent en la chambre, où pas ne furent longuement debout, mais tout plat s'entreacolèrent et baisèrent en la mesme ou semblable fasson que celui du garnier avoit fait. (nlle 34)

Les faits n'étant plus exposés de façon étudiée, les mots n'ont plus l'air d'avoir été soigneusement pesés à cet effet et le narrateur semble converser en toute simplicité avec l'auditeur. En outre, il est important de souligner que toutes les expressions stéréotypées auxquelles recourent généreusement les narrateurs des recueils relèvent d'habitudes orales. Il s'agit des formules d'introduction et de conclusion, celles attestant de la véracité des faits de même que toutes les autres qui soulignent le fou rire des témoins

d'un incident. Toutes les études réalisées sur les littératures orales soulignent l'abondance des formules dans le langage des sociétés orales²⁶.

*

À la différence des *Cent Nouvelles nouvelles* d'Antoine de La Sale, les versions de Philippe de Vigneulles et de Nicolas de Troyes réalisent leur unité stylistique, sans pour autant sentir l'effort. Ainsi que les auteurs le soulignent à plusieurs reprises, à l'origine, les contes populaires émergent nombreux chaque jour. Ce sont de menus incidents, des faits divers, des anecdotes, dont témoignent de leur propre gré et de façon spontanée certains membres d'une collectivité. Ils n'ont de signification que dans le contexte d'échanges verbaux placés sous de riants auspices. À cet égard, les nouvelles de Philippe de Vigneulles et de Nicolas de Troyes conservent des dispositions inhérentes au naturel, à l'aisance et à la bonne humeur. Contrairement aux genres littéraires contraints à la bienséance, les contes populaires jouissent de grandes libertés dans l'expression, ce dont témoignent les recueils. Chacune des nouvelles épouse l'aspect du quotidien.

Advint une nuyt entre les autres qu'ils estoient couchés ensemble,
et le pouvre homme se vouloit resjouyr quelque peu avec sa

²⁶ Walter Ong, *Interfaces of the World*, Ithaca, Cornell University Press, 1977, p. 27.

femme, mais elle luy avoit tourné le dos. --Si luy dit ma mie, tournés vous vers moy. La dame luy dit : Lessés moy, car je suis en grant malaise. --Hé de quoi? dit le bonhomme, dictes moy que c'est? --Certes, dit elle, il n'est ja besoin que le sachés, car c'est une chose que se je le vous avoye dit, vous n'en feriez compte, et vous sembleroit que je le fisse pour autre chose. (Troyes : nlle 52)

Vigneulles et Troyes dédaignent les tournures précieuses et élégantes pour un port simple et un peu bonhomme. Dans l'intimité, les époux n'ont que faire de cérémonies. Il en va de même pour l'hôte de la ving-troisième nouvelle qui s'emporte contre deux commères abusées sur le prix du vin qu'elles ont bu généreusement et qui sont troublées lorsque vient le moment de payer.

--Comment! dirent-elles, votre vin n'est que à six deniers la pinte; le crieur le nous a dit. --Comment! morbieu! dit l'oste, il couste plus de deux sols à deux cents lieues d'icy, par le sang bieu! vous en payez pour le tout douze sols six deniers. (Troyes : nlle 23)

Il est dans l'usage des gens de métier et des petits bourgeois de pimenter leurs propos d'exclamations, d'interjections, de locutions populaires, parfois de grossièretés et de jurons. Ils n'ont pas le même respect des convenances que la noblesse, soucieuse de faire bonne impression et de préserver sa réputation. Leur dignité respective ne leur interdit pas les mêmes choses, ne leur impose pas de semblables sacrifices. C'est pourquoi le naturel dans le peuple peut passer pour de l'indécence ou de l'effronterie aux yeux des classes supérieures. Le langage familier possède des tournures et des expressions particulières qui le caractérisent et les auteurs ne se font jamais de scrupules à les utiliser lorsqu'elles s'imposent.

*

Les auteurs rendent comptent également du changement de registre de langue d'un personnage occasionné par des circonstances particulières. À la vint et unième nouvelle des *Cent Nouvelles nouvelles* de Vigneulles, un célibataire prend en haine quelques femmes qu'il avait l'habitude de fréquenter par amour : «En lieu de balades, virlay et rondeaux et de pluseurs autres joyeusetes que celui compaignon leur souloit envoyer, il leur envoya de putes lettres disfamatoires et deshonestes et plaines de menasses, et toutes les pute finesses qu'il leur pourvoit faire ilz leur faisoit en les desprisant.» Le narrateur ne dédaigne pas s'approprier certains mots grossiers pour exprimer avec fidélité le caractère ordurier des lettres de l'homme et ne craint pas d'être taxé d'indécence ou d'obscénité. Par contre, lorsque les femmes capturent l'homme à dessein de le battre pour les avoir calomniées, celui-ci opte pour un registre plus courtois et un vocabulaire laudateur pour faire oublier ses propos orduriers. Cette affabilité soudaine et inaccoutumée suppose des intentions cachées. En effet, l'homme ne police ses manières que pour échapper à ses geôlières.

Et pour tant se advisa d'ung bon tour avant qu'elle frappassent et leur ait dit ainsi : Mes tres honnourées dames, je voy bien que je suis en voz mains et n'en puis eschapper sans estre batu et à bonne cause, car je l'ay bien desservis. Si vous demande au nom de Dieu que me baillés ung don. [...] --Nous ne sçavons quel don tu demande, mais ja de nous mains n'en eschapperas, si sera bien batu. --Et je vous en prie, dit il, avant que je soie batu, que j'aye ung don de vous et je vous promés de ne vous demander chose qui

soit vostre ne que rien vous couste. (Vigneulles : nlle 21)

Philippe de Vigneulles met dans la bouche de ses sujets le parler messin qu'il connaît bien et dont ceux-ci ont l'habitude. Les dialogues font l'effet d'être authentiques. Vigneulles ne dissimule pas la couleur locale derrière les artifices d'un langage emprunté. En outre, le passage d'un niveau de langue à un autre s'effectue de la façon la plus naturelle qui soit, selon le respect des circonstances puisqu'il ne marque aucune maladresse et ne prête jamais à rire contrairement à la complainte déjà citée du marchand (La Sale : nlle 100) dont l'aspect est inattendu et saugrenu. La langue reflète tantôt l'insolence d'un malappris, tantôt la naïveté d'une jeune épousée ou la sagesse d'une répartie, l'ignorance, la fourberie, etc. Elle se plie aux gens, elle fait entendre la «voix du peuple». L'expression ne fait jamais l'effet d'être définitive. D'une nouvelle à l'autre, elle est mouvante, variable. La fidélité et la vérité l'emportent sur la préciosité ou l'uniformité du langage.

Les auteurs se contentent parfois d'un vocabulaire approximatif. Après tout, à l'oral, les gens improvisent. À la rigueur, ils peuvent toujours s'appuyer sur un geste au besoin. Cette considération est peut être à l'origine du vocabulaire limité et redondant des *Cent Nouvelles nouvelles* de Philippe de Vigneulles, maintes fois déploré. En effet, le vocabulaire des trois recueils est simple et sans affectation. Les mots sont relativement courts, sans complexité, de surcroît ancrés dans la réalité qui n'a cure de l'abstrait. Étant

donné que la conversation ne compte pas non plus l'élégance parmi ses priorités, elle fait un usage modéré de l'adjectif qualificatif. Le compte rendu d'un incident fait ressortir chez un tel une qualité, chez tel autre un défaut. Toute description est par conséquent superflue. Ainsi, les narrateurs s'en tiennent à des considérations générales ou indispensables en début de nouvelle, ayant trait notamment à l'âge des sujets (jeune ou vieux), à leur état financier (riche, pauvre...), à leur apparence physique (gracieux, beau, laid, belle...). Ou bien, ils donnent des personnages une idée conforme à l'opinion générale, qui s'avère quelquefois fausse et trompeuse : (bons compagnons, bonnes compagnes, honnêtes ou simples gens, homme ou femme de bien, gentil(le), aimable, sage, déloyal(e), joyeux(se), mauvais(se), etc). En bout de ligne, ce sont forcément les mêmes adjectifs qui apparaissent inlassablement à la manière d'un refrain. L'utilisation excessive, voire sans frein des adverbess marquant l'intensité, dont *très*, *fort*, *moult* et *tant* est symptomatique de la transmission orale. Par ailleurs, on peut observer l'emploi constant du démonstratif occasionné par les renvois à la situation de communication ou qui sert à compenser l'imprécision du langage.

...homme et à la bonne fois, lequel estoit desja assés eagié, et estoit cest homme tant simple et de bonne conscience que merveille. [...] Et se enamoura celle tant gracieuse d'ung jeune prebtre, lequel souvent alloit et venoit en l'ostel de celle jeune femme pour tenir la plasse du mary quant il n'estoit point à l'ostel. (Vigneulles : nlle 44)

On relève aussi quelques phrases démesurément longues. Il ne faut pas conclure pour autant qu'elles ont une syntaxe sophistiquée. Ce sont généralement des phrases dont les

propositions sont juxtaposées ou coordonnées (mais, ou, car, et), donc dépourvues de relief et qui font l'effet de s'éterniser. Car à l'oral, les phrases ont tendance à s'additionner en se succédant sur l'axe horizontal et rectiligne du temps chronologique sans qu'il y ait de véritables corrélations entre elles. Il faut se rappeler qu'à l'oral, un locuteur n'a pas toujours en mémoire ce qu'il a dit précédemment et qu'il lui est impossible de faire marche arrière. C'est pourquoi, il recourt parfois de façon excessive à la conjonction de coordination qui a la particularité de rattacher facilement un énoncé avec le précédent et d'assurer par la même occasion une certaine cohérence. Celle-ci constitue une solution simple et rapide qui tire le locuteur d'un embarras. Mais le narrateur court parfois le risque de l'utiliser à mauvais escient, notamment lorsqu'elle ouvre un paragraphe : «Et quand ladite sa femme veit qu'il estoit mort, elle appella ses voisines et faisoit et demenoit grant dueil» (Vigneulles : nlle 83). Et il en abuse quelquefois. Seulement dans le sixième paragraphe de la cinquante-deuxième nouvelle, Philippe de Vigneulles emploie à cinquante-deux reprises la conjonction de coordination «et». L'usage immodéré de la conjonction de coordination peut être l'apanage d'un narrateur bavard. Chose certaine, celle-ci rend bien la fluidité de la parole qui verse parfois dans la volubilité. La linéarité du discours oral est responsable également des répétitions qui se faufilent ici et là lors de la narration d'une nouvelle.

Et luy estant arrivé par ung vendredy assez de bonne heure, vers le soir, ordonna son maistre d'ostel le faire souper de bonne heure, et le tenir le plus aise que faire ce pourroit, de ce dont on pourroit recouvrer en la ville. (La Sale : nlle 99)

Chez Antoine de La Sale et Nicolas de Troyes, toutefois, elles sont moins fréquentes que chez Philippe de Vigneulles que l'on a souvent tancé à ce propos. Rien qu'au deuxième paragraphe de la quarante-quatrième nouvelle, l'expression «povre home» apparaît quatre fois. Remarquons que la graphie de l'adjectif *povre* échappe aux efforts de latinisation de l'écriture; *povre* refait surface en *pauvre* du fait qu'il provient de *paupa*, «homme du peuple».

*

Bien que la langue des trois recueils des *Cent Nouvelles nouvelles* reproduise plusieurs des usages de la tradition orale, elle ne dissimule pas complètement son nouvel ancrage scripturaire. D'abord et avant tout, la graphie témoigne de la ferveur étymologique d'alors. L'emploi du passé simple s'étend aux trois recueils. D'autre part, les participes présents ne sont pas rares non plus. À la quarante-quatrième nouvelle du recueil de Vigneulles, on compte huit cas de participes présents (*venant, allant, montrant, oyant, tenant, branslant, faisant, disant*) ainsi qu'une grande diversité dans le choix du pronom relatif, valable également pour *Le Grand Parangon* de Nicolas de Troyes : *lequel, laquelle, de quoy, par quoy, pour quoy, auquel, dont, desquelles*. Si les auteurs utilisent rarement des constructions relatives simplifiées, cela ne signifie pas pour autant que la structure des phrases adopte les tournures sophistiquées de la langue

classique. À l'exception d'un certain nombre de nouvelles littéraires dans le recueil d'Antoine de La Sale, le narrateur et les «personnages» des contes populaires parlent le langage du quotidien, avec l'aisance et le naturel des manières de la conversation et autant que possible conformément à la tradition orale, mais sans jamais donner dans le calque maladroit et sans que l'écriture ne fasse jamais l'effet d'être un carcan.

V- Structure et contenu

Aucune des nouvelles françaises n'égale en concision les facéties du Pogge. Tandis que les contes populaires retracent des incidents qui s'échelonnent parfois sur quelques journées, Le Pogge, de son côté, contextualise une brillante répartie, un mot un peu audacieux ou un à-propos rapportés en discours direct.

Piquante réponse d'une femme

Une fois un homme causant avec une femme, lui demanda pourquoi l'homme et la femme ayant égale jouissance à faire l'amour, ce sont plutôt les hommes qui sollicitent les femmes. Celle-ci lui répondit : On a eu grandement raison de faire que ce soit plutôt les hommes qui recherchent les femmes. Car, en effet, nous autres, nous sommes toujours prêtes et disposées à faire l'amour, mais vous non; nous perdrons notre temps à vous solliciter quand vous ne seriez pas en mesure. (Pogge : nlle. 47)

Au contraire des *Facéties*, les contes populaires se déploient en longueur. Or cela ne

signifie pas qu'ils soient nécessairement plus élaborés. D'ailleurs, leur armature est à peu près la même. À l'instar des *Facéties*, les contes populaires français ne sont pas des récits en bonne et due forme. En effet, le narrateur n'invente rien. Les faits sont là, à sa portée, qui se succèdent. Néanmoins, ils ne sont pas enclos dans une forme constituée d'un commencement, d'un milieu et d'une fin. Le narrateur fait intrusion dans le vécu d'un individu pour parler d'un épisode en particulier, mais sans bousculer les événements dans le but d'en faire une jolie histoire à l'échafaudage complexe et esthétique qui formerait une totalité indépendante du reste. Au contraire, l'incident apparaît comme un épisode parmi d'autres qui ne sont pas non plus hermétiques et qui constituent l'histoire inachevée qu'est la vie d'une personne. L'écrivain ne fait pas oublier que le commencement du récit n'est en fait qu'un faux commencement parce qu'il succède à des événements et qu'après la fin, il advient autre chose. Ce n'est pas une histoire classique. Il n'y a pas à proprement parler de commencement ni de conclusion qui soit forcément définitive. Les frontières entre les parties d'un récit classique, quand elles ne sont pas abolies, ne sont pas très bien dessinées non plus. Le commencement d'une nouvelle n'expose pas une situation initiale qui a la propriété de mettre en branle l'imagination du lecteur en plantant un décor. En effet, l'identité des personnages, le lieu et le moment de l'incident ne sont pas des renseignements qui sont aptes à aménager un nid douillet dans lequel une histoire émergera doucement. Ils affirment d'abord et avant tout l'ancrage du conte populaire dans la réalité et le quotidien en même temps qu'ils

introduisent brièvement le lecteur aux circonstances qui accompagnent l'incident, advenu à un moment déterminé dans la ligne du temps : «En la duché de Bourgoigne eut naguères ung gentil chevalier dont l'ystoire presente passe le nom, qui maryé estoit à une belle et gente dame» (La Sale : nlle 3).

L'incident intervient toujours à brûle-pourpoint comme s'il cherchait à surprendre le lecteur au détour d'une ligne. C'est paradoxalement certaines formules d'introduction (lesquelles par définition devraient prévenir le lecteur du début de la narration du fait) qui sont en partie responsables de l'effet de surprise. Par exemple, au lieu d'employer l'imparfait qui montre une action qui ne fait voir ni le début ni la fin, qui a l'avantage d'être imprécis, incertain parce qu'il implique une idée de durée, l'auteur utilise plutôt le passé simple qui a un effet incisif puisqu'il cible l'action, d'entrée de jeu, et la fait progresser promptement.

A Tours *advint une foy*s, qu'il y avoit ung homme, lequel ainsi que l'on disoit avoit esté pressé de faire serment solennel, pour quelque debte laquelle il nyoit. Et de ce fut dit qu'il en jureroit sur la vraye croix, aux Jacobins dudit Tours, et de faict se trouva au jour assigné pour jurer au dit lieu et jura fort et ferme sur la vraye croix, tout au contraire de cela qu'il savoit bien. (Troyes : nlle 25)

Le conte populaire s'ouvre sur une situation déjà problématique résumée en ses grandes lignes ou qui présente un danger potentiel.

Vous devez sçavoir et entendre qu'une foy's advint au pays de Champaigne, qu'il y avoit ung jeune gallent de boulanger, lequel

estoit bien fort amoureux d'une jeune fille chamberiere, laquelle ne demoroit guères loin de là où se tenoit ledit boulenger, et si ledit boulenger aymoît bien la fille, aussi faisoit elle luy. Tant parlèrent ensemble de leurs amours d'ung costé et d'autre, qu'il ne fut plus question si non de se trouver en quelque lieu oportun pour faire leur plaisir et passe temps ensemble, et pour parfaire ce pourquoy ils avoient longtemps travaillé à apointer ensemble. Or est il ainsi qu'après leur appointment fait, ils ne pouvoient trouver lieu secret ne opportun à faire leurs besongnes. Si conclud ledit boulenger avec ladite chamberiere qu'il luy commanderoit à faire sa paste après la minuyt et ainsi fut fait. (Troyes : nlle 24)

Ce faisant, le lecteur est parachuté dans le feu de l'action sans préparation, sans ménagement, comme dans la vie de tous les jours. En d'autres occasions, le narrateur résume d'abord l'histoire qu'il détaille par la suite comme le ferait un transmetteur actif qui voudrait afficher ses couleurs et faciliter la compréhension de son interlocuteur.

*

Les contes populaires ne donnent pas non plus l'effet d'être régis par une finalité, autrement dit de tendre irrésistiblement vers une fin prévisible et définitive en fonction de laquelle le récit s'organise. Ils rappellent constamment de façon ou d'autres que la vie suit son cours, qu'elle est, en quelque sorte, un récit qui ne finit jamais puisqu'elle débouche inévitablement sur autre chose. Tout particulièrement, le transmetteur actif s'intéresse à des paroles et à des gestes qui ont des suites et dont les effets peuvent s'étendre parfois longtemps. Forcément, il doit prendre l'initiative de clore son témoignage sur l'une ou l'autre des conséquences selon son goût : «Et du surplus je me

tais et à tant» (La Sale : nlle 77). Ainsi, la conséquence n'est pas forcément une affaire de grande importance ni un point culminant. Jamais la succession des faits ne marque une progression dans l'intensité dramatique de l'incident. L'auteur-narrateur s'abstient de toute manoeuvre qui pourrait intriguer le lecteur dans le seul but de lui donner du plaisir. À ce jeu, il pourrait perdre sa crédibilité puisqu'il donnerait l'impression de tramer quelque chose plutôt que de rapporter avec fidélité un incident réel. Certes, il ne divertirait pas moins, mais le sérieux latent des récits sur lequel misent les lettrés serait inhibé à l'instant. Et même si le narrateur s'exprime familièrement, sans scrupule apparent, il s'interdit trop d'expressivité qui risquerait de faire basculer le quotidien dans le drame. C'est ainsi que les séquences dialogales regorgent de signes de ponctuation liés à l'expressivité alors que la narration en est exempte.

*

À l'intérieur d'une nouvelle, les faits peuvent s'enchaîner selon le principe de causalité, mais aussi se juxtaposer sans que l'un n'entraîne nécessairement l'autre comme dans la réalité. Les faits se succèdent conformément à l'ordre réel des choses et sans le concours d'un narrateur qui imposerait aux événements une direction unique et prédéterminée dans l'obtention d'un terme unique auquel Aristote pensait en écrivant ceci :

Les histoires doivent être agencées en forme de drame, autour d'une action une, formant un tout et menée jusqu'à son terme, avec un commencement, un milieu et une fin, pour que, semblables à un être vivant un et qui forme un tout, elles procurent le plaisir qui leur est propre; leur structure ne doit pas être semblable à celle des chroniques qui sont nécessairement l'exposé, non d'une action une, mais d'une période unique avec tous les événements qui se sont alors produits, affectant un seul ou plusieurs hommes et entretenant les uns avec les autres des relations fortuites; car c'est dans la même période qu'eurent lieu la bataille navale de Salamine et la bataille des Carthaginois en Sicile, qui ne tendaient en rien vers le même terme; et il se peut de même que dans les périodes consécutives se produisent l'un après l'autre deux événements qui n'aboutissent en rien à un terme un²⁷.

Ainsi, dans un premier temps, le «mazowier» de la cinquante-deuxième nouvelle chez Vigneulles s'achète un porc. Quelque temps après, alors qu'il converse avec un voisin, il aborde entre autres choses le sujet des porcs sans qu'il y ait eu préméditation de sa part. Entre ces deux actions, il n'y a pas d'obligation apparente et préméditée ni de la part des personnages ni du narrateur. Or, dans le conte merveilleux, toutes les péripéties découlent d'un manque initial qu'elles ne perdent jamais de vue. Lorsque le manque est comblé, l'histoire prend fin définitivement à moins qu'il y ait une nouvelle agression. C'est pourquoi ce n'est pas chose facile que d'imaginer une suite à un conte merveilleux. Dans le conte populaire, lorsqu'une situation problématique se dénoue et prend fin, le narrateur assure la continuité de l'incident avec le quotidien et il n'y a pas de rupture. Ainsi La Sale nous présente deux seigneurs rivaux de la trente-troisième nouvelle

²⁷ Aristote, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1969, 1459a, p. 66.

convenant d'une entente qui leur permettra de jouir également des faveurs de la dame dont ils sont amoureux, tout en insistant sur le succès et la pérennité de leur contrat dans l'avenir.

La conclusion fut telle toutesfoiz qu'ilz ne l'abandonneroient point, mais par accord doresnavant chacun à son tour ira; et silz y viennent tous eux ensemble, l'un fera place à l'autre, et bons amys comme devant, sans plus jamais parler de turer et de battre. Ainsi en fut-il fait, et maintindrent les deux compaignons assez longuement ceste vie et plaisant pasetemps, sans ce que la gouge les osast oncques desdire. Et quand l'un aloit à sa journée, il le disoit à l'autre, et quand d'aventure l'un esloignoit la marche, et le lieu demouroit à l'autre, très bon faisoit oyr les recommandacions qu'il faisoit au partir; mesmes firent de très bons rondeaulx, et plusieurs chansonnettes, qu'ilz mandèrent et envoyèrent l'un à l'autre, dont il est aujourduy bruyt, servans au propos de leur matère desus dicte, dont, je cesseray le parler, et donneray fin au compte. (La Sale : nlle 33)

*

Si les contes populaires ne donnent pas l'impression de procéder d'une préparation longuement mûrie, ils réalisent néanmoins l'unité thématique dont parlait Aristote même si on ne peut dire qu'ils soient bien agencés, compte tenu qu'ils couvrent parfois une certaine période de temps et qu'un incident interfère avec d'autres faits. Le transmetteur actif doit faire un tri parmi les paroles et les gestes afin de ne retenir que ceux qui concernent l'incident ou le fait en question afin de réaliser l'unité d'action. C'est ainsi qu'à la cinquante et unième nouvelle, Vigneulles rapporte le vol d'un porc :

Ung jour advint, après que sa vaiche fut estranglée, ainsi comme avés ouy, qu'il acheta ung porceau tout mesgre, puis le mist en ran pour le nourrir en intencion d'en faire ung gras bacon en temps et en lieu ; et tant et si bien y l'ait nourris que son porc fut gras et gros.

Ores advint ung aultre jour après, durant le temps que l'on tue les porcques, que celluy mazowier estoit soy devisant avec l'ung de ces voisins. [...] Et après plusieurs devises qu'ilz eurent ensembles ilz vindrent à parler et à deviser des porcques. [...] Lors parla la Tortemowe et dit : «Louez en soit Dieu, car j'en ay ung beau et bon que j'ay nourry, et ne m'en fauldra point acheter; mais je suis, dit il, en grant soucy et ay desja pensez deux ou trois fois à une laide coustume que nous avons en ceste rue. –Et quelle coustume esse? ce dit l'autre. –C'est, dit il, qu'il en fault tant donner que à paine peult on fournir à l'apoinctement, et y ait la pluspart de ceulx à qui l'en sceivent grez et leurs semble que l'on soit tenus de le faire. [...]

Au lendemain ledit voisin alla compter tout le cas à ung ou deux de ces aultres compaignons. [...] Et après plusieurs parolles conclurent les dessus nommés que par une subtile finesse ilz desroberoient ledit porcque. [...] Au lendemain quant le pouvre homme trouva son porc prins, jamais l'on ne veit homme plus esbahis. (Vigneulles : nlle 52) (*nous soulignons*)

Il incombe au narrateur-transmetteur du conte populaire de débroussailler le terrain, c'est-à-dire d'extraire du quotidien les péripéties qui intéressent un incident unique. C'est délibérément qu'il passe sous silence certains faits.

Son maistre d'ostel, pour luy obéir, s'en alla au marché, et par toutes les poissonneries de la ville pour trouver du poisson. Mais pour faire le compte bref, il n'en peut oncques recouvrer d'un seul lopin, quelque diligence que luy et son hoste en sceussent faire. (La Sale : nlle 99)

Dans l'exemple suivant, le narrateur fait entrevoir au lecteur les efforts qu'a coûté au maître d'hôtel la quête du poisson dans la ville. La décrire aurait nécessité plusieurs lignes dont il fait l'économie puisqu'après tout, les péripéties personnelles du maître

d'hôtel n'intéressent pas le cas du prélat. L'incident, pour sa part, est déjà articulé, car l'expérience humaine «arrive dans le temps, prend du temps, se déroule temporellement», et l'acte de raconter ne fait que le clarifier²⁸. Parfois, il doit se montrer très minutieux et dater avec précision chaque péripétie.

Quant vint le samedy, le bonhomme ne faillit pas à amener ses ballés. Or la nuit du vendredy, quant le Roy s'en alla coucher, il défendit à tous ses gentilshommes et officiers, qu'il n'y en eust pas ung, le samedy matin, qui entrast en sa maison qu'il n'eut ung ballet tout neuf au poing. Tous les gentilshommes advertis de ceste affaire, le samedy matin, vont trouver le bonhomme, qui vendoit les ballés ung soul la pièce, et les luy vouloint oster par force. (Troyes : nlle 7)

Toutefois, le narrateur-transmetteur mesure et constate par lui-même l'importance et la pertinence des faits à la suite de quoi il décide de leur traitement. Ainsi, Vigneulles s'attarde davantage sur la discussion entre la Tortemowe et son voisin parce qu'elle est à l'origine du désagrément que subira le «mazowier». Par les propos qu'il tient à son voisin, celui-ci révèle toute l'étendue de son avarice dont l'autre voudra par la suite le punir.

*

Il existe bien des façons de donner plus de relief et d'épaisseur à une péripétie. Quand elle repose sur des échanges verbaux, le discours direct est de loin la meilleure

²⁸ Paul Ricoeur, *Du texte à l'action*, Paris, Esprit / Seuil, 1986, p. 23.

solution. Le fait de citer dans leur intégralité certains propos confère à ceux-ci une certaine supériorité sur les autres faits que l'on rapporte, mais en les reformulant ou en les résumant, trahissant par là leur peu d'intérêt. Dans les facéties du Pogge, on se doute bien que le discours direct s'impose afin de rendre compte de la spontanéité, du naturel ou de l'à-propos d'un bon mot ou d'une répartie astucieuse. En revanche, les commentaires désagréables d'individus malveillants sont résumés habituellement par le biais du discours indirect qui signale leur insignifiance et leur peu d'intérêt à comparer aux intelligentes ripostes qu'ils ont inspirés à d'autres et dont ils ont été involontairement les faire-valoir. La présence simultanée du discours direct et indirect accuse cela par contraste.

Un paysan de chez nous, à qui son propriétaire demandait en quelle saison il avait le plus de travail répondit :--«Au mois de mai.» Cela parut assez surprenant, car à cette époque, il y a ordinairement peu de chose à faire dans les champs. Voyant l'air étonné du propriétaire, le paysan ajouta : --«Eh oui! puisqu'il nous faut alors besoin nos femmes et les vôtres». (Pogge : nlle 146)

D'autres considérations ont valu au dialogue de figurer d'un bout à l'autre de la nouvelle. Les contes populaires paraissent plus près du théâtre et de l'oralité, que de l'écrit et du genre romanesque. Le discours direct dynamise la nouvelle, donne au lecteur-auditeur l'impression d'une perception actuelle, instantanée, parce qu'il se déroule en temps réel. Le texte dialogal se conforme à la réalité de la vie «où il n'y a pas

de récit, mais des conversations²⁹» alors que le discours indirect neutralise les marques d'oralité. C'est par le biais d'échanges verbaux que les personnes nouent avec autrui des relations en société; en conséquence de quoi, nos paroles sont porteuses d'une quantité phénoménale d'informations en ce qui concerne la personnalité. Qu'elle le veuille ou non, une personne peut être devinée à son insu. Évidemment, ce ne sont pas toutes les nouvelles qui se prêtent à l'utilisation du discours direct et chez Antoine de La Sale, il y en a moins. Ce sont principalement celles qui retracent des incidents à l'origine desquels se trouvent certains propos, ou à l'intérieur desquels des échanges verbaux ont eu d'importantes répercussions en donnant matière à ourdir des combines. Par exemple, un évêque d'Espagne, par défaut de poisson, mangea deux perdrix un vendredi à la stupéfaction générale, ce dont son maître d'hôtel ne put se garder de demander une explication. L'évêque fit une bourde en guise de réponse qui découvrit son extrême gourmandise, mais la bourde était à ce point *fardée* et *colorée* qu'elle lui fit une réputation de bon vivant plutôt que de coquin et de hardi menteur.

--Tais toy, tais toy, dist le bon prelat, qui avoit toutes les mains grasses et la barbe aussi de ces perdrix; tu est beste, et ne sçais que tu dits. Je ne fays point de mal. Tu sçais que tu dis. Je ne fays point de mal. Tu sçais et congnois bien que par parolles moy et tous les aultres prestres faisons d'une hostie, qui n'est que de bled et d'eaue, le precieux corps de Jhesu-Crist; et ne puis je donc pas, par plus forte raison, moy qui tant ay veu de choses en court de Romme, et en tant de divers lieux, savoir par paroles faire convertir ces perdrix,

²⁹ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 186.

qui est chair, en poisson, jasoit ce qu'elles retiennent la forme de perdriz? Si fais, dya; maintes journées sont passées que j'en scay bien la pratique. Elles ne furent pas si tost mises à la broche que, par les parolles que je sçay, je les charmé tellement que en substance de poisson se convertirent; et en pourriez trestous qui estes icy menger, comme moy, sans peché. Mais pour l'ymagination que vous en pouriez prendre elles, elles ne vous feroient jà bien ; si en feray tout seul le meschief. (La Sale : nlle 100)

C'est le cas du marchand jaloux de sa femme qui l'avait cocufié, lequel trouva moyen de se venger auprès d'un couple dont il fit connaissance en pays étranger et qu'il embobina par de trompeuses paroles (Troyes : nlle 30). Parce qu'il est «la forme la plus naturelle du langage», le dialogue produit l'effet d'avoir échappé à l'économie de la narration, laquelle est occasionnée par le transfert écrit des contes populaires, et cela d'autant plus lorsqu'une nouvelle prend fin avec le terme d'une conversation. Le discours direct aménage un espace sans contrainte où jurons, exclamations, interjections, grossièretés et anciennes prononciations ont libre cours. Par définition, il constitue un moyen de préserver l'intégrité de paroles qui ont été prononcées par le passé et auxquelles on souhaite redonner vie.

Jamais, cependant, les dialogues ne dégénèrent en bavardage inutile ou les commentaires individuels en monologues interminables à l'exception de quelques-unes des nouvelles littéraires d'Antoine de La Sale, ce qui aurait pu laisser croire que le discours direct et les dialogues chez les conteurs populaires étaient l'expression de la

paresse. Lorsqu'un incident est constitué d'échanges verbaux multiples advenus en des temps et en des lieux différents, le texte dialogal alterne avec de brèves séquences narratives créées pour contextualiser chaque fois le nouvel échange, à des fins de cohérence et de compréhension. On évite ainsi d'être retardé par des faits qui n'auraient rien à voir avec l'incident. Le narrateur-transmetteur se préoccupe avant tout de l'essentiel.

*

À l'inverse du dialogue, le résumé récapitule un discours ou un événement. Quelquefois, il s'agit de péripéties de second ordre, mais indispensables à la compréhension d'un incident.

Ilz estoient n'a guères une assemblée de bons compaignons
faisans bonne chère en la taverne, et buvant d'autant et d'autel.
Et quand ilz eurent beu et mangé, et fait si bonne chère que
jusques à loer Dieu et aussi *usque ad hebreos* la plus part, et
qu'ilz eurent compté et païé leur escot, les aucuns commencèrent
à dire [...]. (La Sale : nlle 97)

En d'autres occasions, le narrateur-transmetteur recourt au résumé parce qu'il permet de ramasser en quelques phrases seulement la narration d'un fait indispensable, alors que son étendue aurait pu le faire paraître plus considérable qu'il ne l'est en réalité (une pièce dans un puzzle), ce qui pourrait nuire par la même occasion à l'unité d'action. À cet égard, la conclusion, qui doit demeurer banale pour les raisons énumérées ci-haut, subit

fréquemment l'épreuve réductrice du résumé.

Alors jetta l'habit hors de dessus luy, et quant monseigneur le vit, ainsi despouillé, il congnt bien que ce n'estoit pas l'abbé, et luy dit : O mounier, vous m'avez prins, que le dyable vous prengne! Allez vous en à vostre abbé et luy dictes hardiment que je le quitte et que jamais ne luy demanderay rien. Alors part le mounier et va faire le rapport à l'abbé, dont il fut très-joyeux quant il sçut comme le mounier l'avoit ainsi prins et contenta très-bien le mounier. (Troyes : nlle 40)

Dire l'essentiel en regard de l'unité d'action sert à ne pas lasser la patience de son interlocuteur, de son lecteur ou de son auditoire, selon les circonstances.

Compte tenu du fait que l'armature des *Facéties* et des nouvelles est la même et que la différence du point de vue de la dimension entre des facéties fondées sur des menus propos et des contes populaires qui reposent, eux, sur de menus faits, on ne peut s'étonner que les narrateurs-transmetteurs des contes populaires soient plus volubiles. Cependant, à côté des contes populaires, *Les Facéties* font l'effet d'avoir été épurées à un degré qui outrepassé les limites du naturel d'autant plus qu'elles ont à peu près les mêmes proportions. Il ne faut pas négliger le fait que Le Pogge a envisagé l'écriture des *Facéties* comme une sorte d'exercice qui consiste à «exprimer en latin sans tomber dans l'absurde, ce qui semblait jusqu'ici fort difficile³⁰». *Les Facéties* ont été conçues dans la poursuite d'un idéal de concision et de naturel auquel on ne parvient pas dans tous les cas sans brouillon, surtout si c'est inhabituel. Cent dix facéties totalisent beaucoup de

³⁰ Poggio Bracciolini, *op. cit.*, p. 2.

perfection.

La facilité de parole des contes populaires, cependant, n'a rien d'exagéré. D'abord, comme on l'a vu précédemment, les narrateurs-transmetteurs ne parlent pas sans s'arrêter. Ils sélectionnent l'essentiel et résument au besoin. En outre, ils racontent avec un certain charme qui provient, entre autres choses, du fait qu'ils sont décontractés. À cet égard, il est important de rappeler que si Antoine de La Sale, Philippe de Vigneulles et Nicolas de Troyes ne sont pas des écrivains réputés, ils sont cependant des conteurs expérimentés qui ont l'habitude des assemblées de village où on échange des histoires de façon amicale. Ils ont développé assurément des habitudes et des procédés dans la narration des contes populaires au fur et à mesure de leurs expériences avec un auditoire, dont ils ont sans doute tenu à faire profiter le lecteur également. Il est certain qu'ils auraient pu sans difficulté condenser leurs nouvelles, combiner quelques paragraphes ou omettre quelques mots, ce qu'ils n'ont pas fait conformément à toute transmission orale où le transmetteur actif n'a pas le temps de réfléchir à la formulation de chaque phrase, car la linéarité et la spontanéité dispensent le discours de toute préparation. Des renseignements supplémentaires, non essentiels que fournissent ici et là le narrateur-transmetteur nous en convainquent. Ces informations, bien que sans répercussion directe sur l'incident, ne se repèrent pas facilement car elles s'insèrent spontanément dans la narration. Qui plus est, elles ont toutes en commun d'être adressées

au lecteur-auditeur sans qu'elles éclairent forcément l'incident comme tel. Parfois, le narrateur-transmetteur s'attarde sur des particularités, mais sans nous noyer dans les détails où se complaît la curiosité des auditeurs à l'occasion d'une transmission orale, d'autant plus intensément s'ils sont concernés de près ou de loin par l'histoire. Philippe de Vigneulles et Nicolas de Troyes prennent quelquefois le temps, en début de nouvelle, d'expliquer la provenance d'un surnom tel que le borgne Boutet (Troyes : nlle 6) ou La Tortemowe (Vigneulles : nlle 52). Il y a toujours le risque pour toute personne qui transmet des faits vécus de colporter certains renseignements de façon gratuite. Le transmetteur actif se transforme à l'occasion en «commère». En quelques rares occasions, l'information présente un intérêt documentaire, pas forcément en prévision d'un auditoire étranger qui ne connaît pas les réalités françaises, mais d'un auditoire français, pas nécessairement au courant du détail en question : «Or, comme vous sçavez, ou devez sçavoir, il y a en ce pays là [la France] des caves, dont les cheminées sont ainsi justes comme la terre et ne passent guères davantage» (Troyes : nlle 6).

*

Il faut enfin tenir compte des nombreuses formules phatiques dont les contes populaires regorgent tant dans l'introduction et la conclusion que dans leur noyau et qui veillent à maintenir le contact avec le lecteur-auditeur et à faciliter la compréhension des

faits : «cestuy borgne Boutet avoit esté à la cour assez longuement sans revenir, et n'avoit pas grant argent, et taschoit fort, à ung dimenche au soir, de gagner la ville de Tours, pour ce que je vous dy qu'il n'avoit point d'argent» (Troyes : nlle 6). Ces renseignements ne sont pas tributaires d'une réécriture puisqu'ils relèvent pour la plupart d'habitudes orales contagieuses qui intéressent l'auditoire. Manifestement, pour les conteurs populaires, contrairement au Pogge, raconter un incident constitue d'abord et avant tout un plaisir plutôt qu'un exercice littéraire quelconque, plaisir qu'ils partagent avec un lecteur-auditeur. En cela, ils rejoignent ce que dit le Chevalier de Méré à propos de la conversation.

Celui qui parle, s'il veut faire en sorte qu'on l'aime, et qu'on le trouve de bonne compagnie, ne doit guère songer, du moins autant que cela dépend de lui, qu'à rendre heureux ceux qui l'écoutent. [...] C'est la conformité qui fait qu'on se plaît ensemble, et qu'on s'aime d'une affection réciproque. De sorte qu'autant que la bienséance et la perfection le peuvent souffrir, et quelquefois même au préjudice de l'une et de l'autre, on se doit d'accommoder le plus qu'on peut aux personnes qu'on veut gagner³¹.

Cependant, j'ai noté dans le recueil d'Antoine de La Sale certaines remarques inhabituelles dans le cadre d'une transmission orale qui révèlent que cet auteur plus que les deux autres est préoccupé par son nouveau public constitué de lecteurs. À plusieurs reprises, il fait toutes sortes de commentaires relatifs au problème de la fidélité de la transmission des contes populaires encore plus problématiques à l'écrit qu'à l'oral,

³¹ Chevalier de Méré, «De la conversation», *Oeuvres complètes*, Paris, Fernand Roches, 1930, p. 103.

comme s'il avait à coeur que le lecteur sache que, malgré le transfert des moyens d'expression, il ne profitera pas de cette situation de communication inhabituelle pour le tromper. Au contraire, il continuera à rapporter les faits avec non moins de fidélité que s'il s'agissait d'une transmission orale et qu'il pouvait garantir en personne l'authenticité des faits rapportés. À la vingt-cinquième nouvelle, il souligne la nouveauté de l'incident qu'il va narrer avec exactitude : «La chose est si fresche et si nouvellement advenue dont je veil fournir ma nouvelle, que je n'y puis ne tallier, ne roigner, ne mettre, ne oster» (La Sale : nlle 25). Par la même occasion, Antoine de La Sale sous-entend que la mémoire peut être oublieuse quand les faits datent de plusieurs années et qu'il est inévitable d'avoir à combler certaines lacunes gênantes par quelques inventions personnelles à certains moments. Ces changements s'imposent par la force des choses; ils ne sont pas dictés par un besoin pressant d'originalité qui hante parfois les auteurs.

En la duché de Brabant, n'a pas longtemps que la memoire n'en soit fresche et presente à ceste heure, advint ung cas digne de reciter; et pour fournir une nouvelle ne doit pas estre rebouté. Et, affin qu'il soit enregistré et en apert congneu et déclaré, il fut tel.
(La Sale : nlle 26)

Dans cette foulée, Antoine de La Sale de même que Philippe de Vigneulles ne manquent pas non plus d'indiquer au lecteur qu'il est forcé d'abrégier ou de résumer certains passages.

Et après ce dit, ledit messire Jehan George leur dit encor plusieurs aultres choses tousjours à son adventaige, lesquelles estoient toutes menteries et que je lesse ad cause de briefveté. (Vigneulles: nlle 37)

Or, ces ajustements s'imposent tant à l'écrit qu'à l'oral et c'est pourquoi ils nous empêchent de conclure à une réécriture. Quant aux commentaires ajoutés par La Sale sur la situation de communication, ils sont le fait d'un conteur qui fait de l'intégrité des contes populaires sa priorité.

Antoine de La Sale, contrairement à Vigneulles et Nicolas de Troyes, manifeste certains égards envers son éventuel lectorat. Son recueil suit deux tendances; la première, littéraire, c'est de s'adresser à un public de lettrés et aimant le beau langage --n'oublions pas qu'il dédie et offre son recueil au roi. L'autre reste fidèle autant que possible, sans tomber dans l'excès, à la transmission orale que prisait le roi. Ainsi, son recueil satisfait à la fois à une certaine élite qui ne peut faire abstraction au raffinement et à un public formé «d'esprits gais, par des gens bons vivants³²». D'un côté ou de l'autre, cependant, il témoigne de nouvelles préoccupations à l'égard des nouveaux moyens d'expression dont il tient compte par moments. Dans les recueils de Vigneulles et de Troyes, le mouvement de la phrase ressemble au jet impromptu de la parole. On relève certaines choses telles que des imprécisions et des répétitions relatives au vocabulaire, des ambiguïtés en ce qui concerne la situation de communication et la verdeur du langage qui peuvent être perçues comme des négligences impardonnables à l'écrit. Cependant, si on

³² Poggio Bracciolini, *op. cit.*, p.3.

les envisage du point de vue d'une transmission orale, elles ne dérangent plus et apparaissent normales et même les bienvenues. Au total, leurs recueils demeurent tributaires de la tradition orale. Il y a peu d'enrichissements proprement dits, mais plutôt des ajustements variables au gré d'une conversation ou de la narration du conte. En somme, en ce qui concerne les contes populaires de la Renaissance, l'écriture peut être encore considérée comme un support de la parole, car elle n'a pas encore clamé son autonomie.

Les contes populaires dans la fiction et la littérature

Les trois derniers auteurs de notre corpus que nous examinerons dans la perspective qui nous occupe, se distinguent des trois précédents par leur traitement des contes populaires. Sous la plume de Marguerite de Navarre, d'Érasme et de Rabelais, les contes populaires perdent de leur autonomie et sont placés sous la dépendance d'un récit unique qui réalise pleinement leur ancrage scripturaire parce qu'il est fictif et relève du littéraire. Néanmoins, chacun des trois textes qui transcendent les contes populaires se construit à partir du contexte d'une transmission orale qui donne paradoxalement l'illusion d'échapper au scripturaire parce qu'il mime l'oral. Rappelons, par ailleurs, que l'*Heptaméron*, «Le banquet des conteurs» ainsi que *Le Tiers Livre* se situent tous, plus ou moins, à la mi-chemin du XVI^e siècle et que leur auteur sont des écrivains d'expérience, contrairement à leurs prédécesseurs.

I- L'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre

L'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre n'est pas sans précédent. Le *Décameron* de Boccace fixe, au XIV^e siècle, la règle du jeu : quelques personnes réunies par le concours de circonstances désastreuses choisissent de narrer à tour de rôle des nouvelles pour passer le temps. De même, chacun des membres de la petite compagnie de Notre-

Dame de Sarrance est invité à endosser à tour de rôle le statut de narrateur et à faire profiter l'assistance de «quelque histoire qu'il aura vue ou bien ouï dire à quelque personne digne de foi³⁴» en s'engageant à ne dire que la «pure vérité». Fidèles aux contes populaires français, les nouvelles de Marguerite de Navarre continuent à être le produit d'un croisement entre des histoires familières de la tradition et l'expérience vécue.

Cependant, on a tôt fait de découvrir que, chez Marguerite de Navarre, raconter des histoires n'a rien d'un divertissement inoffensif permettant d'échapper quelque temps à l'ennui. Tout le contraire d'un passe-temps, par essence léger et amusant, les petites assemblées quotidiennes des voyageurs se révèlent le théâtre de débats sociaux et religieux, dont la France n'est pas la seule à se préoccuper. Comme les voyageurs connaissent une situation de détresse et qu'ils recherchent un délassement, c'est plutôt paradoxal. Or, il semble que Marguerite de Navarre n'ait eu aucun scrupule à saisir cette occasion d'un rassemblement douillet, qui plus est circonscrit à des nobles, pour remuer des idées parfois subversives.

Les récits mettent en scène les croyances, les craintes, les aspirations, les espoirs de chacun des membres de la petite société par rapport aux problèmes de fond qui sous-tendent la société en général, notamment les rapports de sexe et de classe, les questions

³⁴ Marguerite de Navarre, *Heptaméron*, Paris, G-Flammarion, 1982, p. 48.

sociales, la morale et la religion. Par l'entremise d'une nouvelle, chacun des membres de l'assemblée est amené à réagir envers l'opinion d'autrui en la favorisant, en la démentant ou bien en la nuancant tout en faisant valoir son point de vue, quelquefois inhabituel et innovateur. D'autre part, tous ceux qui le désirent sont appelés à réagir au terme de la narration d'un incident. Marguerite de Navarre réserve un espace pour une réflexion immédiate afin que l'assistance puisse émettre des commentaires et analyser les événements dont il a été question, donc dans le but d'effectuer un retour sur l'histoire, ce que les recueils de contes populaires permettent peu d'envisager en raison de leur compacité et de leur finalité, puisque les récits étaient convoqués pour le plaisir. À cette occasion, les devisants échangent parfois de façon amicale ou débattent d'un sujet avec virulence. Les perspectives religieuse, sociale, métaphysique, amoureuse sont évoquées par les membres de l'assemblée selon leurs positions et leurs convictions sociales. Certaines complicités et solidarités se nouent puis se dénouent pour les besoins de la cause. Par exemple, il arrive que les femmes mûres telles que Oisille et Parlamente s'érigent en moralistes vis-à-vis des plus jeunes (nlle 35), folâtres et rieuses, alors qu'à d'autres occasions l'opposition homme/femme l'emporte sur toutes les autres.

Cette histoire fut bien écoutée de toute la compagnie, mais elle lui engendra diverses opinions. Car les uns soutenaient que le gentilhomme avait fait son devoir de sauver sa vie et l'honneur de sa soeur, ensemble d'avoir délivré sa patrie d'un tel tyran. Les autres disaient que non, mais que c'était trop grande ingratitude de mettre à mort celui qui lui avait fait tant de bien et d'honneur. Les dames disaient qu'il était bon frère et vertueux citoyen; les hommes, au contraire, qu'il était traître et méchant serviteur. Et

faisait fort bon ouïr les raisons alléguées des deux côtés. (nlle 12)

Il est cependant intéressant de constater, ainsi que le souligne la dernière phrase de l'exemple précédent, que les échanges entre les devisants participent d'un plaisir dialectique. Cela suppose qu'aucune victoire de part et d'autre de l'assemblée n'est remportée. Tous les arguments, quels qu'ils soient, sont considérés avec le même empressement et un égal plaisir. Toutefois, les divisions au sein du groupe concernant la valeur de la nouvelle et les nombreuses remises en question nuisent forcément à l'autorité et à la crédibilité des contes populaires.

Le choix d'une nouvelle n'est pas laissé au hasard. Il y a sélection de la part des devisants, puisque des désirs et des passions sont à l'origine de la narration. Simontaut convoite Parlamente, épouse d'Hircan. Il saisit l'occasion du rassemblement imprévu des voyageurs pour adresser maints reproches voilés à Parlamente sous le nez du mari, par le truchement de ses histoires qu'il sélectionne minutieusement à cet effet, à dessein de la tourmenter et peut-être davantage dans l'espoir d'un avancement éventuel. Par conséquent, ses contes sont inspirés et motivés par la rancune ou le désespoir.

Il me semble, mesdames, que si tous ceux qui ont fait de pareilles offenses à leurs femmes étaient punis de pareille punition, Hircan et Saffredent devraient avoir belle peur. [...] --Où avez-vous vu, répondit Saffredent, que nous ayons pourchassé les chambrières de nos femmes? --Si celles à qui il touche, dit Longarine, voulaient dire la vérité, l'on trouverait bien chambrière à qui l'on a donné congé avant son quartier. --Vraiment, ce dit Géburon, vous êtes une bonne dame qui, en lieu de faire rire la compagnie

comme vous aviez promis, mettez ces deux pauvres gens en colère. --C'est tout un, dit Longarine, mais qu'ils ne viennent point à tirer leurs épées, leur colère ne fera que redoubler notre rire. --Mais il est bon, dit Hircan, que si nos femmes voulaient croire cette dame, elle brouillerait le meilleur ménage qui soit en la compagnie. --Je sais bien devant qui je parle, dit Longarine, car vos femmes sont si sages et vous aiment tant que, quand vous leur feriez des cornes aussi puissantes que celles d'un daim, encore voudraient-elles persuader elles et tout le monde que ce sont chapeaux de roses! (nlle 8)

Le narrateur ne fait donc pas que défendre des valeurs sociales pour le bien-être de la société. Dans son for intérieur, il n'est pas désintéressé, car il songe à son propre intérêt et par le moyen contourné d'une histoire, il peut s'épancher à son gré sans en donner l'apparence. Hircan profite par exemple de l'occasion pour défendre la légitimité de ses instincts en présence de sa femme. Ce n'est pas un hasard non plus si Oisille, de par son statut de veuve, se met en devoir de représenter la tradition. Et il va sans dire que c'est en réponse aux pressions de Simontaut que Parlamente se fait le chantre de la vertu. La succession des nouvelles, non plus, n'est pas aléatoire. Au contraire, elle se conforme à une logique argumentative. Les membres de la petite compagnie dialoguent à coup de nouvelles. Chacune d'entre elles dénonce, soupçonne ou fait suite à la précédente de même qu'elle alimente le débat et le fait bifurquer vers une avenue non encore explorée, nouvelle, audacieuse. Oisille, notamment, parce qu'elle est veuve et âgée, deux propriétés réputées de la sagesse, intervient, en tant que narratrice, pour contrebalancer et modérer des propos trop radicaux, vindicatifs, ou orgueilleux. C'est ainsi qu'elle s'empare de la parole à la suite de Simontaut dès la première journée.

Il me semble, mesdames, que celui qui m'a donné sa voix a tant dit de mal des femmes par une histoire véritable d'une malheureuse, que je dois remémorer tous mes vieux ans pour en trouver une dont la vertu puisse démentir sa mauvaise opinion. Et pource qu'il m'en est venu une au-devant digne de n'être mise en oubli, je la vous vais conter. (nlle 1)

Convertie à des fins personnelles, la nouvelle se modifie immanquablement. La narration demande du doigté. Chaque narrateur expose les faits d'une manière cohérente en faisant valoir son interprétation du fait. Il doit nécessairement être convaincant et déployer toute la verve dont il est capable et recourir aux artifices qui lui seront utiles, d'autant plus si la nouvelle sert un projet du moment (Saffredent s'intéresse à Ennasuite, Parlamente à Hircan, Simontaut à Parlamente, etc). Une première conséquence de cela est l'abondance des interventions du narrateur, interventions qui prennent parfois l'aspect de remarques péjoratives ou laudatives.

Je vous dirai qu'en la ville de Naples, du temps du roi Alphonse, duquel la lascivité était le sceptre de son Royaume y avait un gentilhomme tant honnête, beau et agréable que, pour ses perfections, un vieux gentilhomme lui donna sa fille, laquelle en beauté et bonne grâce ne devait rien à son mari. (nlle 3)

Remarquons que l'opposition est tout à l'avantage du jeune homme alors qu'elle déprécie la valeur du roi. Dès le début de la troisième nouvelle, le lecteur est témoin de la partialité du narrateur qui présente les deux rivaux de la nouvelle aux antipodes l'un de l'autre. C'est dire que l'un est bon, le jeune homme, l'autre mauvais, le roi. Dans un deuxième temps, il recourt à l'hyperbole afin de souligner les largesses inégalables dont a fait preuve le gentilhomme à l'endroit de son souverain et l'abondance des bienfaits

qu'il lui a dispensés.

L'amitié fut grande entre eux deux, jusqu'à un carnaval que le Roi alla en masque parmi des maisons, où chacun s'efforçait de lui faire le meilleur recueil qu'il était possible. Et quand il vint en celle de ce gentilhomme, fut traité trop mieux qu'en nul autre lieu, tant de confitures, de chantres, de musique, et de la plus belle femme que le Roi avait point à son gré vu. (nlle 3)

Par la suite, le narrateur fait état de la jalousie du roi qui va jusqu'à vouloir rompre un «doux accord» entre un mari et sa femme, ce qui déplaira certainement à l'assistance. Par ailleurs, il laisse entendre que la loyauté de la dame n'est pas à toute épreuve, sans doute pour ne pas froisser ou rebuter les dames dans l'assemblée. Le narrateur se montre soucieux de plaire à son public pour mieux le ravir. Il parle par euphémisme ou tait certaines choses en fonction des goûts du public : «Pource que l'homme croit volontiers ce qu'il voit, il lui semblait que les yeux de cette dame lui promettaient quelque bien à venir, si la présence du mari n'y donnait empêchement» (nlle 3). Enfin, l'attitude du gentilhomme dans l'adversité est exemplaire, héroïque. Mis au courant de la relation amoureuse entre sa femme et le roi, il reste calme et impassible et tient des propos raisonnables qui dénotent de beaucoup de sagesse et de fermeté d'âme.

Mais, pour la crainte qu'il avait que celui qui lui faisait injure lui fit pis s'il en faisait semblant, se délibéra de la dissimuler. Car il estimait meilleur vivre avec quelque fâcherie que de hasarder sa vie pour une femme qui n'avait point d'amour. (nlle 3)

Plus que tout le reste, le gentilhomme évite de donner prise au scandale, au grand contentement de la «noble» compagnie de Sarrance qui en a la phobie (nlle 41). Ainsi,

le narrateur évite tout ressentiment de la part de l'assistance. Ce faisant, il donne la preuve que son auditoire y est pour quelque chose, sinon dans la tournure des événements, du moins dans la manière de raconter. À partir de ce moment précis de l'histoire, le narrateur possède la légitimité nécessaire pour apprécier et féliciter l'initiative du gentilhomme et de la reine qui en s'unissant renvoient au roi et à la dame la monnaie de leur pièce .

L'authenticité du fait est biaisé puisque l'auteur livre sa lecture personnelle d'un incident de la façon la plus convaincante, conformément à l'effet recherché. Par conséquent, le narrateur prend des libertés avec les faits et la narration. Il effectue délibérément certains ajustements en fonction de son auditoire qu'il doit convaincre, persuader, ravir et charmer, tout en lui donnant l'impression de le divertir. C'est pourquoi on observe une grande disparité de ton, disparité que l'on impute souvent au manque d'expérience de l'auteur, alors qu'on ne tient pas compte, en fait, ni de la personnalité divergente des narrateurs, ni de leurs intérêts conflictuels.

Il n'est pas rare qu'une nouvelle à l'origine gaillarde soit adaptée à des fins morales, que le pathétique succède à l'épique ou au romanesque, que le sentimental côtoie le comique et le sacré, que le sublime côtoie l'horreur, etc. Par exemple, Hircan suggère ce qu'il croit être bon en frappant son auditoire de stupeur, d'épouvante et de

crainte. Il raconte l'histoire d'une femme qui «pour couvrir son honneur, [encourut] de mal en pis» (nlle 30). Il accentue les périls auxquels la dame s'expose en faisant un mauvais usage de ce que nature a mis «légalement» en elle. Il présente la contrition et la chasteté comme étant des plus suspectes. Ce faisant, il plaide la cause des instincts naturels dont il se fait le rude et l'audacieux défenseur auprès des dames plus rétives comme Oisille et Parlamente, sa femme. Selon qu'ils s'attachent à réfuter l'opinion adverse ou à obtenir l'assentiment d'autrui, les devisants s'érigent en praticien, en moralisateur ou en avant-gardiste parce qu'ils considèrent l'une ou l'autre de ces positions plus aptes à défendre leurs intérêts. Les contes populaires chez Marguerite de Navarre doivent être entendus à deux niveaux simultanément : d'une part en fonction de l'intrigue proprement dite, d'autre part en regard des stratégies des devisants.

Le narrateur tente d'influencer le plus possible l'opinion du lecteur à l'égard des personnages. Pour le faire, il s'attache à une interprétation unique, qui s'appuie le plus souvent sur une analyse psychologique du personnage, puisque celle-ci, par définition, découvre les motifs secrets et cachés qui déterminent les actions de ce dernier. De cette façon, le narrateur ne laisse planer aucun doute sur la conduite coupable ou méritoire d'un personnage (nlle 3). C'est ainsi qu'Hircan procède à la trentième nouvelle quand il cherche à dévoiler la source des mesures excessives auxquelles recourt la mère pour préserver la chasteté de son fils unique.

Elle demeura veuve fort jeune, mère d'un seul fils. Et tant pour le regret qu'elle avait de son mari que pour l'amour de son enfant, délibéra de ne se jamais remarier. Et, pour en fuir l'occasion, ne voulut point fréquenter sinon toutes gens de dévotion, car elle pensait que l'occasion faisait le péché, et ne savait pas que le péché forge l'occasion. La jeune dame veuve se donna du tout au service divin, fuyant entièrement toutes compagnies de mondanité, tellement qu'elle faisait conscience d'assister à noces ou d'ouïr sonner les orgues en une église. (nlle 30)

En bon narrateur omniscient, ce qui rapproche dans ce cas-ci la nouvelle du roman, car, à l'origine, le narrateur d'une nouvelle appréhende un fait ou un incident de l'extérieur, par l'expérience des sens, Hircan découvre au sus de tous l'ignorance impardonnable de la mère. À défaut de connaissances suffisantes, celle-ci conçoit une morale vertueuse pour compenser. Bien que l'analyse psychologique ne soit pas toujours exacte et cohérente, Marguerite de Navarre l'utilise d'abord et avant tout pour rendre les hommes et les femmes responsables de leurs actions, tout en convenant de leur fragilité. Le recours à l'analyse psychologique occasionne cependant de fréquentes et de longues digressions qui mettent parfois en péril l'unité d'action et dissimulent la brièveté initiale des contes populaires (nlles 13, 21, 22). À ce propos, Simone de Reyff écrit qu'«il est indéniable que ce que l'on nomme aujourd'hui l'économie de la narration reste lettre morte pour Marguerite ³⁵».

³⁵ Introd. de Simone de Reyff, *Heptaméron*, Paris, G-Flammarion, 1982, p. 18.

D'un autre côté, on constate qu'il est de plus en plus rare qu'un incident unique fasse l'objet d'un récit à la suite d'un regard ponctuel posé sur le quotidien. Désormais, certaines nouvelles nécessitent une rétrospective des événements qui se sont succédés en l'espace d'une ou de plusieurs années ou à l'échelle d'une vie (nlle 30). Paradoxalement, Marguerite de Navarre recourt aux mêmes formules rituelles d'introduction et de conclusion des contes populaires qui ont la particularité d'être brèves. En regard du développement long et élaboré d'une nouvelle, la hâte à localiser la nouvelle, à l'inscrire dans un cadre spatio-temporel peut paraître à certains moments inappropriée et être taxée d'incohérence. Cette disproportion inélégante entre les parties de la nouvelle sont, en quelque sorte, la contrepartie du soin apporté à la langue.

Les contes de l'*Heptaméron* demeurent des récits populaires puisqu'ils relatent des incidents donnés comme réels et advenus quotidiennement à des individus provenant de toutes les classes sociales. En revanche, en raison d'un traitement trop personnel qui varie selon les intérêts du narrateur, ils dévient de leur objectif premier, claironné par tous les auteurs, soit de divertir. Au fur et à mesure, le nombre des nouvelles sérieuses augmente de façon importante. Ces nouvelles sont commentées avec encore plus de sérieux. Le comique et l'humour s'y font plus rares. Marguerite de Navarre, en insistant sur les punitions exemplaires administrées aux coupables, manifeste une portée didactique et moralisatrice. «Chaque auteur de contes présente son oeuvre comme un

exemple, c'est-à-dire comme un «cas singulier dont peuvent être inférées, par induction, des lois générales. Le motif de l'exemple est non seulement essentiel à la mise en place des récits mais il est encore l'outil stratégique dont use l'argumentation dialogique pour se faire entendre»³⁶.

En somme, Marguerite de Navarre orchestre minutieusement chacune des nouvelles en mettant au point la savante préparation d'un dénouement qui soit en faveur du narrateur. C'est pourquoi les arguments ne sont pas disposés dans n'importe quel ordre ainsi que nous venons de le voir, mais s'enchaînent de la façon la plus efficace, de manière à converger vers une leçon unique. Chaque histoire est pareille à un plaidoyer habile et passionné en faveur du narrateur qui idéalement voudrait faire l'unanimité de l'assemblée. Au lieu d'être de fidèles comptes rendus de réalités quotidiennes, les nouvelles sont, chez Marguerite de Navarre, un produit pensé qui résulte d'une réflexion personnelle sur un incident donné. Par conséquent, le narrateur exerce un contrôle serré sur les péripéties et les mots qu'il sélectionne, conformément à ses attentes. Plus rien n'est laissé au hasard de la conversation. Chaque nouvelle développe un style particulier. De surcroît, Marguerite de Navarre applique à l'échelle de l'*Heptaméron* une syntaxe et un vocabulaire du niveau soutenu qui ne sont pas non plus dépourvus d'élégance et de

³⁶ Marie-Odile Wilmotte-Bourrelly, *Le dialogue dans l'«Heptaméron» de Marguerite de Navarre*, Thèse de doctorat présenté à l'École des Études Supérieures de l'Université d'Ottawa, 1995, p.114.

mouvement. Elle livre une prestation nouvelle, mais toujours sous la pression de son homologue italien qui participe, lui, de la fixité des contes populaires. On pourrait donc difficilement interchanger un récit de Marguerite de Navarre avec une nouvelle de n'importe quel recueil de contes populaires. On constate ainsi qu'il est plus difficile d'examiner la filiation des contes populaires chez Marguerite de Navarre. Le traitement de la nouvelle s'est tellement modifié, il a perdu de sa transparence et de sa naïveté à un tel point que l'étude de la filiation des contes populaires en regard de l'*Heptaméron* en est rendue plus complexe. Si la nouvelle était contée différemment, en d'autres mots et de façon plus concise, le résultat serait bien différent. Les contes populaires de Marguerite de Navarre sont manipulés, puis disposés pour servir des intérêts individuels qui transcendent toute préoccupation d'ordre social. L'individualisme l'emporte ici sur le projet humaniste d'une société idéale. Mais c'est grâce à cela que l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre devient une oeuvre d'actualité.

II- «Le banquet des conteurs» d'Érasme

Pour la plupart de ses colloques, Érasme s'inspire de scènes de la vie quotidienne. Femmes et hommes de tous âges et de toute profession engagent la conversation à la suite d'une rencontre fortuite dans un lieu public ou bien à l'occasion d'un banquet qui

réunit plusieurs compagnons autour d'une nourriture savoureuse et d'un bon vin. Encore une fois, le lecteur est mis en présence de situations dont il a l'habitude ou qui sont à sa portée comme en présentent les contes populaires. Dans «Le banquet des conteurs» de ses *Colloques*, des convives s'égaient en échangeant entre eux des histoires.

Les contes d'Érasme s'accommodent de l'armature des contes populaires et des *Facéties* du Pogge cependant qu'ils s'approchent davantage du Pogge que des conteurs français en ce qui concerne la longueur. En effet, ils atteignent des proportions plutôt restreintes, ce qui oblige à circonscrire l'action afin de ne garder que l'essentiel. Des périodes de temps plus ou moins longues situées entre les péripéties sont omises pour raccourcir. Il n'y a pas de situation initiale pour ainsi dire et le déroulement de l'incident n'obéit pas à une succession serrée de péripéties qui varient en intensité. La nouvelle que fait Eutrapèle présente deux faits distincts dont le second est tributaire du premier. Dans un premier temps, le narrateur évoque l'amitié du roi avec un paysan chez qui il s'arrêtait au retour de la chasse pour déguster de belles raves alors qu'il séjournait en Bourgogne. La seconde partie concerne une période ultérieure. Alors que le roi est rétabli dans son pouvoir, Conon, le paysan, va le trouver pour lui faire présent de quelques raves conformément à leur ancienne habitude, mais sans grand espoir d'être reconnu du souverain. Finalement, Conon s'en revint chez lui avec mille couronnes après avoir soupé avec le roi, lequel l'avait reconnu sans difficulté et avec beaucoup d'émotion et

de reconnaissance. La brièveté de l'histoire montre que le lecteur peut se faire une idée très nette des faits narrés en un rien de temps. Au contraire de Marguerite de Navarre, Érasme expose des évidences sans que cela nécessite un long développement et sans le secours apparent d'un narrateur. Il met simplement en garde le lecteur contre des impostures et des mœurs qu'il juge dissolues ou légères et lui inculque le goût du bien sans en avoir l'air.

Jusque-là, les apparences persuadent qu'Érasme regarde dans la même direction que les autres conteurs. Mais un fait va modifier du coup la compréhension de ces données. Ce fait est que, contre toute apparence, Érasme plie les contes populaires à un usage particulier, alors que ceux-ci ont l'habitude d'être offerts gratuitement, sans utilité apparente. Il restreint leur liberté afin qu'ils remplissent une fonction précise. Ainsi que Marguerite de Navarre, il met en péril l'ingénuité apparente des contes populaires en leur conférant une responsabilité propre. L'ensemble des *Colloques*, dont «Le banquet des conteurs», compose un manuel scolaire conçu initialement pour l'enseignement du latin en même temps qu'il propose une méthode pédagogique particulière. Érasme a publié des manuels scolaires ainsi que des livres traitant de l'éducation des enfants qui lui ont permis de constater que la jeunesse est séduite «plus facilement par l'agrément que par

le sérieux et la rigueur³⁷». Par conséquent, Érasme a pris la décision d'instruire tout en divertissant. En mêlant les pensées sérieuses aux plaisanteries, il véhicule un savoir quelquefois austère («La Chose et le Mot»), sans pour autant être ennuyeux. Dans ses *Colloques*, il exploite les formes du dialogue et de la conversation pour dynamiser l'acquisition de connaissances et se sert de n'importe quelle scène de la vie quotidienne pour appâter et intéresser les écoliers, dans la mesure où elle relève d'une expérience vécue, qu'elle est d'actualité et qu'elle est véridique, pouvant servir d'exemple et d'illustration par la même occasion. C'est sans doute la raison pour laquelle Érasme profite de la parution d'une édition augmentée en 1522 pour ajouter à son but scolaire un but moral. Chaque chapitre traduit en situations les théories de l'auteur en ce qui concerne des problématiques qui lui sont chères, notamment l'éducation des enfants, le mariage, les femmes, le mensonge, les moines, etc. Reste que les *Colloques* n'en affichent pas moins leurs couleurs. Or en dévoilant d'entrée de jeu qu'il poursuit des objectifs didactiques et moraux, Érasme éveille inévitablement la méfiance des lecteurs qui n'ignorent pas cependant qu'il est d'usage d'aborder lors d'un repas des questions importantes, car le plaisir de la table désamorce la polémique et les contes narrés n'en exercent pas moins leur séduction.

³⁷ Introd. d'Étienne Wolff, *Colloques*, Paris, Imprimerie nationale, 1992, p. 397.

En regard de l'intention morale, le récit véridique n'est plus une priorité. À l'avenir «seront considérés comme légitimes même les récits improvisés, pourvu qu'ils respectent la vraisemblance³⁸». Par cet aveu, Érasme montre des dispositions à la transparence et à la franchise identiques à celles d'Antoine de La Sale. Tous deux évitent une mystification littéraire concernant le traitement de la matière des contes populaires à laquelle ils sont confrontés depuis le passage de l'oral à l'écrit des contes populaires. Chez Érasme, échanger des histoires n'est plus un plaisir sans conséquence dont le principal intérêt est d'appartenir au quotidien et d'être véridique. Les contes ont pour objectif d'inculquer le goût du bien, de former les mœurs tout en facilitant l'accès à de nombreux domaines de la connaissance. Mais il faut qu'ils soient crédibles et qu'ils méritent la considération du lecteur pour pouvoir servir d'exemples.

Étant donné qu'Érasme fait appel aux contes populaires, à l'occasion d'un banquet et non en vue d'en composer un recueil, il a forcément sélectionné un petit nombre d'histoires, neuf en l'occurrence, les plus susceptibles de satisfaire à ses attentes. Mais nous n'avons pas toujours à portée de la main un incident tout frais sorti du quotidien, qui, de plus, est conforme en tous points aux attentes d'un écrivain. C'est pourquoi, à certains moments, il peut apparaître plus simple de manipuler les faits d'une nouvelle apte à illustrer certains principes. La loi de vraisemblance, et non de véracité,

³⁸ Érasme, *op. cit.*, p. 421.

qu'Érasme a promulgué autorise à présent cela. Un moyen très efficace de manier les faits est de recourir à l'opposition. Par exemple, dans la nouvelle que fait Eutrapèle, la droiture et la sincérité de Conon s'opposent à la cupidité du courtisan séduit par la générosité du roi. Il en résulte que le roi fait compter mille couronnes d'or à Conon et donne à «l'hypocrite» donateur une vieille rave toute desséchée. Ainsi, l'exemplarité du loyal serviteur sert d'avertissement et de leçon au lecteur. Chez Érasme, le personnage du roi incarne toujours le souverain juge, le Dieu bienfaisant qui récompense et gratifie le juste tandis qu'il punit ou confond l'imposteur. Le roi distingue «l'acte sincère» d'un serviteur de l'«imitation artificieuse» d'un domestique, ce qui vaut quarante couronnes à l'un, mais quarante coups de bâton à l'autre. De même, il récompense la sagesse et l'humilité d'un chancelier alors qu'il abuse «les corbeaux trop gourmands» (Le banquet des conteurs). L'histoire de Lérochare est l'une de celles qui parviennent le mieux à combiner à la fois le plaisir et un enseignement. Sa ruse est justifiée et Érasme conclut ainsi son conte : «Les hommes en effet applaudissent plus volontiers aux ruses de cette sorte, si elles s'exercent aux dépens de gens odieux ou qui ont eux-mêmes l'habitude d'abuser les autres» (Le banquet des conteurs).

De prime abord, l'idée de recourir aux contes populaires pour l'apprentissage du latin peut surprendre. S'il n'y a rien que de possible dans le fait qu'un roi, un courtisan, un chancelier ou un prêtre s'expriment en latin couramment, il est moins naturel que des

plébéiens, tels qu'un cordonnier, un voleur et un paysan, figurant dans les nouvelles, parlent en latin. Ainsi la loi de la vraisemblance qu'Érasme s'est lui-même fixée pour se permettre plus de latitude est incompatible avec l'objectif scolaire des *Colloques*. Mais comme il s'agit d'un manuel scolaire qui doit servir à inculquer le latin, aucun compromis n'est possible. Les conditions auxquelles doivent satisfaire les contes populaires contribuent à leur donner une figure *solide, particulière et unique*, selon les remarques d'André Jolles :

Chaque fois qu'une Forme simple s'actualise, elle avance dans une direction qui peut la conduire jusqu'à cette fixation définitive qu'on trouve finalement dans la Forme savante; à chaque fois elle s'engage sur la voie de la solidité, de la particularité, de l'unicité, en perdant ainsi une part de sa mobilité, de sa généralité, de sa «pluricité»³⁹.

Depuis Érasme, on assiste également à la ségrégation des contes populaires. Lorsqu'on dispense un enseignement, on doit forcément tenir compte du respect de la bienséance. La fonction pédagogique ne convient pas à tous les contes populaires, à plus forte raison quand elle touche à l'éducation des enfants. À cet égard, il devient indispensable de procéder à une sélection parmi l'ensemble des contes populaires ou bien d'en policer quelques-uns. Les nouvelles un peu grivoises et les farces scatologiques sont exclues d'emblée, ce qui signifie que les laissées pour compte sont nombreuses. En attribuant aux *Colloques* un but moral, Érasme se défend le moindre faux-pas; il doit être irréprochable.

³⁹ André Jolles, *op. cit.*, p. 185.

Il n'a d'autre choix que de prêcher l'exemple. Attribuer une fonction pédagogique aux contes populaires réduit encore leur liberté en matière de langue. Érasme est contraint d'exercer un contrôle sur le niveau de langue adoptée. Il ne doit pas s'exposer à la censure. Il n'utilise pas de propos licencieux et il évite les tournures familières, les interjections. Malgré tout, ses personnages ne s'expriment pas dans un latin trop recherché. Étienne Wolff notait à ce propos qu'il «n'hésite pas à appeler les choses par leur nom, même s'il s'agit de réalités triviales. Si Érasme est un moraliste, ce n'est pas un moraliste austère⁴⁰». Compte tenu du fait que les conteurs conversent entre eux, le latin doit se plier à un usage familial et utile. Par conséquent, leur vocabulaire est concret et pratique. Érasme emploie très peu l'adjectif qualificatif, un luxe superflu dans la conversation. Il prise la sobriété et dédaigne tout embellissement rhétorique. Il considère le latin comme une langue vivante. Cependant, son apprentissage n'en passe pas moins par l'écrit. Les phrases sont courtes et bien construites en fonction de ce registre.

Les contes populaires se sont bien assagis chez Érasme. Celui-ci leur a inoculé ses principes moraux et réformateurs qui ont vite fait d'en mater l'innocence. Ils ont perdu l'éclat de la spontanéité. Ils ont été dépossédés d'une essence «sauvage» qui leur vient en héritage de la tradition orale et populaire et qui n'a que faire de la littérature. Ils sortent à présent de ce laboratoire au lieu d'être extraits tels quels des conversations

⁴⁰ Introd. d'Étienne Wolff, *op. cit.*, p. 22.

quotidiennes, qui leur donnaient l'effet d'être des «créations spontanées» ou des «poésies de Nature», pour reprendre la terminologie de Jolles.

III- Rabelais et *Le Tiers Livre*.

Rabelais, comme Érasme, cristallise les contes populaires autour d'une fonction utilitaire comme si rien ne devait être gratuit. Lorsque les personnages du *Tiers Livre* évoquent des faits du quotidien, c'est pour instruire : «Je veux, dit Frère Jean, t'enseigner un expédient grâce auquel jamais ta femme ne te fera cocu sans que tu le saches et que tu y consentes» (chap. 29). Rabelais insiste sur le fait que, parce qu'ils ont la particularité d'offrir des exemples vivants, vécus et actuels, les contes populaires sont considérés comme pouvant être imités. Ils dispensent un enseignement. Pantagruel, Panurge et leurs amis font servir cette influence formatrice des contes populaires au progrès de leur discussion. Panurge désire se marier, mais il ignore si la condition d'homme marié lui convient. Dans cet état d'esprit, il fait appel à ses compagnons et à des étrangers afin que ceux-ci lui fournissent une bonne raison de se marier. Or, Pantagruel ne conçoit que de bonnes raisons qui découragent Panurge de se marier, à l'appui desquelles il cite en exemple certains contes populaires, notamment celui qui porte sur l'incertitude du jugement (l'histoire de la femme de Smyrne). Naturellement, Panurge n'est pas dupe de

la fausse innocence des contes populaires que lui raconte son ami en conséquence de quoi, il est réticent à tous les conseils et aux mises en garde que lui distribuent Pantagruel et ses amis par le biais de ces récits.

Dieu (dist Panurge) guard de mal qui void bien et n'oyt goutte.
Je vous oy tresbien, mais je ne vous oy poinct et ne sçay que
dictiez. Le ventre affamé n'a poinct d'aureilles. (chap. 15)

En revanche, il en éprouve lui-même l'efficacité en les citant à l'appui de son propre raisonnement. Par la même occasion, Panurge teste leur valeur auprès de son ami qui en use envers lui.

L'aultre, qu'elles ne feroient à nos signes responce aucune : elles
soubdain tomberoient en arriere comme reallement consentenes
à nos tacites demandes. Ou, si signes aucuns nous faisoient
responsifz à nos propositions, ilz seroient tant follastres et
ridicules que nous mesmes estimerions leurs pensements estre
Venereicques. Vous sçavez comment à Croquignoles, quand la
nonnain seur Fessue feut par le jeune Briffault dam Royddimet
engroissée, et, la groisse congneue, appelée par l'abbesse en
chapitre et arguée de inceste, elle s'excusoit, alleguante que ce
n'avoit esté de son consentement : ce avoit esté par violence et
par la force du frere Royddimet. (chap. 19)

L'intention de faire la leçon au moyen de contes populaires étant soit avouée, soit évidente, ni Panurge ni Pantagruel ne tirent de solution au débat qui demeure ouvert forcément. Autrement dit, les contes populaires ne sont d'aucune utilité lorsqu'ils tiennent lieu d'enseignement comme l'*exemplum*. Rabelais se montre à cet égard à penser comme les auteurs de recueils.

En même temps qu'il remet en question l'efficacité des contes populaires pour

dispenser un enseignement, Rabelais met à l'épreuve certaines autres de ses constituantes essentielles. Bien qu'il situe les aventures de Gargantua et de son fils Pantagruel dans un univers fictif et imaginaire, celui-ci n'a cependant pas été inventé de toutes pièces. La similarité de la matière des contes rabelaisiens avec celle des contes populaires français pendant la Renaissance en est un excellent exemple. Et plusieurs des contes utilisés, notamment l'histoire de Hans Carüel et celle de la fumée du rôti, figurent dans les recueils du Pogge (n^{lle} 133), de Vigneulles (n^{lle} 30), de La Sale (n^{lle} 11), et de Troyes (n^{lle} 28) et ils continuent de souligner tant l'intelligence que l'imbécillité des êtres humains.

Alors qu'il rapporte des histoires familières pour le lecteur de son époque, il ne le fait pas sans avoir préalablement bouleversé l'ordre normal des choses. Rabelais illustre le passage des contes populaires à un ordre inversé où les repères du lecteur, acquis par l'expérience, ne lui sont plus d'aucune utilité. Par exemple, la nouvelle de Hans Carüel raconte l'histoire d'un homme jaloux qui vit dans la crainte perpétuelle de l'infidélité de sa femme. Un soir, en songe, le Diable lui fait cadeau d'un anneau dont le port l'assurera de la loyauté de son épouse. Au réveil, l'homme constate que l'anneau était en réalité le «pertuis» de sa femme. Dans les recueils, les excès où conduit la jalousie excessive du mari font rigoler le lecteur au dépend de celui-ci. Dans *Le Tiers Livre*, paradoxalement, l'imbécillité de Hans Carüel est citée en exemple par Frère Jean

à son ami puisque ce dernier l'engage à recourir à la même solution que Hans Carüel afin de se prémunir contre l'infidélité de sa future femme. Une telle situation place forcément le lecteur dans une position embarrassante. Pendant un moment, celui-ci s'interroge sur ce qu'il doit comprendre, sur l'interprétation qu'il doit faire. Si son bon sens lui dicte de ne pas croire un mot de ce que raconte Frère Jean, il n'en demeure pas moins que celui-ci s'exprime avec une bonne foi non seulement apparente, mais sans faille également.

Je veux, dit Frère Jean, t'enseigner un expédient grâce auquel jamais ta femme ne te fera cocu sans que tu le saches et que tu y consentes. [...] Prends, dit Frère Jean, l'anneau de Hans Carüel, grand lapidaire du roi de Mélinde.

Par ailleurs, il conclut sa narration de la façon suivante : «N'est ce remede infallible? A cestuy exemple faiz, si me croys, que continuellement tu ayez l'anneau de ta femme on doigt.» Icy feut fin et du propous et du chemin (chap. 29). Si rien ne permet de croire que Frère Jean se raille de son ami, il faut penser cependant que Rabelais s'amuse assurément à éprouver le jugement de son lecteur. D'ailleurs, à ce propos il raconte l'histoire de la femme de Smyrne dont il a été question dans la première partie. Je rappelle seulement qu'elle soulignait l'incertitude et les erreurs du jugement humain.

D'autre part, le lecteur ne peut guère espérer trouver des éclaircissements dans le ton du roman puisque Rabelais n'a ni le sérieux de Marguerite de Navarre ni la bienveillance de Vigneulles. Fidèle à son ordre inversé des choses, Rabelais a coutume de plaisanter quand il aborde des sujets réputés sérieux, notamment le mariage, alors

qu'il se préoccupe longuement d'apparentes futilités (Pantagruel : torche-cul, liste des fanfreluches antidotées, etc). Dans *Le Tiers Livre*, l'indécision et les craintes de Panurge en ce qui concerne le mariage lui servent d'occasion pour exercer sa verve bouffonne. Aussi Rabelais aborde-t-il la question avec beaucoup de légèreté. Il tourne tout à la plaisanterie. Parfois, il fait mine de s'intéresser avec sérieux aux contes populaires, mais en vérité, les inepties humaines que mettent en scènes les contes populaires servent de prétexte à en faire la caricature. En ce cas, il feint, à l'exemple de Frère Jean, une naïveté, une imbécillité ou une ignorance comparables à celles que suggère une situation ou un personnage. Ce faisant, il accentue les travers d'un «personnage» jusqu'au grotesque et fait sentir au lecteur tout le ridicule de la situation. Rabelais déforme à outrance tout ce que la jalousie excessive de Hans Carüel suscite chez celui-ci d'initiatives. Il fait une longue énumération des moyens extrêmes, aussi ridicules que loufoques, auxquels recourt le mari dans son affolement pour calmer la crainte perpétuelle d'être cocufié.

Pour à la quelle chose obvier, luy faisoit tout plein de beaulx comptes touchant les desolations advenues par adultere, luy lisoit souvent la legende des preudes femmes, la preschoit de pudicité, luy feist un livre des louanges de fidelité conjugale, detestant fort et ferme la meschanceté des ribauldes mariées, et luy donna un beau carcan tout couvert de Sapphyrs orientaulx. (chap. 29)

De même, Panurge considère avec un grand sérieux la défense de la soeur Fessue auprès de son abbesse suite à une accusation d'adultère. Pourtant, le témoignage de celle-ci révèle une ignorance et une bêtise sans pareilles, lesquelles ont causé sa perte.

L'abbesse replicante et disante : «Meschante, c'estoit en

dortouoir: pourquoy ne crioys tu à la force? Nous toutes eussions couru à ton ayde», respondit qu'elle ne ausoit crier on dortouoir, pour ce qu'on dortouoir y a silence sempiternelle. «Mais (dist l'abbesse), meschante que tu es, pourquoy ne faisois tu signes à tes voisines de chambre? --Je (respondit la Fessue) leurs faisois signes du cul tant que pouvois, mais persone ne me secourut. (chap. 19)

Paradoxalement, Pantagruel n'a retenu du conte que la corruption du jeune frère quêteur

Dom Raide-y-met dont il n'a pratiquement pas été question.

--Vous (dist Pantagruel) ja ne m'en ferez rire. Je sçay assez que toute moine rire moins crainct les commandemens de Dieu transgresser que leurs statutz provinciaulx. Prenez doncques un homme. Nazdecabre me semble idoine. Il est mut et sourd de naissance. (chap. 19)

La compréhension de l'incident témoigne d'un point de vue peu ordinaire, à plus fortes raisons qu'il est contraire à l'ordre habituel des choses.

*

La langue et le langage des contes populaires n'ont pas non plus été épargnés par Rabelais qui en a fait quelquefois d'excellents instruments du comique. Par lui, ils échappent à l'ordinaire et au familier et se métamorphosent en un produit continuellement divertissant et déconcertant à la fois. La richesse et la diversité incomparables du vocabulaire truffé de néologismes, d'hellénismes et de latinismes, donnent de l'érudition aux contes populaires. Décrire délibérément des scènes de la vie quotidienne en des termes nouveaux et quelquefois spécialisés est contradictoire et, par

conséquent, l'absurdité du résultat fait beaucoup rire. Chez Antoine de La Sale, la préciosité de la langue de certaines nouvelles procédait d'une intention sérieuse. De la part de Rabelais, l'exubérante affectation de la langue est un jeu délibéré. Rabelais fait grand cas de cette tendance qui encourage la création de mots savants et nouveaux, car dans la majorité des cas, elle s'exprime au détriment du sens. Elle a vite fait de devenir envahissante et intempestive. C'est pourquoi il en fait un sujet constant de plaisanterie. Les néologismes de Rabelais sont presque toujours loufoques. On dirait des bouffonneries. Cela vient du fait qu'ils sont d'une obscurité entêtée ou d'une complexité légendaire bien qu'ils définissent des choses simples et banales. Rabelais parodie le pédantisme non seulement de certains érudits, mais de tous ceux qui «dédaignent la commune façon de parler», comme cet écolier qui «se prend pour un grand orateur français» :

Nous transfrétons la Séquence au dilicule et au crépuscule;
 nous déambulons par les compites et les quadrivies de
 l'urbe; nous despumons la verbocination latiale, et, comme
 verisi miles amorabonds, captons la bénévolence de
 l'omnijuge, omniforme, et omnigène sexe féminin.
 Certaines diécules nous invisons les lupanars, et en extase
 vénérique, inculquons nos vérètres dans les pénitissimes
 récesses des pudendes de ces mérétricules amicabilissimes.
 (*Pantagruel* : chap. 6)

Dans cette foulée, Rabelais nourrit les contes populaires d'un savoir quelquefois inopportun qui figure parmi eux comme une parure et un ornement.

Il me soubvient que on camp de Stokolm, un Guascon nommé
 Gratianauld, natif de Sainsever, ayant perdu au jeu tout son argent
 et de ce grandement fasché, comme vous sçavez que *pecunia est*

alter sanguis, ut ait Anto. De Butrio, in c. accedens., ij, extra. ut lit. non contest. Et Bald. In l. si tuis, C. de op. Il. per no., et l. advocati, C. de advo. Div. Jud. : Pecunia est vita hominis et optimus fidejussor in necessitatibus, à l'issue du berland, devant tous ses compagnons, disoit à haulte voix [...]. (chap. 42)

Rabelais dilue les faits du quotidien au travers de savoirs disparates. S'il suggère par certains mélanges incongrus que l'érudition n'est pas toujours indiquée et peut être vaine si l'on en fait étalage sans discernement, il relie, par ailleurs, des domaines habituellement hermétiques et souvent inaccessibles pour les gens du peuple dont il agrandit, par la même occasion, les horizons. Il diversifie les connaissances et les déploie sur une plus vaste étendue.

Il multiplie les jeux sur le langage qui pulvérisent la crédibilité des contes populaires. Il parodie le langage des contes. Antoine de La Sale, Philippe de Vigneulles et Nicolas de Troyes avaient l'habitude de caractériser les «personnages» principaux au début, en suivant l'opinion générale et de façon brève. Rabelais amorce la nouvelle de Hans Carüel par deux énumérations qui synthétisent approximativement l'ensemble des qualificatifs que l'on attribuait familièrement aux hommes, d'une part et aux femmes, d'autre part. «Hans Carüel estoit home docte, expert, studieux, homme de bien, de bon sens, de bon jugement, debonnaire, charitable, aulmonsnier, philosophe, joyeux au reste, bon compaignon et raillart si oncques en feut, ventru quelque peu, branslant de teste et aulcunement mal aisé de sa personne». Quant à la fille du bailli Concordat, elle était

«jeune, belle, frisque, guallante, advenente, gratieuse par trop envers ses voisins et serviteurs⁴¹». Parce qu'ils ont un sens très large, plusieurs des adjectifs se recourent ou sont synonymes. Par conséquent, l'accumulation des adjectifs fait l'effet d'une fanfaronnade pour impressionner la galerie. Cette surabondance de qualités augure pourtant fort justement de la jalousie outrée de Hans Carüel et souligne que pas même l'homme docte et philosophe n'est à l'abri de la bêtise. D'autre part, elle rappelle combien le jugement humain ou l'opinion générale peuvent être trompeuses et inefficaces.

Comme Vigneulles ou Nicolas de Troyes, Rabelais exploite les registres de langue, mais ce n'est plus dans le but de pourvoir les contes populaires d'assises réalistes. Au contraire, il en tire des effets comiques par des moyens extrêmes. Au chapitre quarante-deux du *Tiers Livre*, Bridoie raconte une aventure survenue en temps de guerre en un certain camp de Stockholm à un Gascon qui ayant perdu au jeu tout son argent avait la ferme intention de se battre. Rabelais saisit cette situation hétéroclite pour exploiter différents parlers hauts en couleurs, notamment le gascon.

Pao, cap de bious! hillotz, que maulx de pippe bous tresbyre! ares
que pergudes sont les mies bingt et quouatte baguettes, ta pla
donnerien picz, trucz et patactz. Sey degun de bous aulx, qui
boille truquar ambe iou à belz embiz? (chap. 42)

⁴¹ François Rabelais, *op. cit.*, p. 690.

Sous prétexte que les compagnons du Gascon ne lui répondent pas, celui-ci est entraîné dans le camp des Deux-Tonnes où l'on s'exprime en allemand.

Der Guascongner thut schich usz mitt eim jedem ze schlagen, aber
er ist geneigter zu staelen ; darumb, lieben frauuen, hend seg zu
inuerm hausraut. (chap. 42)

Personne n'ayant accédé à la demande du Gascon de ce côté non plus, celui-ci pénétra dans le camp des mercenaires français où il trouva enfin quelqu'un avec qui se battre parce que, comme lui, ce dernier venait de perdre beaucoup d'argent.

Sus! Ho, Hillot de tous les Diables, leve toy! J'ay perdu mon
argent aussi bien que toy. Allons nous battre, guillard, et bien à
point frorter nostre lard. Advise que mon verdun ne soit point
plus long que ton espade. (chap. 42)

Le signe écrit mime en les grossissant les particularités des prononciations gascogne, allemande et française. Il ne faut pas croire non plus que les prénoms des «personnages» aient été choisis au hasard. Il n'y en a pas un qui ne soit comique (soeur Fessue, Dom Raide-y-met) ou inhabituel (Abécé, Effégé) ou éloquent (Cnaeus Dolabella). Ils sont tous, par ailleurs, sujets à plaisanterie. Cette singularité des prénoms confère à l'histoire beaucoup de légèreté qui mine aussi sa crédibilité.

Rabelais chamboule tout : idées reçues, vérités courantes, points de vue ordinaires. Il met sans dessus dessous l'ordre des choses tel qu'établi. En fonction de tels objectifs, il montre de l'inclination pour la caricature, la parodie, la plaisanterie, la farce. Il laisse subsister l'équivoque, il multiplie les occasions de renversements inusités,

souligne l'indissolubilité du sérieux et du bouffon. Il gonfle, déplace ou inverse les significations de manière à brouiller les pistes. Du coup, la belle limpidité des contes populaires qui servait une volonté de lisibilité optimale, se trouble et entraîne la pénurie d'évidences. Les autres contes populaires observent une même clarté et une même armature. Le lecteur ne tarde pas ici à découvrir qu'il en va tout autrement lorsqu'il s'aperçoit qu'il ne lui est plus permis de déduire des vérités avec la même rapidité et la même aisance, comme quoi le jugement humain n'est pas aussi sûr qu'on aurait voulu lui faire croire jusqu'alors. Rabelais dément l'assertion selon laquelle ce qui se conçoit aisément s'énonce clairement.

*

L'analogie avec la boîte de Silène dans le *Gargantua* s'applique comme un gant aux contes populaires. Le lecteur ne doit pas se laisser absorber entièrement par le comique. Quoiqu'il y paraisse, les contes populaires sont estimables pour autre chose que la plaisanterie et le rire. L'obscurité procède d'un choix délibéré de l'auteur qui veut amener le lecteur à peser chacune de ses déductions, à élucider des points obscurs, à dissiper les équivoques. Dans son cheminement, il ne doit pas être influencé par la position de l'auteur, qui demeure incertaine et diffuse. Le lecteur doit compter sur son propre jugement. C'est tout ce qu'il possède, étant donné qu'on a brouillé tous ses

repères. Il est forcé de pêcher en eaux troubles.

Personne comme Rabelais ne corrompt à ce point la spécificité et l'intégrité initiales des contes populaires. Chez lui, le transfert écrit des contes populaires ne se fait pas sans une transformation profonde, non de la forme, mais du contenu, en vue d'une portée plus signifiante, mais non moins populaire, car il prend le monde entier pour interlocuteur. Mais, il existe un point sur lequel les contes populaires en général et ceux de Rabelais ne diffèrent pas, à savoir que «le rire est le propre de l'homme». Le lecteur de Rabelais comme celui du Pogge, de Vigneulles, de Nicolas de Troyes, d'Antoine de La Sale ou d'Érasme, est prémuni contre l'esprit de gravité et l'ennui seulement. La façon de plaisanter de Rabelais est toutefois dénuée de toute familiarité. Même en usant du conte, par essence et habitude convivial, il maintient le lecteur à distance, le confine dans une position de solitude où il se retrouve seul face aux choix qu'il est contraint de faire.

Conclusion

De toute évidence, c'est à tort que le conte populaire de la Renaissance a été tenu si longtemps à l'écart du patrimoine littéraire français. Encore aujourd'hui, à l'exception de quelques articles épars dont il a fait l'objet ces dernières années, il continue d'être éclipsé par ses voisins les contes merveilleux. En son temps pourtant, il jouissait d'une vaste audience, d'autant plus que celle-ci était diversifiée. Il était d'usage dans les rassemblements populaires, entre camarades comme à la cour, sans compter toutes les occasions imprévisibles que ménage le quotidien de transmettre et de diffuser un message. N'importe qui pouvait se prévaloir d'une histoire à raconter pourvu qu'elle sache ravir l'attention d'un interlocuteur quelconque. À l'heure actuelle, ce n'est pas bien différent. Rares sont ceux qui n'égaient pas leurs loisirs ou ne cherchent pas à se distraire soit en racontant soit en écoutant des faits divers, des potins, des anecdotes, ou des faits saillants de la journée et de l'actualité.

*

Une question se pose : pourquoi le fabliau a-t-il été admis dans le cercle des lettrés et pas le conte populaire? Une minorité constituée de savants et d'érudits ont entretenu la dépréciation du conte populaire pourtant prisé au quotidien comme n'importe quelle distraction. Le compter dans le répertoire «littéraire» apparaissait

excessif. C'est ce qui explique qu'on n'ait pas pardonné au Pogge d'avoir réalisé une oeuvre avec des facéties. Les narrer oralement est une chose, les coucher sur le papier en est une autre d'autant moins admissible quand il s'agit d'un homme réputé pour sa recherche de manuscrits grecs et latins. C'était déchoir que de s'adonner à de telles «babioles» à une époque où l'on se fait un devoir moral et national de s'élever. Il manque évidemment aux contes populaires la distinction, l'élégance et la noblesse dont se prévalait alors le grand genre royal qu'était la poésie. Pourtant, *Les Facéties* sont responsables en grande partie de la renommée du Pogge. Le livre s'est répandu en dehors de l'Italie, il a gagné l'Allemagne, la France, puis l'Angleterre. Cependant, aux yeux des érudits, Pogge démérite.

*

Ce qui frappe au premier abord dans les contes populaires des XV^e et XVI^e siècles, c'est leur «simplicité» déconcertante à laquelle même un Rabelais ne faillit pas. La matière y est pour quelque chose. La grande majorité des contes populaires s'abreuvent à même le quotidien dont la scatologie est un aspect au même titre que le fait de s'alimenter ou de se vêtir. Par conséquent, ils s'attachent à de menus incidents dont les auteurs donnent un compte rendu plus ou moins détaillé. La vie quotidienne est riche d'incidents de toutes sortes qui surviennent inopinément. C'est pourquoi, selon

Vigneulles, rien n'est plus facile que l'écriture des *Cent Nouvelles nouvelles*, lesquelles prouvent aussi cela. Mais l'histoire narrée n'a de valeur que si elle est authentique, sinon vraisemblable, puisque son intérêt, sa séduction, réside dans son actualité. Un interlocuteur ne peut rester indifférent lorsqu'il est concerné et le quotidien est l'affaire de tout le monde, non d'un particulier. Aussi, à en croire les narrateurs de nouvelles populaires, ceux-ci ne daignent rapporter que ce qu'ils ont vu, entendu ou, plus rarement, lu. Ils n'entretiennent pas un rapport d'exclusivité avec le fait qui est déjà en soi un récit. La proximité du conte populaire avec son auditoire s'oppose au rapport qui lie le conte merveilleux, situé dans un ailleurs lointain ou révolu, avec son public. Mis à part Nicolas de Troyes qui s'aventure quelquefois à raconter des contes de fées, ce qui fait de lui un précurseur de l'engouement des XVII^e et XVIII^e siècles pour le récit merveilleux, le conte populaire français de la Renaissance évolue dans un univers familier. Il n'y a nulle part d'ogres, de géants, de magiciens, de nains ou d'objets magiques.

Les contes ont parfois affaire à des diables (chez Le Pogge, ce sont des monstres), mais sans se départir du vocabulaire de la réalité. Cette intervention du surnaturel est, d'autre part, autorisée par la superstition, laquelle est la conséquence de craintes bien réelles. Par ailleurs, jamais le conte populaire de la Renaissance ne verrait le mariage d'une bergère avec un roi. Il est conforme à la réalité, aux lois, à la tradition, aux mœurs et aux croyances de son époque. En cela il est un témoignage sur son temps. Les

personnages n'ont pas, à cet égard, la perfection des héros, sauf chez Marguerite de Navarre, partisane déclarée d'une littérature édifiante en plus d'être divertissante. Le conte populaire de la Renaissance livre tout un éventail de réalités prosaïques qui le distinguent d'une part du conte merveilleux, d'autre part du fabliau. Cela n'empêche pas que la description que l'on donne du conte populaire, encore de nos jours, n'est pas tellement différente de celle du fabliau. Dans le conte populaire, personne n'est à l'abri de la sottise et la valeur n'est pas le propre d'une élite. La diversité du conte culmine dans l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre. Son discours tend à lever les barrières sociales, religieuses et morales afin d'envisager les choses autrement, à savoir par exemple que hommes et femmes de tout âge, de tout milieu, ne sont pas tellement différents en tant qu'ils usent de leur libre-arbitre. Cette approche unificatrice lui permet de proposer un aperçu global de la société, utile à sa compréhension. Quant aux autres auteurs de contes populaires à cette époque, ils enrichissent la conscience humaine par leur sens aiguisé de l'observation dont tous peuvent tirer profit.

*

Faire rire n'est pas une tâche facile, ce dont tout le monde convient. Le rire proprement dit n'est pas simple non plus. Rire jaune ou rire aux éclats, le rire est en réaction à quelque chose, mais à quoi? Le conte populaire renaissant ne rit pas au

détriment d'une classe sociale, d'un certain groupe d'âge, d'une profession ou d'un sexe plus que de l'autre. Si les hommes d'église sont plus malmenés que les autres, il ne faut pas oublier que le conte s'attache à un cas particulier; il ne traite pas d'une collectivité. Chercher une leçon morale ou un commentaire didactique comme dans le proverbe ou l'adage chez n'importe quel conteur, à l'exception de Marguerite de Navarre, s'avère le plus souvent inutile. On s'est encore peu penché sur l'importance du rire dans le conte populaire de la Renaissance. Bien que l'on ait relevé partout des formules types traduisant l'hilarité, elles n'ont servi qu'à souligner le caractère facétieux, amusant et loufoque des contes renaissants. Or, le rire rend superflu tout commentaire moral. Selon qu'il est admiratif ou moqueur, il signifie le bien ou le mal. Les éclats de rire, par exemple, peuvent attirer le scandale, ce que craignent les gens de toute époque. Par conséquent, ils servent de mesure préventive. Les contes populaires qu'on réputait vulgaires, indécents et insignifiants font ressortir le mérite et l'agréable comme les vices et les défauts qui causent du désagrément de sorte qu'ils promeuvent certaines valeurs et prémunissent le lecteur contre les dangers existants.

L'ironie et la bienveillance font bon ménage dans le conte populaire. Le caractère instructif de l'ironie ainsi que la disposition favorable du narrateur à l'égard des personnages en disent un peu plus long sur l'utilité du conte populaire, utilité qui ne serait pas étrangère aux visées humanistes, entre autres choses la perfectibilité de la

société. Le conte populaire peut conduire le lecteur à réformer ses mœurs en l'aidant à connaître et à comprendre la société. Il offre d'une part des exemples de ce qu'il ne faut pas faire en même temps qu'il indique des dangers dont on doit se garder. Il suggère aussi des modèles de conduite dont on peut s'inspirer. Il propose des solutions là où le fabliau n'avait qu'impasse et fatalité à offrir.

*

Ce n'est pas un hasard si les contes populaires écrits aux XV^e et XVI^e siècles sont réunis en recueil (Le Pogge, Antoine de La Sale, Philippe de Vigneulles, Nicolas de Troyes, Marguerite de Navarre). Même lorsqu'ils s'insèrent dans une oeuvre narrative plus importante, ils ne sont jamais seuls, ou très rarement, et à l'oral, un conte en appelle un autre. Par ailleurs, si chaque nouvelle met l'accent sur la liberté et la responsabilité individuelles, l'ensemble évoque la société tout entière dans laquelle chacun occupe une place : un moine, un enfant, une femme et son mari, un marchand, etc. Le projet «humaniste» d'une société améliorée commence par l'individu. Si le conte populaire de la Renaissance s'attache à l'individu, c'est sans le dissocier de la collectivité à laquelle il sera toujours redevable à cause de son appartenance. Cette collectivité n'est pas uniquement constituée par le cumulatif des récits. Elle prend corps et se déploie davantage au fur et à mesure que le lecteur ou l'auditeur prend connaissance d'une

«Nouvelle nouvelle». Où qu'ils se trouvent, les contes populaires ne sont pas moins parents, puisqu'ils relèvent tous d'un quotidien, qui est partagé avec une complicité égale entre tous les lecteurs ou auditeurs et les protagonistes des récits.

*

Afin d'être plus efficaces dans la diffusion d'un contenu humaniste, certains écrivains de carrière comme Érasme, ou à l'occasion comme Philippe de Vigneulles et Nicolas de Troyes, ont eu recours au conte populaire en ce qu'il concilie le «propre de l'homme» à la réalité, l'objet d'étude au vraisemblable ainsi que le plaisir très partagé de raconter ou d'entendre des histoires. Ces auteurs sont sensibles aux répercussions et aux effets bénéfiques de l'utilisation de la parole vivante et agissante du quotidien et de la réalité. C'est ainsi qu'en dépit de l'ancrage scripturaire des contes populaires, grâce à quoi cependant nous avons pris connaissance de ceux qui circulaient à la Renaissance, chacun d'eux, certains mieux ou plus que d'autres, a tenu à ce que soit préservée la parole quotidienne, accessible et capable de joindre tout le monde. Le Pogge n'a pas son pareil, ni chez les Français, ni chez les Italiens, pour transmettre les menus faits du quotidien. L'éclat de ses facéties provient du fait que celles-ci ont l'air de faits impromptus qui circulent sans apprêt de bouche à oreille. Le Pogge suggère, paradoxalement, un état de chose oral, mais en recourant à l'écrit, dont le latin fait partie.

Bien qu'aucun conteur français ne l'égale en brièveté, ils se sont inspirés de cette concision, sauf Marguerite de Navarre chez qui la volubilité des personnages est un trait distinctif. Ils ont intégré dans le conte populaire français la syntagmatique très souple des facéties.

*

Le recueil des *Cent Nouvelles nouvelles* d'Antoine de La Sale se caractérise par une double appartenance. Certains contes résultent de l'actualisation de contes littéraires, alors que les autres sont des comptes rendus écrits, mais néanmoins fidèles, vraisemblablement de ce que l'auteur a vu et entendu lors de ses nombreux voyages à Rome ou ailleurs; fidèles même si l'auteur synthétise certains passages et en abrège d'autres, ainsi qu'il le déclare. Cela lui donne l'air d'improviser pour ses auditeurs une courte nouvelle à partir de souvenirs réels d'un événement, de longueur plus considérable, dont il aurait pris connaissance d'une façon ou d'une autre. Cette double appartenance se traduit également sur le plan de la langue. On observe une alternance entre le registre soutenu, observé uniformément dans les contes d'origine littéraire, généralement situés dans un passé éloigné, et le registre familier qu'il utilise pour transmettre des événements plus récents. Ce mélange de tons est accentué par des ambiguïtés au niveau de la narration. Le narrateur se comporte tantôt comme un écrivain,

tantôt comme un transmetteur actif quand il ne disparaît pas complètement derrière la nouvelle. Dans ce dernier cas, il est impossible de connaître sa position. Le narrateur émet aussi parfois des commentaires ou des opinions, mais il le fait uniquement dans les séquences phatiques d'ouverture et de fermeture. Sinon il ouvre de petites parenthèses à l'intérieur du récit, assumées indépendamment. On peut dire des *Cent Nouvelles nouvelles* d'Antoine de La Sale qu'il s'agit d'un recueil d'histoires quotidiennes non moins claires que celles du Pogge malgré le fait qu'elles soient plus étayées. Cependant, l'auteur n'a pas cherché à concocter un recueil cohérent et uni qui obéirait à une certaine ligne de conduite. Il n'a pas tenté d'uniformiser son répertoire en abolissant les divergences de style et de ton dues à la double appartenance, populaire et littéraire, des contes. En cela, il a montré ses couleurs, sa préoccupation d'une fidélité ou d'une intégrité en ce qui concerne la transcription du conte populaire, qui l'emporte sur le désir personnel d'une reconnaissance littéraire. À cet égard, *Les Cent Nouvelles nouvelles* sont plus près d'une compilation, achevée cependant avec des qualités proprement littéraires, comme chez les frères Grimm plus tard, malgré le souci d'une fidélité plus grande aux sources qu'à la beauté formelle.

*

Comme leur prédécesseur, Philippe de Vigneulles et Nicolas de Troyes ont réuni

plus ou moins cent nouvelles avec la différence cependant qu'ils ont mieux réalisé l'unité stylistique de leur recueil. Ils maintiennent le même ton familier à la fois dans la narration et le dialogue de sorte que cette uniformité n'est pas sans rappeler la conversation. Leur vocabulaire est ancré dans la réalité, ce qui signifie qu'il est augmenté de plusieurs expressions courantes et même de jurons lorsque la couleur l'exige. Originaire de Metz, Vigneulles exploite certaines des particularités linguistiques du parler local, ce qui intensifie l'impression de réalisme. Dans les recueils de Vigneulles et de Troyes, des ambiguïtés persistent en ce qui concerne la situation de communication. Elles sont moindre chez Troyes tandis qu'elles sont plus importantes chez Vigneulles. D'absent qu'il était, le narrateur de Vigneulles peut choisir de se manifester sans daigner se présenter auparavant. Le narrateur se comporte parfois comme s'il intervenait dans le contexte d'une transmission orale, d'autant plus que celle-ci est confirmée par l'usage abondant de formules et d'expressions stéréotypées qui sont le propre des sociétés orales. En ce cas, il «raconte» et s'adresse à un auditoire de sa connaissance, amis ou compatriotes. S'il lui arrive de faire allusion au projet des *Cent Nouvelles nouvelles*, c'est toujours de façon discontinue et en tentant de faire oublier le cadre scripturaire. On peut observer la même inconstance dans les transitions qu'il a ménagées. Philippe de Vigneulles manque d'uniformité sur le plan des techniques narratives. Une moitié des nouvelles s'acclimate au registre écrit parce qu'elles sont impersonnelles, tout en restant compatibles avec le registre de la parole. L'autre moitié désavoue leur caractère

scripturaire. Par conséquent la validité des tentatives d'unification réalisées en ce sens est remise en question et nombre d'incertitudes subsistent. Son recueil n'a ni la rigueur ni la clarté d'une oeuvre écrite, littéraire et cohérente. En revanche, il fournit souvent une bonne idée de ce à quoi devrait ressembler la transmission orale d'un conte.

Quant aux contes de Nicolas de Troyes, il font l'effet d'être des nouvelles essentiellement orales ou prévues à cet effet qui auraient été transposées avec une certaine maladresse, voulue ou pas, dans le registre écrit parce que l'auteur n'aurait pas accepté de faire certains compromis, notamment en ce qui concerne les modalités de transmission de l'oral à l'écrit. Contrairement à Vigneulles qui s'est montré attaché à reproduire, à l'aide d'artifices, la situation orale de communication, Nicolas de Troyes est plus discret. La sobriété de son expression, les traces d'oralité encore présentes dans l'écrit, de même que l'omniprésence du dialogue suffisent pour recréer l'atmosphère familière du quotidien. L'ancrage scripturaire du conte ne lui enlève donc rien de son caractère «populaire» puisqu'il a su conserver le naturel presque nonchalant de la conversation et qu'il n'est pas intervenu comme narrateur, ainsi que le faisait Vigneulles, ce qui le forçait à divers ajustements. Mais les deux auteurs ont en commun de n'avoir rien enlevé à la mouvance du langage. Ils n'ont pas cristallisé le conte populaire dans une forme fixe, bien définie, qui en canoniserait le genre.

*

Érasme et Marguerite de Navarre se rejoignent en ce qu'ils dispensent un enseignement de façon très visible. Les *Colloques* d'Érasme étaient à l'origine un manuel scolaire prévu pour l'apprentissage du latin et destiné à des étudiants. C'était en même temps un ouvrage pédagogique parce qu'il privilégiait une méthode d'apprentissage : le dialogue. Chez Marguerite de Navarre se fait jour la conception qu'un incident est justiciable d'une leçon morale, sociale, religieuse, amoureuse ou philosophique. Elle ne souhaite pas cependant que sa démarche didactique s'effectue à l'insu du lecteur. Érasme présente des situations d'une grande clarté, souvent exemplaires, de façon à ce que le destinataire puisse en tirer la leçon escomptée. Il fonctionne à l'aide d'oppositions binaires de sorte qu'il n'existe toujours qu'une seule alternative à un comportement. Il suggère une valeur en discréditant son contraire. Érasme conclut quelquefois un conte par une courte morale afin d'assurer la justesse de l'interprétation chez le lecteur. Comme il doit aussi faire la preuve de la valeur du latin à une époque où les langues nationales gagnent du terrain, il le montre bien adapté à un usage quotidien et il invente même à l'occasion des néologismes, signe de la vitalité d'une langue. Il en résulte la même sobriété que chez Le Pogge.

Contrairement à Érasme, Marguerite de Navarre confronte le lecteur à plusieurs évaluations possibles d'une situation particulière. Elle remet en cause certaines valeurs sans prétendre toujours pouvoir fournir une solution. Ses nouvelles sont des outils de réflexion plus qu'elles ne proposent un code de conduite univoque. L'*Heptaméron* reste une oeuvre polyphonique, où se produit parfois l'échec d'un enseignement. Elle soulève diverses perspectives qui forcent le narrateur sinon à choisir, du moins à réfléchir. Le lecteur lui-même connaît suffisamment les intérêts des devisants de ce «joyeux» passe-temps soi-disant inoffensif pour être à son tour critique dans la compréhension des anecdotes racontées. La disparité du ton, l'exemplarité des punitions, l'héroïsme des personnages, les digressions et la figure rhétorique de l'antithèse comptent parmi les multiples artifices auxquels recourent les devisants pour servir leurs intérêts souvent égoïstes. Le fond du conte populaire n'est pas noyé sous cet amas de procédés. Les devisants parlent sous l'emprise des passions. En d'autres mots, leurs facultés mentales sont obnubilées par leur instinct de vie, de sorte que dans leur appréciation d'une situation donnée, ils sont incapables de faire abstraction de leur soucis et de leurs préoccupations personnelles du moment. Le maquillage rhétorique est assez visible pour que le lecteur lucide puisse discerner ce qui relève de l'histoire de ce qui a été ajouté par le commentateur. Il lui est permis, alors, d'interpréter le conte sans tenir compte des considérations morales avancées par les devisants. De cette façon, le «fond» du conte populaire demeure toujours accessible. Reste que, lorsque certains devisants sont plus

adroits et plus subtils que les autres, comme Hircan, la manipulation des effets et leur interprétation subjective du fait s'insèrent mieux dans la narration et y adhèrent davantage. Ils peuvent convaincre davantage le lecteur. Celui-ci se fait alors prendre au «jeu» et perd de vue l'essence du conte populaire.

Doit-on pour autant parler d'actualisation savante parce que le narrateur des contes témoigne d'un parti pris? Rien n'oblige pourtant à ce qu'un transmetteur actif soit parfaitement objectif. En ne cachant pas les motivations de ses narrateurs, Marguerite de Navarre prouve son honnêteté. Elle ne cherche pas à tromper le lecteur en lui présentant comme étant fiable une version quelque peu manipulée des faits. La manipulation se concentre à la surface; elle n'altère pas le fond mais lui superpose un autre niveau de signification comme cela se produit dans la discussion qui suit chaque narration. Cette dernière ne se départit jamais du ton familier de la conversation. Sans préconiser un registre trop familier comme le font tous les autres, Marguerite de Navarre établit un rapport singulier entre dialogue et narration. À l'intérieur d'une nouvelle, le dialogue intervient, mais chose plus importante encore, il continue d'intervenir à l'échelle de l'oeuvre entière. En effet, le récit-cadre de l'*Heptaméron* qui met en place la situation de communication est dialogué. Donc n'importe quel discours imite en tout temps l'inscription de la parole dans la réalité quotidienne.

La frontière entre l'artifice et la vérité, elle, n'est pas d'une clarté exemplaire et c'est tant mieux puisque sans masquer l'inscription scripturaire des contes, Marguerite de Navarre donne partout l'illusion d'une parole ancrée dans la réalité. D'autre part, en raison de la pluralité des voix qui s'entremêlent de façon quelquefois cacophonique, il est pratiquement impossible de reconnaître avec exactitude celle de l'auteur qui, par la même occasion, devient anonyme. On a fait à Marguerite de Navarre une réputation de moraliste. Pourtant un moraliste examine rarement le bien-fondé de plusieurs valeurs concurrentes sans donner raison à l'une plutôt qu'à l'autre. Marguerite ne cherche pas à imposer son point de vue personnel, ses idées, ses concepts, par l'utilisation de récits populaires auxquels elle donne une direction plus méditative que didactique. En cela, elle s'écarte des conteurs précédents. Cependant, bien qu'elle épargne le «fond» du conte populaire, elle s'en sert pour signifier bien des choses à la fois que l'usage ordinaire ne considère pas. Ses nouvelles apparaissent dès lors comme des actualisations savantes. Mais il ne faut plus entendre «savante» dans le sens de littéraire. Les enrichissements affectent essentiellement le conte sur le plan du sens.

*

Rabelais investit également le conte d'une nouvelle portée. Chez lui, le conte populaire n'a plus non plus la même finalité. Il ne l'utilise ni pour divertir, ni pour

instruire. Les personnages y recourent, mais sans conviction. Le conte présente encore des scènes de la vie quotidienne, mais que Rabelais s'empresse de pasticher, de parodier et de caricaturer afin d'en extirper le comique ou le grotesque. Les contes ne sont plus des parangons de quoi que ce soit. En fait, la seule référence qu'admette Rabelais, c'est le rire. Il faut ajouter que le conte populaire dans l'oeuvre de Rabelais n'occupe pas une position centrale ou privilégiée. Il ne lui accorde pas plus d'attention, de place ou de valeur qu'à n'importe quelle autre forme ou genre. Si le style et le ton des quelques contes populaires sont familiers, c'est qu'ils ne se départissent jamais du naturel de la conversation. Malgré l'originalité proverbiale de Rabelais en matière de langue, le vocabulaire qu'il utilise dans les contes est généralement ordinaire tout en étant précis, à l'exception de l'histoire du Gascon. S'il est difficile de voir clair dans le jeu de Rabelais, une chose reste nette : le rire est d'entre toutes la meilleure solution qui soit, peu importe la situation.

*

Plusieurs recueils paraissent au cours des XV^e et XVI^e siècles qui témoignent d'une certaine inexpérience. Malgré le transfert du registre oral au registre écrit, les auteurs ont négligé d'adapter la «Nouvelle nouvelle» en fonction du «nouvel» auditoire ainsi que des «nouveaux» lieux et du temps indéterminé où la lecture des contes

populaires allait s'introduire. Il n'existe pas, au XV^e et au XVI^e siècles, une longue tradition livresque concernant le conte populaire, contrairement à l'*exemplum*, lui aussi initialement oral, qui s'est adapté efficacement à la forme du livre comme mode de diffusion d'un enseignement à l'occasion surtout des sermons. Pour l'humaniste qu'est Érasme, l'enseignement peut passer par le conte populaire. Même si le latin reste la langue attitrée au savoir, il s'assouplit cependant et s'anime au contact du conte populaire. Des écrivains réputés tels Marguerite de Navarre et Rabelais tempèrent les prétentions littéraires de leurs oeuvres à l'aide du caractère familier, amusant, réel ou vraisemblable, du conte populaire.

Le conte populaire connaît alors une période de mutation forcée. Son passage à l'écrit satisfait une forte demande. Les recueils sont aussi très prisés puisqu'ils offrent un vaste éventail où chacun peut puiser quelque chose. Ils sont plus près du document que de l'oeuvre d'art. Les contes populaires y apparaissent encore très près de leur forme orale originale. Ils ne se plient d'ailleurs pas toujours bien aux exigences de l'écrit. Ils répugnent à rompre avec l'ancienne et universelle habitude de «raconter» de vive voix, en personne, une histoire. Sans doute, la mise en écriture du conte populaire pourrait satisfaire à l'objectif ambitieux de l'aligner sur le fabliau dès qu'il se destine à des fins didactiques ou esthétiques. Mais dans ce passage du conte oral au conte écrit, peu de choses changent sur le plan de la langue, de la forme ou du contenu. Ce qui change

véritablement au cours de ses diverses actualisations, c'est plutôt la portée du conte. Ses fonctions s'élargissent, s'approfondissent. Le livre s'immisce partout et conquiert progressivement un plus large public. Le livre, nouveau, dynamisé par l'amélioration des techniques d'imprimerie, apparaît sans contredit le moyen le plus efficace dans la transmission d'un message à caractère humaniste qui tente d'élargir son public. Les fréquentes ambiguïtés en ce qui a trait à la situation de communication dans les contes populaires écrits ont au moins l'avantage de s'adapter à la fois à la lecture individuelle et à la récitation publique. Partant de là, il faudrait encore comparer les techniques performantes du scripteur avec le comportement probablement naturel et spontané des conteurs de l'époque, dans le but de connaître le moment à partir duquel les transmetteurs actifs de contes populaires ont intégré dans leur style certaines habitudes des conteurs expérimentés soucieux de leurs auditeurs, signe qui serait plus discret mais non moins pertinent d'un déplacement de la forme simple à la forme savante pour le conte populaire renaissant.

Annexe

D'autres tableaux illustrant des similitudes entre les contes populaires renaissants apparaissent dans *Le Grand Parangon des nouvelles nouvelles* de Nicolas de Troyes, publié d'après le manuscrit original par Émile Mabille, ainsi que dans *Les Cent Nouvelles nouvelles* de Philippe de Vigneulles, éditées avec une introduction et des notes par Charles H. Livingston. Nous nous sommes donc attachés aux rapports qui existent entre Marguerite de Navarre, Érasme, Rabelais et les autres conteurs.

Le Pogge	La Sale	Vigneulles	Troyes	Marguerite	Érasme	Rabelais
nlle 148: un avare tue un porc, mais ne veut pas inviter ses voisins à dîner malgré la coutume.		nlle 52	nlle 54: un abbé trouve une ruse pour épargner son vin qu'il avait promis trop légère- ment.			
	nlle 39: en attendant sa femme, un homme fornique à plusieurs reprises avec sa chambrière que sa femme lui avait, elle- même, envoyée.		nlle 35: un homme engrosse sa chambrière avec le consente- ment de sa femme.	nlle 54: une femme aime que sa servante divertisse son mari. nile 69: une femme rit des escapades de son mari avec la servante.		
nlle 172: un homme feint de partir, mais il revient pour épier sa femme				nlle 6		

Le Pogge	La Sale	Vigneulles	Troyes	Marguerite	Érasme	Rabelais
		nlle 99: l'énigme du faux diamant				<i>Pantagr.</i> chap. 24
nlle 143: un jeune florentin est surpris avec sa belle-mère	nlle 50: un père veut tuer son fils parce que celui-ci veut forniquer avec sa mère		nlle 61 (dans le manuscrit original): un rustre veut coucher avec sa grand- mère	nlle 30: inceste entre une mère et son fils.		
nlle 133: l'anneau de Hans Carüel	nlle 11					<i>Tiers Livre:</i> chap. 28
nlle 4: un prêtre cache son butin dans le mur de l'église, mais celui- ci est néanmoins dérobé.		nlle 11: un prêtre dissimule son argent dans le jardin, mais il est néanmoins volé.	nlle 4			

Le Pogge	La Sale	Vigneulles	Troyes	Marguerite	Érasme	Rabelais
nlle 172: un homme feint de partir, mais il revient pour épier sa femme				nlle 6		
nlls 238, 270, 85: un foulon anglais couche avec sa femme bien qu'il croit qu'il s'agisse de la chambrière	nlle 9	nlle 39	nlle 24	nlle 8		
		nlle 20: Mannis servit à ses hôtes pour le souper leur propre nourriture qu'il leur avait dérobée.	nlle 2: Guillemin vend à son voisin sa propre vache		«Le banquet des conteurs»: Antoine subtilise chez son voisin une marmite qu'il lui revend par la suite sans que l'autre ne soupçonne la ruse.	

Le Pogge	La Sale	Vigneulles	Troyes	Marguerite	Érasme	Rabelais
		nle 94: l'amitié entre deux hommes est mise à rude épreuve lorsque l'un des deux fornique avec la femme de l'autre.	nle 99 (dans le manuscrit original): un chevalier tue son frère d'armes qui est amoureux de sa femme nle 120 (dans le manuscrit original): deux voisins s'aiment comme des frères, mais l'un tombe amoureux de la femme de l'autre.	nle 47: l'amitié de deux hommes est mise en péril lorsque l'un craint d'être cocufié par l'autre		
		nle 30: la fumée du rôti: l'intention réputée pour le fait.	nle 28			Tiers Livre: chap. 37

Le Pogge	La Sale	Vigneulles	Troyes	Marguerite	Érasme	Rabelais
	nlle 69: une femme se laisse mourir lorsqu'elle apprend que son premier mari n'est pas mort.			nlle 60: un parisien est forcé de laisser sa deuxième femme après quatorze années de vie commune pour la première qui n'est pas morte.	<i>Adages: II</i> <i>Apophtèg.: VI</i>	
		nlle 64: une femme bavarde se met en mauvaise posture.		nlle 62: une femme bavarde nuît à sa réputation.		
		nlle 48: le pâté offert à une dame contient oisillons et «bille d'estron».		nlle 28: le pâté offert à une dame contient un sabot au lieu de jambon.		

Le Pogge	La Sale	Vigneulles	Troyes	Marguerite	Érasme	Rabelais
		nlle 44: époux incrédule et sot qui porte les cornes.		nlle 3: époux crédule qui porte les cornes à son insu.		<i>Tiers Livre:</i> chap. 14.
nlle 116: un homme éprouve l'affection de sa femme.		nlle 83: une femme éprouve l'affection de son mari.				
	nlle 26: une femme et un homme amoureux, couchés côte à côte doivent s'abstenir de tout contact pendant une nuit.			nlle 18: une dame teste la vertu du prétendant par l'épreuve de l'abstinen- ce.		
nlle 177: la jactance confondue		nlle 25:				
nlls 24, 111, 141: une femme souffre faute de ne pas assez faire l'amour.	nlle 21					

Le Pogge	La Sale	Vigneulles	Troyes	Marguerite	Érasme	Rabelais
nle 229: aveu d'un religieux à la suite d'une apparition d'un spectre.					«L'exorcisme ou le spectre», <i>Colloques.</i>	
nle 195: un homme feint d'être malade pour coucher avec une femme.	nles 59, 95					
nle 155: la dîme payée en nature par une femme à son curé	nle 32	nle 15	nle 50 (dans le manuscrit original)			
nle 18: vol de manteau par un soldat.		nle 32: un moine se fait dérober ses deux pièces de drap par un sergent.	nle 3: un gendarme vole la robe d'un cordelier			

Le Pogge	La Sale	Vigneulles	Troyes	Marguerite	Érasme	Rabelais
nlle 12: deux individus sont chargés d'acheter un crucifix		nlle 87	nlle 20			
nlle 36: un homme donne un enterre- ment à son chien.	nlle 96					
nlle 261: mal pris, un homme urine sur la table devant les convives.		nlle 16				
nlle 216: faute de poisson, un prêtre mange des perdrix le vendredi.	nlle 99					
nlle 43: une femme trouve que son mari a un trop petit «instru- ment»	nlle 80					

Le Pogge	La Sale	Vigneulles	Troyes	Marguerite	Érasme	Rabelais
nlle 150: un cordelier prend la place du nouveau marié la première nuit de noce				nlle 48		
nlle 147: ridicule allocution		nlle 77				

BIBLIOGRAPHIE

THÈSES

WILMOTTE-BOURRELY, Marie-Odile, «Le dialogue dans l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre», thèse de doctorat, présentée à l'École des Études Supérieures de l'Université d'Ottawa, 1995, 290 f..

LIVRES

ADAM, Jean-Michel, *Les Textes : types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, troisième édition revue et corrigée. Paris, Nathan, 1997.

ANTOINE DE LA SALE, *Les Cent Nouvelles nouvelles*, publiées d'après le seul manuscrit connu avec Introduction et notes par M. Thomas Wright, membre correspondant de l'Institut de France, 2 t., Paris, P. Jannet, 1858.

ARISTOTE, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1969.

AUBRIT, Jean-Pierre, *Le Conte et la Nouvelle*, Paris, Armand Colin, 1997.

BAKHTINE, Mikhail, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

BAUCHE, Henri, *Le Langage populaire. Grammaire, syntaxe et dictionnaire du français tel qu'on le parle dans le peuple avec tous les termes d'argot usuel*, Paris, Payot, 1946.

BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, traduit de l'américain par Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, 1976.

BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

BOCCACE, *Le Décaméron*, traduction par Jean Bourciez, professeur à la Faculté des Lettres de Montpellier. Édition corrigée et augmentée d'indications bibliographiques, Paris, Garnier Frères, 1972.

BRACCIOLINI, Poggio, *Les Facéties* de Pogge Florentin, traduction nouvelle et intégrale accompagnée des *Moralitez* de Guillaume Tardif suivie de la *Description des bains de Bade* (XV^e siècle) et du dialogue *Un vieillard doit-il se marier?* Édition annotée, précédée d'une notice sur Pogge, sa vie, son oeuvre, ses traducteurs par Pierre des Brandes, Paris, Garnier Frères, s.d.

BREMOND, Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.

BREMOND, Claude, Jacques LE GOFF et J.-C. SCHMITT, *L'Exemplum, typologie des sources du Moyen Âge occidental*, fasc. 40, Belgique, Brepols Turnhout-Belgium, 1982.

DEMONET, Marie-Luce, *Logique et Littérature à la Renaissance*, Actes du Colloque de la Baume-les-Aix, Université de Provence, 16-18 septembre 1991, édités par Marie-Luce Demonet-Launay et André Tournon, Paris, Honoré Champion, 1994.

DEMONET, Marie-Luce, *Les Voix du signe: nature et origine du langage à la Renaissance*. Paris, Genève, Champion-Slatkine, 1992.

DESHUSSES, Pierre et Léon KARLSON, *La Littérature française au fil des siècles. Du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, Paris, Bordas, 1994.

ÉRASME, *Colloques*, traduction et présentation par Étienne Wolff, publié avec le concours du Centre national de la Recherche scientifique, 2 vol., Paris, Imprimerie nationale, 1992.

Fabliaux et Contes du Moyen, textes traduits en français moderne présentés et annotés par Nelly Caullot, Agrégée des Lettres, professeur au Lycée Molière, Paris, Hatier, 1967.

FRAGONARD, Marie-Madeleine, *Introduction à la langue du XVI^e siècle*, Ouvrage publié sous la direction de Claude Thomasset. Paris, Nathan, 1994.

GOODY, Jacques, *Entre l'oralité et l'écriture*, traduit de l'anglais par Denise Paulme

et révisé par Pascal Ferroli, Paris, PUF, 1994.

JEAN, Georges, *Le Pouvoir des contes*, Belgique, Casterman 1981.

JOLLES, André, *Formes Simples*, traduit de l'allemand par Antoine Marie Buguet, Paris, Seuil, 1972.

La Nouvelle française à la Renaissance, Études réunies par Lionello Sozzi et présentées par V. L. Saulnier, Genève, Paris, Slatkine, 1981.

Le Conte, Études réunies par Pierre R. Léon et Paul Perron, LaSalle, Québec, Didier, 1987.

Le Conte, pourquoi? comment? Actes des journées d'études en littérature orale, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1984.

MARGUERITE DE NAVARRE, *Heptaméron*, Paris, G-Flammarion, 1982.

NICOLAS DE TROYES, *Le Grand Parangon des nouvelles nouvelles*, publié d'après le manuscrit original par Émile Mabille, Paris, Librairie A. Franck, 1869.

ONG, Walter J., *Interfaces of the World*, Ithaca, Cornell University Press, 1977.

PHILIPPE DE VIGNEULLES, *Les Cent Nouvelles nouvelles*, Éditées avec une introduction et des notes par Charles H. Livingston, Genève, Droz, 1972.

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, suivi de *Les transformations des contes merveilleux* et de E. Mélétsinski *L'étude structurale et typologique du conte*, traductions de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Paris, Poétique / Seuil, 1970.

PROPP, Vladimir, *Les Racines historiques du conte merveilleux*, traduit du russe par Lise Gruel-Apert, préface de Daniel Fabre et Jean-Claude Schmitt, Paris, Gallimard, 1983.

RABELAIS, François, *Oeuvres complètes*. Édition établie, annotée et préfacée par Guy Demerson. Texte original établi par Michel Renaud et les chercheurs du laboratoire Equil XVI de l'université Blaise-Pascal, Avec une translation de Guy Demerson. Textes latins établis, présentés, annotés et traduits par Geneviève Demerson, Paris, Seuil, 1995.

RENOUX, Jean-Claude, *Paroles de conteur*, Essai sur la pratique, l'historique et les approches du conte, Aix-en- Provence, Édisud, 1999.

RICOEUR, Paul, *Du texte à l'action*, Paris, Esprit/Seuil, 1986.

SIMONSEN, Michèle, *Le Conte populaire*, Paris, PUF, 1981.

VANDENDORPE, Christian, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Montréal, Boréal, 1999.

VELAY-VALLANTIN, Catherine, *L'Histoire des contes*, Paris, Fayard, 1992.

ARTICLES

BLIN, Jean-Pierre, «Nouvelle et narration au XX^e siècle: la nouvelle raconte-t-elle toujours une histoire? », *La Nouvelle: définitions, transformations*, textes recueillis par B. Alluin et F. Suard, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1991, p. 115-123.

COURTÈS, Joseph, «De la description à la spécificité du conte populaire merveilleux français», *Ethnologie Française*, II (1-2), 1972, p. 9-19.

CRESCENZO, Richard, «Les controverses interprétatives de Pantagruel et Panurge dans le *Tiers Livre*: étude des stratégies rhétoriques et argumentatives», *Les Cahiers du centre Jacques de Laprade: Rabelais. Autour du Tiers Livre*, Musée national du Château de Pau, J & D Éditions, 1995, p. 31-43.

DEGRAS, Priska, «L'écrit et l'oral : jeu et enjeu de communication», *Itinéraires. Littératures et Contacts de cultures: l'écrit et l'oral*, vol. I, Paris, L'Harmattan, 1982, p. 57-64.

DEMERS, Jeanne, GAUVIN, Lise, «Le conte écrit, une forme savante», *Études françaises*, vol XII, n° 1-2, 1976, p. 3-24.

DEMERS, Jeanne, «L'art du conte écrit ou le lecteur complice», *Études françaises*, vol. IX, n°1, 1972, p. 3-13.

DERIVE, Jean, «La réécriture du conte populaire oral chez Birago Diop, d'après les *Contes d'Amadou Koumba*», *Itinéraires. Littératures et contacts de cultures: l'écrit et l'oral*, vol. I, Paris, L'Harmattan, 1982, p. 65-80.

GODENNE, René, «Pistes pour une étude dans la nouvelle au XIX^e siècle», *La Nouvelle: définitions, transformations*, textes recueillis par B. Alluin et F. Suard, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1991, p. 101-109.

LAJARTE (de), Philippe, «Du conte facétieux considéré comme genre: esquisse d'une analyse structurale», *Ethnologie française*, IV, 1974, p. 319-332.

LÉONARD, Monique, «Anecdotes, exemples et récits secondaires dans le *Tiers Livre*: du procédé de style à l'émergence d'un sens», *Les Cahiers du centre Jacques de Laprade: Rabelais. Autour du Tiers Livre*, Musée national du Château de Pau, J & D Éditions, 1995, p. 71-91.

LÉONARD, Monique, «Les *dits* aux origines de la *nouvelle*», *La Nouvelle: définitions, transformations*, textes recueillis par B. Alluin et F. Suard, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1991, p. 29-42.

LUZZATI, Françoise et Daniel, «Oral et familier», *L'Information grammaticale*, n° 34, juin 1987, p. 15-21.

MÉRÉ (de), Chevalier, «De la conversation», *Oeuvres complètes*, Paris, Fernand Roches, 1930, p. 99-132.

PÉROUSE, Gabriel-André, «Des nouvelles «Vraies comme Evangile»: Réflexions sur la présentation du récit bref au XVI^e siècle», *La Nouvelle: définitions, transformations*, textes recueillis par B. Alluin et F. Suard, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1991, p. 89-99.

VERRIER, Jean, «Les Contes: oral / écrit, théorie / pratique», *Littérature*, n° 45, févr. 1982, p. 25-45.

OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

CAYROU, Gaston, *Le Français classique*, Lexique de la langue du dix-septième siècle, expliquant d'après les dictionnaires du temps et les remarques des

grammairiens le sens et l'usage des mots aujourd'hui vieillis ou différemment employés, Paris, H. Didier, Toulouse, ED. Privat, 1933.

Dictionnaire des genres et notions littéraires, Paris, Albin Michel, 1997.

GRANDSAIGNES D'HAUTERIVE, R., *Dictionnaire d'ancien français. Moyen Âge et Renaissance*, Paris, Larousse, 1947.

Table des matières

Remerciements	2
Résumé	3
Introduction	4
Première partie: Contes et nouvelles populaires de la Renaissance.	
I- Filiation et contiguïtés	19
II- Nouveautés et continuité	
II.1 L'intention divertissante	21
II.2 L'attrait pour «le bas corporel»	27
II.3 L'habituel contre l'inhabituel	29
II.4 Les inventions verbales	30
II.5 Les lieux de la narration	31
II.6 Les bons et les mauvais tours	36
III- Dispositifs	
III.1 Désordre	40
III.2 Ordre	43
III.3 Circulation des énoncés	46
III.4 Cadres sociaux	49
III.5 Visions sociales	52

III.6 Valeur pédagogique

III.6.1 Rire et badinage 63

III.6.2 Sérieux mais plaisant 70

Deuxième partie: Passage de l'oral à l'écrit des contes populaires

I- La tradition littéraire et la culture populaire 76

II- Poggio Bracciolini 82

III- Diversité des perspectives narratives 85

IV- Statut de l'écrit 97

V- Structure et contenu 109

Troisième partie: Inscription des contes populaires dans la fiction littéraire

I- L'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre 129

II- «Le banquet des conteurs» d'Érasme 141

III- Rabelais et le *Tiers Livre* 149

Conclusion 161

Annexe 179

Bibliographie 189

Table des matières 195