

Université de Montréal

Deux genres narratifs brefs au Moyen Âge :
étude comparative des fables de Marie de France et des fabliaux
contenus dans les manuscrits BnF fr. 19152 et BnF fr. 12603

par

Louis-Alexandre Saumur

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en littératures de langue française

Décembre 2006

© Louis-Alexandre Saumur, 2006



AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
Deux genres narratifs brefs au Moyen Âge :
étude comparative des fables de Marie de France et des fabliaux
contenus dans les manuscrits BnF fr. 19152 et BnF fr. 12603

présenté par :
Louis-Alexandre Saumur

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

président-rapporteur :
Jean-Philippe Beaulieu

directeur de recherche :
Francis Gingras

membre du jury :
Ugo Dionne

Résumé

Les formes narratives brèves médiévales font aujourd'hui l'objet d'une division générique relativement stricte, malgré le fait que la critique reconnaisse généralement la perméabilité de leurs frontières respectives. Cette classification rigide s'applique pourtant fort mal à la réalité typologique des textes et aux manuscrits qui les contiennent. Ce travail entend étudier deux de ces genres narratifs brefs : les fables de Marie de France et les fabliaux, au sein de contextes codicologiques précis : les manuscrits Paris BnF fr. 19152 et Paris BnF fr. 12603. Le premier chapitre procède à une revue de la critique entourant ces deux genres, pour observer ensuite, grâce à la typologie des textes eux-mêmes et à la composition des manuscrits, quels sont les indices qui concourent à appuyer l'idée que l'indistinction générique règne au sein de ces diverses formes brèves. Le second chapitre remet en cause le critère définitoire qui semble *a priori* distinguer ces deux genres, à savoir l'opposition entre le caractère apologétique de la fable ésoopique et la nature comique du fabliau. Le troisième chapitre confronte enfin de façon plus spécifique un groupe de six fables à des fabliaux analogues, pour constater que l'écart entre eux peut se résoudre à peu de choses. Cette étude comparative montre en définitive que si certains critères justifient encore la distinction générique entre les fables de Marie de France et les fabliaux, ces deux formes narratives brèves partagent néanmoins un tel patrimoine littéraire commun que, dans certains cas limites, leurs frontières respectives peuvent devenir imperceptibles ou essentiellement formelles.

Mots-clés : Littérature médiévale – Récit bref – Fabliaux – Fables – Marie de France – Théorie des genres – Rire – Édification – Apologue.

Abstract

Medieval short narratives are subject to a rather strict generic division, in spite of the permeability of their borders generally acknowledged by scholars who, nevertheless, still try to sort out a clear typology of genres. Yet this strict classification hardly applies to the reality of medieval texts read in their manuscript context. This thesis intends to study two of these genres : the fables of Marie de France and the fabliaux, considering more specifically manuscripts Paris, BnF fr. 19152 and Paris, BnF fr. 12603. The first chapter proceeds to a review of criticism on these two genres. We then turn to the typology of the texts and to the composition of manuscripts, seeking evidences that contribute to support the idea that generic division is unclear for these short narrative poems. The second chapter questions the defining criterion that seems to establish the basic distinction between these two genres, namely the opposition between the apologetic aspect of the æsopic fable and the comic nature of the fabliau. The third chapter confronts in a more specific way a group of six fables and six fabliaux to notice that the distance appears to be very thin between them. This comparative study shows that, if some criteria still justify the generic distinction between the fables of Marie of France and the fabliaux, these two kinds of short narratives share a common literary patrimony in such a way that, in many cases, their respective boundaries may become imperceptible, or essentially formal.

Keywords : Medieval literature – Short narrative – Fabliaux – Fables – Marie de France
– Literary form – Laughter – Edification – Apologue.

Table des matières

Introduction	1
Chapitre I : la théorie à l'épreuve des manuscrits	
<i>L'Isopet et l'Exemplum</i>	12
Le fabliau	18
La « confusion des genres » : les textes et les manuscrits	33
La composition des recueils	38
Chapitre II : Le rire et l'édification	43
Chapitre III : Fables ou fabliaux ?	73
Conclusion	97
Bibliographie	108

Remerciements

Je voudrais remercier M. Francis Gingras pour l'aide précieuse et constante qu'il a su m'apporter. Sans ses conseils avisés et ses suggestions inspirées, je n'aurais pu mener à bien ce mémoire.

Je remercie également la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal de m'avoir accordé une bourse de rédaction.

À mes parents

INTRODUCTION

Les textes narratifs brefs français des XII^e et XIII^e siècles font partie d'un vaste ensemble générique qui est aujourd'hui divisé en genres plus ou moins bien constitués et homogènes. Les éditions modernes proposent des recueils indépendants de contes, de dits, de lais, de fables ou encore de fabliaux en cherchant toujours à cerner autant que possible leur corpus, c'est-à-dire à établir de façon précise les textes qui participent d'un genre dont les contours se veulent bien définis. Les travaux critiques font de même, prenant pour objet d'étude une forme littéraire qu'ils entendent définir et analyser selon des critères exclusifs. Même si presque tous s'accordent à dire que les frontières sont souvent très fragiles entre les différents genres narratifs brefs médiévaux, ce constat ne modère pas, la plupart du temps, la frénésie classificatoire des érudits. Hans-Robert Jauss a insisté sur le fait que la théorie générale des genres qui domine les études littéraires s'applique fort mal aux littératures du Moyen Âge¹. Elle s'applique probablement d'autant plus mal à ses formes narratives brèves, car la plupart de celles-ci n'ont pas d'équivalents exacts dans les « périodes classiques » à partir desquelles ont été élaborées les classifications génériques habituelles. Si le Moyen Âge ne possède pas à proprement parler de *Poétiques* prescriptives pour la littérature en langue vulgaire, cette « lacune » ne semble aucunement avoir inquiété les auteurs médiévaux. La vacuité d'un tel souci chez ces auteurs explique probablement en grande partie l'absence aujourd'hui d'une poétique générale et cohérente des formes brèves au Moyen Âge. L'objectif de ce travail consiste donc à formuler quelques remarques à propos de deux de ces formes brèves : les fables de Marie de France et les fabliaux.

La tendance moderne à diviser les œuvres de façon catégorique serait justifiable si elle s'appuyait sur une habitude médiévale établie. Or il n'en est rien. Nous nous

¹ Hans-Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique*, 1, 1970, p. 79-101.

apercevons plutôt, dès le premier coup d'œil jeté aux manuscrits, que ceux-ci contiennent une grande diversité de textes, particulièrement en ce qui concerne les récits brefs. Comme les manuscrits constituent le seul témoignage « authentique » des habitudes littéraires médiévales, nous n'avons guère le choix de leur accorder la plus grande considération et de fonder notre jugement sur leurs usages. Mais ce raisonnement a parfois été contourné par la critique, qui a préféré construire un système générique indépendant du contexte codicologique ; j'adopterai dans ce travail le point de vue opposé, à savoir que toute construction théorique, en littérature médiévale, doit être justifiée et cautionnée par ce matériau de base qu'est le manuscrit. Cette idée postule nécessairement que les copistes qui rédigeaient les manuscrits ne le faisaient pas « au hasard », c'est-à-dire que le choix des textes, l'ordre dans lequel ils sont présentés et jusqu'à un certain point la nature des variantes textuelles ne sont pas arbitraires ; ils sont la manifestation d'une certaine recherche de cohérence et d'unité dans la composition d'un recueil. Cette éventualité sera discutée davantage, mais soulignons seulement pour l'instant que ces textes devaient manifestement posséder, aux yeux des copistes médiévaux, un patrimoine commun suffisamment important pour qu'ils décident de les réunir dans un même manuscrit.

En outre, si le seul « voisinage » de genres comme la fable et le fabliau au sein des manuscrits est déjà un indice de la tendance des copistes d'alors à percevoir une plus grande proximité générique dans l'ensemble de ces textes que celle qu'on leur prête généralement aujourd'hui, la typologie employée par les textes eux-mêmes témoigne d'une souplesse qui peut aisément dérouter toute tentative de classification stricte. Paul Zumthor remarquait à ce propos que « la distribution des divers termes dans cet ensemble paraît à peu près aléatoire. Ce qu'ils désignent échappe à toute définition : *estoire, conte, dit, exemple, fable* et ses diminutifs *fablel, fabliau*². » À défaut d'être en mesure de les définir avec précision, nous tenterons néanmoins de préciser l'usage que font de ces termes les rédacteurs de fables et de fabliaux, qui semblent parfois prendre un malin plaisir à les décliner en déployant toutes leurs possibilités sémantiques. Le terme de *fable* notamment est très usité ; dans la fable ésopique d'abord, où il possède une valeur typologique évidente, mais dans le fabliau aussi, où son utilisation est plus

² Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000 (1972), p. 195.

ambiguë, car il peut y prendre aussi bien le sens définitoire qu'il possède dans la fable ésoptique que celui de *matière* du récit, voire de *mensonge*, acception qui lui donne à peu près la même valeur que *fiction*. *Fablel* et *fabliau* sont peu problématiques dans la mesure où ils sont dans presque tous les cas réservés aux textes que nous considérons comme tels. Quant au terme *exemple*, il pose à notre corpus une question capitale, à savoir l'appréciation de la prétention apologétique revendiquée par une œuvre, parfois même par une version unique de cette œuvre. Les autres termes – *estoire*, *conte* et *dit* – nous préoccupons moins, d'abord parce qu'il s'en trouve peu d'occurrences dans les fables de Marie de France et les fabliaux, ensuite parce qu'ils paraissent rarement avoir une valeur typologique stricte, du moins dans les textes contenus dans les deux manuscrits que nous avons étudiés plus en détail.

Nous avons retenu deux manuscrits contenant un nombre important de fabliaux et de fables de Marie de France. Il s'agit des manuscrits Paris, BnF fr. 19152 et Paris, BnF fr. 12603. Pour alléger le texte, les sigles par lesquels ils sont respectivement désignés dans le *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux (NRCF)* ont été adoptés pour le présent travail ; le premier sera donc identifié comme le manuscrit *D* et le second comme le manuscrit *F*³.

Le manuscrit *D* a été copié sur parchemin au XIII^e siècle; il contient 205 feuillets à trois colonnes et mesure 338 mm par 220 mm. Il possède une reliure moderne en maroquin rouge, « avec des fragments de la précédente reliure, portant les armes de Séguier, collés à l'intérieur des plats⁴ ». Il s'agit d'un recueil assez varié composé d'abord de récits brefs, puis de trois romans (*Partonopeus de Blois*, *Blanchandin* et *Floire et Blanchefleur*). Il contient vingt-six fabliaux et soixante-six fables de Marie de France, sans compter le prologue et l'épilogue.

Le manuscrit *F* est de la fin du XIII^e ou du début du XIV^e siècle. Écrit sur parchemin, il contient 302 feuillets à deux colonnes et mesure 310 mm par 230 mm. Il

³ Karl Warnke utilise dans son édition des fables de Marie de France un sigle différent pour le manuscrit Paris, BnF fr. 19152, qu'il désigne comme le manuscrit *S*, tandis qu'il y a concordance pour le manuscrit *F*. La désignation adoptée par le *NRCF* a été retenue dans le premier cas simplement parce que cette édition est beaucoup plus récente que celle de Warnke.

⁴ Henri Omont, *Catalogue général des manuscrits français*, Paris, Bibliothèque nationale, 1895, vol. 6, p. 251.

possède également une reliure en maroquin rouge⁵. Il se compose d'abord de six romans (*Meriadeuc*, *Le Chevalier au Lion*, *Le Roman d'Eneas*, un fragment du *Roman de Brut*, les *Enfances Ogier le Danois* et *Fierabras*), suivis de textes brefs dont les fabliaux et les fables de Marie de France forment l'essentiel. Les fabliaux sont au nombre de quatorze et l'*Isopet* de Marie de France est presque complet : seules manquent deux fables sur les cent deux qui forment la collection.

Outre la composition des manuscrits, ce sont les textes eux-mêmes, par l'emploi qu'ils réservent aux termes typologiques (le plus souvent dans les prologues et dans les épilogues), qui remettent en question la validité des frontières génériques. Mais avant d'entreprendre de fouiller plus avant les textes pour y chercher des indices de nature typologique ou générique, il nous faudra d'abord effectuer un survol de l'histoire critique de la fable de Marie de France et du fabliau (ce qui occupera la plus grande partie du premier chapitre), car ces deux formes brèves, et particulièrement le fabliau, ont été au centre de mouvements contraires quant à la place qui devait leur être assignée au sein de cet horizon littéraire médiéval qui s'étend de la fin du XII^e au début du XIV^e siècle.

Précisons ici que les fables sont probablement contemporaines des premiers fabliaux, bien que leur datation respective soit incertaine. On s'entend généralement pour dire que Marie de France, bien que d'origine française⁶, résidait en Angleterre et y a écrit ses fables, comme probablement le reste de son œuvre. Cette hypothèse est attestée par les plus anciens manuscrits, dont la langue indique la provenance anglo-normande. Mais les auteurs ne s'entendent pas sur une datation précise et il existe des écarts importants ; Harriet Spiegel⁷ par exemple situe leur composition entre 1160 et 1190, tandis que Charles Brucker⁸ milite pour une datation plus tardive, soit de 1189 à 1208. La chronologie relative des œuvres fait davantage l'unanimité : les *Lais* forment probablement les premiers écrits de Marie de France, suivis par les *Fables* et enfin par

⁵ *Ibid.*, vol. 2, p. 574.

⁶ On a pris l'habitude de la nommer ainsi d'après un vers célèbre de l'épilogue des fables, dans lequel elle proclame son nom et son origine : « MARIE ai num, si sui de FRANCE » (*Die Fabeln*, Epilogus, ms. D, v. 4).

⁷ Harriet Spiegel, *Marie de France : Fables*, Toronto, University of Toronto Press, coll. « Toronto medieval texts and translations », 5, 1987, p. 4.

⁸ Charles Brucker, *Marie de France : les fables*, Louvain, Peeters, coll. « Ktemata », 1991, p. 3.

l'Espurgatoire saint Patrice. Il faut d'ailleurs noter que si Marie de France est aujourd'hui surtout connue pour ses *Lais*, ce ne fut pas toujours le cas. Contrairement à l'idée répandue, c'est aux *Fables* que, jusqu'au XVIII^e siècle, le nom de Marie de France était associé ; ses *Lais* n'ont été redécouverts qu'au XIX^e siècle par les Romantiques, qui y ont vu une thématique et un mode d'expression beaucoup plus proches de leurs intérêts que ceux préconisés par la fable ésopique.

La date de « naissance » des fabliaux est également assez vague, mais il semble acquis que le genre se soit véritablement formé vers la fin du XII^e siècle et que ses derniers représentants aient vu le jour au début du XIV^e siècle. Leur période de composition s'échelonne donc sur plus d'un siècle et demi, un laps de temps beaucoup plus long que celui des fables. Cette longévité est essentiellement tributaire du fait que les fabliaux ne possèdent pas, contrairement aux fables, d'auteur unique, sans compter qu'il semble peu probable que Marie de France ait prolongé la composition de ces cent deux petits textes⁹ sur plusieurs années. Per Nykrog¹⁰ a recensé plus d'une vingtaine d'auteurs « déclarés » de fabliaux (la majorité des textes demeurant tout de même anonymes). Le plus prolifique d'entre eux est Jean Bodel († 1209), qui revendique à lui seul huit fabliaux ; il est suivi par Gautier le Leu (*ca.* 1250) et par Garin (*ca.* 1200-1250)¹¹, qui en comptent chacun six, puis par Rutebeuf et Jean de Condé, à qui sont respectivement attribués cinq fabliaux. À l'opposé, une douzaine d'auteurs ne signent qu'un seul texte chacun.

Quoi qu'il en soit, que les fabliaux aient été écrits par un grand nombre d'auteurs constitue en soi une distinction fondamentale avec les fables de Marie de France. Nous aurons peu l'occasion de revenir sur ce contraste essentiel entre les deux groupes, puisqu'il sera rarement question de l'attribution des œuvres, mais il importe néanmoins de retenir cette distinction, car elle fournit une explication naturelle à la composition plus homogène des fables par rapport aux fabliaux, dont la diversité est parfois

⁹ *L'Isopet* de Marie de France regroupe, dans son état « intégral », 102 fables précédées d'un prologue et suivies d'un épilogue. Il existe en outre un très petit texte de huit vers, que Warnke intitule *De lupis* et qu'il adjoint à la fable précédente, lui donnant à sa suite le numéro 65b. Ces quelques vers forment probablement « l'épimythion d'une fable perdue, liée à la précédente » (*Ibid.*, p. 255).

¹⁰ Per Nykrog, *Les Fabliaux*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1973 (1957), p. 325.

¹¹ Voir le chapitre II au sujet de l'identité de ce Garin.

déconcertante ; les fables sont plus uniformes dans leur ton, leur versification, leur matière et leur style général que les fabliaux.

Malgré ces distinctions, fables et fabliaux n'ont pas cessé de former des genres concomitants, dans la mesure où ils se sont côtoyés dans le temps et dans l'espace au travers de ces *codices* du XIII^e et du XIV^e siècles qui les ont à maintes reprises placés côte à côte. Il ne s'agit pas nécessairement de fondre ces textes en un seul et même ensemble historique, mais de montrer que les divergences dans leur genèse et leur étendue chronologique ne doivent pas gommer tout ce qu'ils ont en commun par ailleurs. Un genre littéraire n'existe jamais, à quelque époque que ce soit, indépendamment des genres qui l'entourent ; c'est en ce sens que Jauss prétend qu'« il faut aussi se débarrasser de l'idée d'une juxtaposition de genres clos sur eux-mêmes et chercher leurs interrelations, qui constituent le système littéraire à un moment historique donné¹². » Nous verrons en effet qu'une telle juxtaposition, rigide et étanche, est démentie sans peine par les manuscrits, surtout en ce qui concerne les formes narratives brèves, qui entretiennent entre elles des relations formelles, thématiques et stylistiques parfois très étroites. Dominique Boutet identifie sept genres « contigus » du fabliau : « le lai, le conte moral, la nouvelle courtoise, l'exemplum, le dit, le débat et la fable¹³. » Comme la fable participe du même ensemble, elle possède essentiellement la même périphérie générique que le fabliau. Or si les frontières de ces différents genres étaient clairement établies et leur domaine respectif bien délimité, les efforts visant à renouveler la théorie médiévale des genres seraient inutiles, car l'on posséderait alors, selon ce scénario « idéal », un système typologique précis et régulier, où chaque texte trouverait la place qui lui revient de la façon la plus naturelle. C'est bien entendu un tout autre visage que montre la réalité, à tout le moins celle qui se laisse saisir dans les manuscrits : si les frontières sont à peu près insaisissables, les genres qu'elles devraient circonscrire deviennent aussitôt indéfinissables.

Même le titre, l'élément premier qui pourrait théoriquement donner l'indication d'intention générique le plus frappant, est souvent soit absent, soit trompeur. Pour les

¹² Hans-Robert Jauss, *op. cit.*, p. 95.

¹³ Dominique Boutet, *Les Fabliaux*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Études littéraires », 1985, p. 14.

périodes autres que le Moyen Âge, cette information est normalement crédible, ou à tout le moins présente. En littérature médiévale, et particulièrement dans le cas des genres brefs, il n'en est rien, car si un titre est donné en rubrique, il participe habituellement de cette indistinction des termes typologiques dont parlait Zumthor et sur laquelle nous reviendrons au premier chapitre. Si le titre est absent, nous sommes alors forcés de nous rabattre sur les termes utilisés dans le texte même et de souscrire encore une fois – malgré nous, pourrait-on dire – à leur ambiguïté¹⁴. Cette éventualité se produira peu dans les fables, mais nous verrons qu'elle forme un lieu commun des prologues de fabliaux.

Bref, s'il est difficile de déterminer la nature générique d'un texte par sa seule appellation – qu'elle soit absente ou proclamée dans le cadre du prologue ou de l'épilogue – il faut s'en remettre à d'autres critères : le thème abordé, le ton adopté, la nature et l'utilisation narrative des personnages par exemple. Si notre supposition voulant que fable et fabliau soient moins éloignés que ce qu'ont généralement laissé entendre la critique et l'édition modernes s'avérait exacte, cette proximité devrait pouvoir se vérifier au travers des éléments constitutifs de ces œuvres. Il n'est pas question bien entendu de dresser un panorama exhaustif des thèmes communs ou des personnages similaires, mais de souligner à quel point l'apparente rigidité des frontières génériques entre ces deux groupes peut se révéler beaucoup plus souple lorsque les textes sont pris individuellement, méthodiquement et comparés avec un texte analogue provenant de l'autre ensemble générique. C'est ainsi que les personnages-animaux de la fable ésope de Marie de France ne sont peut-être pas nécessairement incompatibles avec les personnages-humains des fabliaux : il est possible qu'ils constituent des « types » incarnant les mêmes valeurs morales et qu'ils soient ainsi beaucoup plus

¹⁴ Il faut également tenir compte du fait que les différentes versions d'un même « texte » peuvent utiliser des termes typologiques divergents, s'affubler ou non d'un titre, qui peut lui aussi différer selon les versions. De là également l'utilité de comparer des textes contenus dans un même manuscrit. Mais cette question du titre des œuvres pose en outre pour ce travail un problème de nature éditoriale, dans la mesure où dans nos deux manuscrits les fables de Marie de France ne sont jamais coiffées d'un titre en rubrique, à l'exception de la rubrique initiale qui annonce dans les deux cas l'*Isopet* (le manuscrit *F* précise la langue : *en roman*). Je me suis donc servi des titres latins uniformisés adoptés par l'édition de Warnke pour les références (titres inspirés des fables latines analogues) et, pour ne pas alourdir inutilement le texte, des titres français de Brucker dans le texte même. Quant aux fabliaux, les titres uniformisés du *NRCF* ont été adoptés, à moins d'indication contraire visant précisément à souligner une particularité typologique significative.

proches l'un de l'autre que ce que peut laisser entrevoir au départ leur « nature » différente. Il en est de même des thèmes abordés ; nous essaierons d'établir quelques « paires » réunissant une fable et un fabliau sur le même thème et de voir quel traitement lui réservent chacun des deux contes. Le dernier chapitre sera essentiellement consacré à cet exercice comparatif, par le biais d'un petit groupe de fables dont la proximité avec le fabliau, soulignée d'abord par Nykrog, est particulièrement criante.

Mais au-delà des strictes questions de proximité thématique et narrative, il est un aspect de la relation entre la fable et le fabliau qui, avant d'en arriver à ces cas particuliers, retiendra plus particulièrement notre attention : le rapport entre le rire et l'édification. C'est l'élément définitoire qui peut à première vue constituer la discordance majeure entre fable et fabliau, car il semble indiquer le mieux l'*intention* même des auteurs : Marie de France proclame écrire son *Isopet* pour édifier et instruire ses lecteurs (ou auditeurs) alors que l'on prête volontiers aux auteurs de fabliaux la volonté de faire rire. Les fables seraient donc naturellement apologétiques et les fabliaux comiques. Pour employer la terminologie de Jauss, l'« horizon d'attente » ne serait pas le même dans les deux cas ; à l'annonce d'un fabliau, les lecteurs ou auditeurs attendraient une histoire drôle ; à l'annonce d'une fable ésope, une histoire moralisante et salutaire. Or la majorité des fabliaux possèdent une moralité, se qualifient parfois même d'*exemples*, tandis que bon nombre de fables racontent des anecdotes semblables à celles des fabliaux – auxquels on attribue pourtant sans conteste une intention comique – ou à d'autres récits comiques comme le *Roman de Renart*. Peut-être le rire et l'édification ne sont-ils donc pas si exclusifs que l'on pourrait le croire. Autrement dit, cette distinction est-elle irréductible ? Les auteurs peuvent-ils « jouer » avec leurs propres déclarations d'intention et entretenir une sorte d'ambiguïté complice avec leurs lecteurs ou leurs auditeurs ? Encore une fois, la composition même des manuscrits nous dirige sur cette piste de réflexion qui n'a probablement pas été suffisamment suivie par la critique : si un récit auquel on attribue un caractère comique formel se trouve placé au sein d'un groupe dont le caractère apologétique est attesté et affirmé par les textes eux-mêmes, peut-on refuser à ce récit « isolé » tout patrimoine commun avec son environnement textuel immédiat ? Et si, à l'inverse, c'est un récit qu'on veut purement moralisateur qui se trouve au centre de plusieurs fabliaux ? Il est

peut-être téméraire dans ces circonstances de s'en tenir à nos regroupements génériques sans procéder à un examen un peu plus attentif de ce texte « isolé » et de ceux qui forment son entourage.

Ce sont, je crois, des considérations de ce type qui doivent guider une enquête comme celle-ci, qui souhaite prendre pour point de départ la matérialité du texte à travers ces témoins précieux que constituent les manuscrits. En se permettant de mettre en doute certains présupposés critiques ou d'en exposer la contrepartie, il est souhaitable de dresser le tableau le plus fidèle possible de ces textes, tels qu'ils se présentent dans un contexte codicologique précis. Ce contexte sera ici formé des manuscrits Paris, BnF fr. 19152 (manuscrit *D*) et Paris, BnF fr. 12603 (manuscrit *F*). Le travail qui suit n'entend pas redéfinir la « théorie des genres » au Moyen Âge ; il se contente de placer côte à côte deux groupes de textes que les manuscrits ont fait se côtoyer. Si les copistes médiévaux (ou d'éventuels commanditaires) les ont perçus comme des textes « apparentés », il convient sans doute de les étudier en conséquence. L'objectif n'est pas d'entreprendre une démolition aveugle de toute frontière générique mais de se donner le loisir de déplacer ces frontières, de les redessiner, de les rendre peut-être un peu plus perméables. Car – et nous le verrons bientôt, pour les cas précis des fables de Marie de France et des fabliaux – les savants qui ont entrepris le périlleux travail de classification et de systématisation des formes narratives brèves médiévales n'ont souvent eu d'autres choix, en fin d'analyse, que d'assouplir les règles et les préceptes développés par leurs thèses pour adapter celles-ci à la réalité des œuvres étudiées. C'est un domaine où règnent la diversité et l'ambiguïté, ce qui rend la matière très malléable et propice au jeu typologique et générique, souvent assez rétive aux moules théoriques et aux cadres formels trop stricts.

L'absence de *Poétiques* pour « réglementer » l'usage de ces nombreuses et imprécises formes littéraires en langue vulgaire est peut-être à la fois la cause et l'effet de cette grande liberté, celle-ci fournissant également aux auteurs l'occasion d'aller puiser dans un matériel vaste et diversifié des inspirations qui reflètent cette richesse d'influences et de traditions. Car il ne faut pas perdre de vue que l'*Isopet* de Marie de France et les premiers fabliaux ont été composés au cœur de la plus grande période

d'effervescence littéraire du Moyen Âge. Dans cette seconde moitié du XII^e siècle, alors que commence déjà à s'étioler la chanson de geste, le roman atteint son apogée et porte en triomphe les valeurs courtoises ; les romans qui suivront s'empresseront aussitôt de les ridiculiser ou, à tout le moins, de les parodier. Les fabliaux participent eux-aussi, au XIII^e siècle, de ce mouvement général, au point que Per Nykrog va jusqu'à définir le genre comme un « burlesque courtois ». C'est également pendant ces mêmes années que se développent les premières branches de ce qui formera la tradition satyrique du *Roman de Renart*, qui partage avec la fable de Marie de France, outre les personnages propres au « récit animalier », bon nombre d'anecdotes et un regard parfois sévère sur la société du temps, notamment sur l'aristocratie (en considération cependant des réserves qui seront exprimées à cet égard au second chapitre). Les autres genres brefs qui forment l'entourage ou la périphérie générique de la fable et du fabliau – autrement dit qui leur sont *contigus* – prennent également leur essor : le dit, le lai (dont les lais narratifs de Marie de France bien sûr, qui précèdent probablement de peu ses *Fables*), l'*exemplum*, le débat. Ces textes possèdent quelques représentants dans nos manuscrits et sont tantôt plus proches de la fable, tantôt du fabliau, jamais très éloignés de l'un et de l'autre dans le spectre générique observable à cette époque.

Tous ces « genres littéraires » forment donc, pourrait-on dire, une sorte de toile dans laquelle chaque point entretient avec les autres des liens d'intensité et de proximité variables. Ce sont ces liens qui forment les « interrelations » que proposait d'étudier Jauss afin de découvrir le « système littéraire » propre à une époque. Pour celle qui nous concerne, ces fils sont d'autant plus compliqués à démêler qu'ils joignent des genres nombreux et souvent relativement nouveaux, ou nés d'un amalgame de traditions si diverses qu'elles sont difficilement décomposables. Ainsi, des textes qui ne nous semblent pas à prime abord entretenir de lien particulièrement fort peuvent parfois être mis en relation de la façon la plus naturelle, car si les auteurs font ordinairement un usage très libre des termes typologiques, ils peuvent également faire appel tout aussi librement à un patrimoine littéraire apparemment connu. Pierre de Saint-Cloud par exemple, dans la branche II du *Roman de Renart*, interpelle ainsi son auditoire :

SEIGNEURS, oï avez maint conte,
Que maint conterre vous raconte
Comment Paris ravi Elaine,

Le mal qu'il en ot et la paine,
 De Tristan que la Chievre fist,
 Qui assez bellement en dist
 Et fabliaus et chançons de geste.
 Romanz d'Yvain et de sa beste
 Maint autre conte par la terre.
 Mais onques n'oïstes la guerre,
 Qui tant fu dure de grant fin,
 Entre Renart et Ysengrin¹⁵

L'auteur passe dans cette rétrospective, en moins d'une douzaine de vers, du roman antique (*Roman de Troie*) au roman de Chrétien de Troyes (*Le Chevalier au Lion*), du fabliau à la chanson de geste. Pour Jauss, « cette liste des œuvres à la mode en 1176-1177 permet de saisir un système littéraire dans la mesure où les genres représentés ne sont pas choisis au hasard, mais constituent [...] un horizon d'attente : les œuvres citées dans le prologue servent de toile de fond au *conte* nouveau¹⁶. » La fable ésopique et le fabliau, dont les premiers représentants devancent probablement de peu cette branche ancienne du *Roman de Renart*, participent donc, selon ce schéma de Jauss, du même « système littéraire », de concert avec des œuvres de tradition apparemment plus éloignée comme le roman et la chanson de geste.

Mais on ne peut raisonnablement attaquer de front la totalité d'un système si vaste ; seule l'accumulation d'études ciblées pourra sans doute contribuer à renouveler l'étude des genres médiévaux et éventuellement permettre de constituer une poétique mieux structurée qui puisse véritablement répondre des problèmes spécifiques à ces genres narratifs brefs. Ce travail se donne comme modeste ambition de participer au démêlement de ces fils, c'est-à-dire de mettre à jour quelques-unes de ces relations structurelles qui unissaient à l'époque l'*Isopet* de Marie de France et les fabliaux. Pour ce faire, avant d'aborder de plein pied les textes qui composent nos deux manuscrits, il faudra d'abord procéder à une revue historique et critique de ces deux genres, à commencer par celui qui peut en quelque sorte revendiquer le « droit d'aînesse » : la fable ésopique.

¹⁵ *Le Roman de Renart*, texte établi et traduit par Jean Dufournet et Andrée Méline, t.1, Paris, GF Flammarion, 1985, Branche II, v. 1-12.

¹⁶ Hans-Robert Jauss, *op. cit.*, p. 93.

CHAPITRE I

LA THÉORIE À L'ÉPREUVE DES MANUSCRITS

L'Isopet et l'Exemplum

Si les fables de Marie de France se réclament d'abord de la tradition antique de l'*Isopet*, genre dont l'invention est attribuée à Ésope, comme son nom le rappelle, elles s'ancrent d'abord, au XII^e siècle, dans la grande sphère de l'*exemplum*, alors en pleine mutation. Ésope fait figure de patriarche mythique de la fable, et se réclamer de son autorité semble relever davantage de la convention littéraire que d'une prétention réelle à l'imitation ou à l'émulation. Plusieurs tentatives ont été effectuées depuis le XIX^e siècle pour retracer le cheminement des fables médiévales, depuis Ésope jusqu'à Marie de France, en passant par Phèdre, les divers *Romulus* et les quelques recueils d'*Isopets* français. Rendre compte de cette « évolution » complexe demanderait un grand nombre de pages et n'avancerait guère le sujet qui nous occupe, d'abord parce que la filiation entre les différents recueils ne fait toujours pas l'unanimité chez les philologues et les historiens de la littérature, ensuite et surtout parce que seuls les textes français nous concernent ici.

Il faut néanmoins souligner la source directe – de langue anglaise – dont se réclame Marie : le recueil du « roi Alfred » ; plusieurs traductions sont effectivement attribuées à ce souverain, mais il vécut au IX^e siècle, soit plus de trois siècles avant Marie. Il est plus probable, comme le propose Mary Lou Martin¹⁷, que cet Alfred soit un traducteur du début du XII^e siècle, prédécesseur de quelques années seulement de Marie donc, et que cette dernière l'ait confondu (volontairement ou non) avec l'ancien souverain anglais, tout comme elle s'est méprise sur le rôle même du personnage d'Ésope, qu'elle présente comme traducteur plutôt que comme compositeur des fables :

¹⁷ Mary Lou Martin, *The Fables of Marie de France*, Birmingham, Summa Publicators, 1984, p. 22.

Pur amur le cunte WILLALME,
 le plus vaillant de cest reialme,
 m'entremis de cest livre faire
 e de l'Engleis a Romanz traire.
 Ysopet apelons cest livre,
 kil translata e fist escrivre,
 del Griu en Latin le turna.
 Li reis Auvrez, ki mult l'ama,
 le translata puis en Engleis,
 e jeo l'ai rimé en Franceis,
 si cum jol truvai, proprement.

(*Die Fabeln*, Epilogus, ms. D, v. 9-19)

Mais ce n'est pas tant le regard historique moderne qui importe dans la lecture de cet épilogue que la filiation déclarée par Marie de France elle-même, qui la réduit à un schéma très simple : d'Ésope, qui aurait traduit du grec au latin, à Alfred, qui aurait fait de même du latin à l'anglais, à Marie, qui l'a finalement traduit en français, à la demande du comte Guillaume.

Car au-delà de l'ascendance antique, l'œuvre de Marie de France s'inscrit d'abord dans une époque d'effervescence intellectuelle et de renouveau littéraire qui s'étend de la fin du XII^e au début du XIII^e siècle. Cette période est aussi celle où se renouvelle la prédication, où les ordres religieux (et au premier rang les ordres mendiants) se donnent pour mission de rejoindre le peuple par de nouveaux moyens, par des voies mieux adaptées à la mentalité « populaire » : le plus efficace d'entre eux sera l'*exemplum*. Le fait que celui-ci puise abondamment dans les récits populaires, dans la tradition orale, participe sans aucun doute à ce succès. Jean-Claude Schmitt remarque que l'*exemplum*, s'il était livré oralement en langue vernaculaire, nous est cependant parvenu, dans sa forme écrite, en un latin médiocre, « calqué sur la langue vulgaire¹⁸ », qui révèle une fonction purement utilitaire « d'aide-mémoire » à l'usage des prédicateurs.

Mais le sens nouveau que prendra à cette époque le mot *exemplum* témoigne pourtant d'une redéfinition des catégories littéraires et du rôle même joué alors par l'*écrit* dans la société médiévale. Ainsi, l'appellation de « fables » que nous donnons au recueil de Marie de France est en ce sens résolument moderne, sinon anachronique, ou du moins reflète-t-elle mal la typologie contemporaine. Car la fable animale – qu'on

¹⁸ Jean-Claude Schmitt, *Prêcher d'exemples : récits de prédicateurs du Moyen Âge*, Paris, Stock, coll. « Moyen Âge », 1985, p. 11.

appellera fable ésopique – peut aisément servir d'*exemplum*, bien qu'elle soit par définition une *fabula*, alors que d'ordinaire ces deux catégories demeurent exclusives, la *véracité* de la première s'opposant au caractère *factif* de la seconde. C'est du moins la constatation faite par Brémond, Le Goff et Schmitt dans leur étude fondatrice sur l'*exemplum* médiéval¹⁹.

Ces auteurs insistent sur la différence fondamentale entre l'*exemplum* antique et l'*exemplum* médiéval. Le premier consistait en un exemple, dans le sens premier du terme (qui est aussi l'acception moderne), tiré de la vie d'un personnage célèbre, légendaire ou historique. Il revêtait souvent la forme d'un exposé des faits ou des gestes de ce personnage qui, en ce sens, devenait un modèle à suivre, proposant tel comportement digne d'être imité. Mais un glissement sémantique se produit au XIII^e siècle, et l'*exemplum* devient la « parole » ou le « fait » en soi ; ainsi « la finalité de l'*exemplum* reste bien la proposition d'un modèle, mais ce n'est plus une personne que l'on doit imiter mais la parole ou l'acte²⁰. »

Cette remarque nous est précieuse car elle signale que l'intérêt se déplace de la « source » vers l'anecdote dont elle est issue, donc vers le récit lui-même, ouvrant la porte au développement d'un véritable genre littéraire. Car la conséquence essentielle de ce glissement est l'emphase désormais placée sur la narration : le texte « utilitaire » devient texte « divertissant ». Non seulement il se différencie de la littérature édifiante religieuse (dont le sermon est le lieu d'expression par excellence), mais il se rapproche aussi des fabliaux et de la littérature plaisante (les dits, les lais et les récits des aventures de Renart par exemple), dont le but avoué est d'abord de plaire en proposant de « bonnes histoires ». L'*exemplum* dépasse alors le simple « exemple » inséré dans un sermon, il peut former un récit indépendant ; ce n'est plus un simple outil rhétorique mais un texte narratif qui possède sa finalité propre.

La question de la véracité, ou de l'authenticité, restera néanmoins importante pour tous les types d'*exempla*, bien que le récit animalier exclue, par la nature même de ses

¹⁹ Claude Brémond, Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt, *L'Exemplum*, Turnhout, Brepols, coll. « Typologie des sources du Moyen Âge occidental », fasc. 40, 1982, p. 32.

²⁰ Ces auteurs opposent ainsi la conception antique de l'*exemplum*, qui mettait l'accent sur le personnage à imiter, tel que le définit Cicéron dans sa *Rhetorica ad Herennium* : « *Exemplum est alicuius facti aut dicti praeteriti cum certi auctoris nomine proposito* », à la conception médiévale, qui insiste plutôt sur ce « *factum* ou ce *dictum* lui-même », tel qu'énoncé par Jean de Garlande : « *exemplum est dictum vel factum alicuius autentice persone dignum imitatione* » (*Ibid.*, p. 29).

personnages, toute prétention à l'authenticité historique. Cela n'implique pas pour autant une renonciation à la validité de ses enseignements moraux ni aux bienfaits attendus de ses leçons, comme en témoigne le prologue de Marie de France :

Romulus, ki sot maint langage,
 a sun fiz escrist e manda
 e par essample li mostra
 cum se doit cuntreguaitier
 con ne le puist engignier.

(*Die Fabeln*, Prologus, ms. F, v. 12-16)

Marie donne le ton dès les premiers vers : ces *essamples* serviront, à la manière de ceux donnés jadis par Romulus à son fils, à se prémunir contre la tromperie des hommes. L'aspect pragmatique des fables est ainsi revendiqué, et cela nonobstant la nature animale des personnages. Car le fait de mettre en scène des personnages « animalisés » n'exclut pas le sens « concret » attribué à une œuvre ; comme l'allégorie est immédiatement démasquée, ce procédé peut même donner au texte une plus grande portée sociale, puisqu'il crée des possibilités satiriques qui ne sont pas toujours possibles avec des personnages humains. Il est alors permis – c'est ce qui fait la force du récit animalier et de la fable ésoopique – de jouer sur les deux niveaux à la fois : pragmatique et allégorique. Le *Roman de Renart* offre une belle illustration de cette dualité, alors qu'on voit par exemple le goupil se traîner à quatre pattes jusqu'à son terrier et, l'instant suivant, chevaucher son destrier jusqu'à son château. Marie de France n'accorde généralement pas aux personnages-animaux des traits anthropomorphiques aussi marqués, mais elle les fait constamment évoluer au sein d'un environnement qui a tout de la société humaine.

Car l'édification, ou l'enseignement moral, reste le but à atteindre. Encore faut-il se donner les moyens d'y parvenir. C'est pourquoi les *exempla*, même les plus « traditionnels », ceux qui sont utilisés par des prêcheurs tels que Jacques de Vitry pour admonester les fidèles, dépeignent parfois

de vivants tableaux de la vie conjugale et familiale, y compris les jeunes gens et les enfants. C'est le doublet clérical de la vision satirique du lai narratif vulgaire, du fabliau. On y trouve l'envers du décor médiéval, ou plutôt « les choses de la vie » de la société du Bas Moyen Age de plus en plus installée sur terre, qu'il faut persuader de faire son salut à travers ou malgré les choses d'ici-bas²¹.

²¹ *Ibid.*, p. 80.

Si l'*exemplum* se veut « salutaire » donc, il ne s'interdit pas pour autant de se « rabaisser » au niveau des viles choses terrestres et quotidiennes. Or comme les fables forment une partie non négligeable des recueils traditionnels d'*exempla*²², on peut raisonnablement leur accorder cette proximité avec ces genres souvent considérés comme plus « populaires ». Brémond souligne par ailleurs le grand nombre de motifs folkloriques traditionnels (dont certains merveilleux) de la littérature orale au sein des *exempla* : certains de ces motifs se retrouvent généralement dans le conte merveilleux, d'autres dans la légende, d'autres encore dans le « récit facétieux ». Celui-ci révèle l'importance du comique, dont la contribution au genre est primordiale :

Jacques de Vitry le dit bien : il s'agit de « faire rire » les auditeurs, non de les faire pleurer. [...] Le rire folklorique est ainsi l'un des grands ressorts de l'*exemplum*, mais les prédicateurs y ont recours avec une certaine prudence ; en effet le comique folklorique est d'abord un comique licencieux, d'histoires obscènes où le curé joue ordinairement un rôle non négligeable – lui qui, sans risquer d'être cocu, peut faire tous les hommes cocus – et où abondent les métaphores sacrilèges qui assimilent, par exemple, le goupillon au sexe masculin et le bénitier au sexe de la femme. Les *exempla* n'ignorent pas les récits de fornication et d'adultère, mais la tentation d'en rire longtemps se dissipe au spectacle de châtiments effroyables, ou du moins d'un épilogue moralisateur qui désamorce la charge subversive du rire folklorique²³.

Cette description du « rire folklorique » fait immédiatement songer au fabliau, qui l'utilise sans retenue (on pourrait même aisément voir dans ce passage une définition tout à fait probante du fabliau²⁴). Son utilisation est peut-être plus restreinte dans l'*exemplum* – et dans la fable – que dans le fabliau, mais encore ce dernier est-il loin de l'employer systématiquement. Il n'empêche que ces récits de prêtres battus ou humiliés, que les fabliaux affectionnent tant, se retrouvent parfois dans les recueils d'*exempla*, à la différence, selon Brémond, que dans ces derniers la morale doit finir par l'emporter, ce qui est loin d'être toujours le cas dans le fabliau. Nous verrons pourtant que dans la fable de Marie de France, ce triomphe de la moralité est loin d'être aussi assuré.

Or, si l'*Isopet* de Marie de France participe de cette vaste mouvance de l'*exemplum*, s'il en possède de nombreuses caractéristiques, il n'en reste pas moins

²² Tels que ceux de Jacques de Vitry, Maurice de Sully, Étienne de Bourbon et Césaire de Heisterbach, pour ne nommer que ceux-là.

²³ Claude Brémond, Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt, *op. cit.*, p. 94-95.

²⁴ La prudence s'impose cependant quant à la définition à donner du fabliau ; nous en verrons les raisons dans les pages suivantes.

indépendant et original. Car cette collection de fables se distingue également des *exempla* du fait que son auteur – Marie de France – soit non seulement connu, mais encore qu'elle revendique avec force son privilège « auctorial ». Tout comme dans ses deux autres œuvres connues (*l'Espurgatoire saint Patrice* et les *Lais*), elle proclame haut et fort son désir de ne pas être oubliée, de « passer à la postérité » :

me numerai en remembrance :
 MARIE ai num, si sui de FRANCE.
 Puet ce estre, cil clerz plusur
 prendreient sor moi mun labur :
 ne vueil que nuls sur lui le die;
 cil uevre molt mal qui soblie.

(*Die Fabeln*, Epilogus, ms. D, v. 3-8)

Marie de France est probablement le premier auteur de langue française à revendiquer si clairement une certaine autorité sur son texte. Mais elle est également la première à avoir composé un recueil de fables en langue romane. Il y a ici un certain paradoxe qui n'est pas singulier dans la littérature médiévale : l'auteur se considère à la fois comme le simple *traducteur* d'une œuvre plus ancienne et le créateur d'une œuvre poétique originale²⁵ dont il réclame avec fierté la composition. Les deux statuts sont revendiqués : celui de continuateur d'Ésope (par l'intermédiaire du *roi Alfred*) et celui de créateur de ce premier recueil de fables en *franceis*.

Cette « primeur », jumelée à un talent poétique qui, depuis ses contemporains jusqu'à aujourd'hui, n'a jamais été remis en doute, ont contribué à placer cette collection de fables dans une classe à part. D'abord apparentées au courant didactique illustré par *l'exemplum*, ensuite au récit animalier – forme à la fois de la fable ésope et du *Roman de Renart* – les fables de Marie de France ne peuvent pourtant se réduire à ces

²⁵ Avec toutes les réserves s'appliquant à l'idée d'originalité littéraire au Moyen Âge. On sait que l'originalité n'était pas une qualité prisée dans les écrits médiévaux et qu'il était au contraire beaucoup plus recommandable de poursuivre (ou du moins de prétendre le faire) l'œuvre d'un auteur illustre. Cependant, il n'est pas rare de voir les auteurs médiévaux affirmer, de façon détournée ou atténuée, leur fierté quant à leur travail, ou du moins leur conscience d'avoir réalisé un travail « qu'on ne devrait pas oublier ». Chrétien de Troyes en offre un excellent exemple lorsqu'il « se vante », dans *Érec et Énide*, de raconter une histoire qui ne sera jamais oubliée :

Des or comenceraï l'estoire
 Que toz jors mais iert en memoire
 Tant con durra crestientez.
 De ce s'est Crestiens ventez.

(Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, Paris, Librairie générale française, Le Livre de Poche, coll. « Lettres Gothiques », 1992, v. 23-26.)

influences. On pourrait en effet penser que le caractère *animalier* puisse être un élément de définition auquel se rattacher, un critère exclusif, mais il n'en est rien : le tiers des fables mettent aussi en scène des êtres humains²⁶. C'est donc que l'apport personnel de Marie de France sur les fables qui forment son *Isopet*, dont la nouveauté et l'originalité par rapport aux fables latines est incontestable, constitue en soi une raison suffisante pour exclure toute appartenance stricte et servile à la tradition ésopique.

Les critères définitoires, s'ils posent quelques problèmes ici en raison de la spécificité de l'œuvre de Marie de France, en posent bien davantage en ce qui concerne le fabliau, qui possède une tradition critique beaucoup plus mouvementée que la fable ésopique dont, exception faite des minutieux débats sur son historique auxquels il a été fait allusion, la définition fait plutôt l'unanimité. Il faudra donc, avant de regarder les textes de plus près, s'arrêter un peu plus longuement sur les principales hypothèses émises depuis plus d'un siècle sur le fabliau. Ce survol permettra en outre de fouiller plus avant les difficultés relatives à l'établissement d'une « théorie des genres » au Moyen Âge.

Le fabliau

Entre sa « mort », au XIV^e siècle, et le début du XIX^e siècle, seuls quelques érudits un peu originaux ont témoigné au fabliau un certain intérêt, qui est resté d'abord celui du collectionneur. Puis apparaissent des recueils et des études qui font davantage connaître ces textes : les fabliaux – souvent mêlés avec d'autres types de contes médiévaux – y sont généralement loués et appréciés ; on vante leur verve, leur « naturel » et leurs qualités narratives, mais on déplore bien entendu les affronts à la décence et à la religion qui n'ont pas manqué de choquer et d'indigner les exégètes de l'époque. Ce n'est que dans la dernière décennie du XIX^e siècle que naissent, avec Joseph Bédier, les études *modernes* sur les fabliaux : le premier il consacre une étude majeure à ce qui n'avait été jusqu'alors trop souvent considéré que comme un ramassis de petits poèmes curieux et

²⁶ Harriet Spiegel, *op. cit.*, p. 6.

plaisants²⁷. Pourquoi insister ici sur sa contribution, alors que ses hypothèses ont été si souvent décriées depuis plus d'un siècle ? Simplement parce que faisant figure de « père » des études sur les fabliaux, la plupart de ses successeurs jusqu'à aujourd'hui ont pris son travail comme base de leur recherche, pour le contredire ou pour le corriger souvent, mais toujours en prenant soin de se réclamer de son autorité, ne serait-ce que pour la défier. Plus de la moitié de cet imposant travail était néanmoins destiné à sombrer dans l'oubli car, le regard tourné vers ses prédécesseurs, l'auteur s'y appliquait à démentir les thèses de Gaston Paris et des « orientalistes », qui plaçaient l'origine des fabliaux – et de tous les contes populaires – en Inde. En voulant combattre cette théorie (il n'y a que partiellement réussi), Bédier lançait la recherche sur les contes populaires sur une nouvelle voie : désormais on devait s'appliquer à étudier les contes pour et en eux-mêmes, plutôt que de s'évertuer à retracer patiemment l'itinéraire de tel conte, à partir de ses lointaines origines indiennes jusqu'à sa version occidentale retrouvée au XIII^e siècle dans les bourgades françaises²⁸.

Une fois réglée (ou évacuée?) cette question de l'origine des fabliaux, Bédier s'interroge, et c'est ce raisonnement surtout qui intéressera les auteurs qui suivront, sur la définition à donner au « genre » du fabliau. Il réalise d'emblée, ce que certains critiques ont parfois préféré ignorer, que le problème moderne de définition du fabliau vient de l'indistinction générique qui le caractérisait dès ses débuts, « à savoir : que les trouvères eux-mêmes en ont fait parfois un emploi indiscret et vague²⁹. » Nous verrons en effet que plusieurs textes narratifs, en particulier des dits et même quelques fables, se prétendent eux-mêmes *fabliaux*, alors qu'on peut difficilement les rapprocher des propriétés dominantes des textes que l'on appelle ainsi aujourd'hui. Bédier avance deux raisons pour lesquelles les auteurs médiévaux se sont si peu préoccupés de questions génériques : d'abord parce que l'époque « ne se souciait guère de composer des poétiques », ensuite parce qu'elle « ne disposait que d'un choix de termes assez restreint, *fable, lai, dit, roman, fabliau, miracle*, pour désigner de nombreuses variétés de poèmes

²⁷ Joseph Bédier, *Les Fabliaux : études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, Sixième édition, Genève, Slatkine, coll. « Bibliothèque de l'École des hautes études », 98, 1982 (1893).

²⁸ Bédier reproche longuement aux orientalistes et aux folkloristes de consacrer – en vain – tous leurs efforts à retrouver la version la plus archaïque d'un conte, plutôt que d'en admettre la polygenèse.

²⁹ *Ibid.*, p. 29.

narratifs³⁰. » Les frontières de tous ces genres devaient donc inévitablement rester floues, d'autant plus qu'ils se sont constitués à peu près au même moment ; de surcroît, le mot « fabliau », comme le montrera bien Nykrog par la suite, reste vague en soi. Ces considérations établies, Bédier propose sa définition du genre, définition devenue canonique, que les auteurs ultérieurs tenteront unanimement de préciser : « les fabliaux sont des contes à rire en vers³¹. » Ce qui est intéressant ici, pour la suite des choses, est le critère du rire : l'opposition entre un récit bref (un *conte*) destiné à provoquer le rire, et tous les autres qui ne visent pas ce but : miracles, dits moraux, lais. Les deux premières formes sont édifiantes et religieuses ; la troisième est teintée de surnaturel et s'inscrit dans la *matière de Bretagne*. La seule forme manquante est – significativement – la fable ésoquique, peut-être précisément parce qu'elle vient brouiller la catégorisation. Bédier ne mentionne en effet qu'une des deux acceptions du mot « fable », soit en tant que synonyme de *conte*, *œuvre*, *matière*, *aventure*³², mais jamais la fable ésoquique n'est ici considérée en tant que genre littéraire. Bien que le premier sens, celui de « matière brute de l'histoire », soit souvent celui qu'il convient de comprendre dans les prologues des fabliaux, je crois qu'on ne saurait néanmoins l'y réduire dans toutes ses occurrences. Nous verrons plus loin que son statut est généralement beaucoup plus ambigu.

Ce seront pourtant les propositions de Bédier quant à l'origine bourgeoise des fabliaux qui amèneront Nykrog, soixante ans plus tard, à remettre en doute ce qui avait été plus ou moins accepté comme tel durant tout ce temps, relançant la recherche sur les fabliaux sur de nouvelles pistes. Pour Bédier en effet, « les fabliaux naissent dans la classe bourgeoise, pour elle et par elle³³. » Cette classe bourgeoise ne se repaît pas uniquement de fabliaux, mais également des épisodes du *Roman de Renart* ou du *Roman de la Rose*. À ce cycle imprégné de réalisme et de gauloiserie, s'oppose le *cycle courtois*, composé principalement des poésies lyriques et des textes inscrits dans l'univers de la Table Ronde. Il y aurait donc, à l'origine, deux grandes catégories littéraires pour satisfaire deux publics distincts. C'est contre cette déclaration catégorique que s'insurgera Nykrog. Pourtant, Bédier, sentant lui-même l'incompatibilité de cette thèse

³⁰ *Ibid.*, p. 29-30.

³¹ *Ibid.*, p. 30.

³² *Ibid.*, p. 36.

³³ *Ibid.*, p. 371.

avec un trop grand nombre de textes du corpus, nuance son propos : si ces deux catégories sont l'expression de deux esprits, de deux idéaux bien différents – l'un est « terre à terre », ironique et misogyne ; l'autre idéaliste et élégant, et célèbre la féerie et le « culte de la dame³⁴ » –, ils s'interpénètrent pourtant, jusqu'à former un vaste corpus accessible et indifféremment apprécié de tous les publics. Ainsi, si l'invention et la production des fabliaux restent l'apanage des bourgeois, ils devaient également être entendus – et appréciés – dans les cours seigneuriales. Pour Bédier, « il semble donc qu'il y ait, au XIII^e siècle, jusqu'à un certain point, confusion des genres et promiscuité des publics³⁵. » Ce n'est donc pas un monde radicalement dichotomique que nous présente Bédier, contrairement à ce que ses successeurs ont parfois voulu montrer. Il faut dire cependant que cette conclusion ne nous avance guère quant à la genèse des fabliaux, car si Bédier attribue leur composition aux clercs errants (les « goliards³⁶ »), les liens tissés entre ceux-ci et les « bourgeois » qui *achetaient* ces compositions demeurent bien imprécis.

La question de l'origine des fabliaux est rouverte par Per Nykrog en 1957, qui s'applique à mettre à mal – avec un succès considérable – certaines des thèses de Bédier. Il rétablit d'abord en grâce les « orientalistes », auxquels Bédier s'était si durement attaqué : ceux-ci ne professaient pas en effet des vues si marquées sur l'origine indienne de *tous* les contes que celles qu'avait bien voulu dépeindre le savant français. Outre ces corrections et quelques autres précisions, Nykrog réinterprètera – sur une base indiscutablement plus solide, celle des textes eux-mêmes, là où Bédier se contentait souvent d'apprécier « l'esprit » propre au genre – les questions de l'origine des fabliaux, et des milieux dans lesquels ils se sont développés et où ils ont prospéré. D'abord, l'idée selon laquelle le fabliau serait apparu en même temps que la classe bourgeoise – au milieu du XII^e siècle – convainc peu Nykrog, et avec raison ; ce dernier remarque qu'il y avait plus d'un siècle que, progressivement, la bourgeoisie se formait : une « classe

³⁴ *Ibid.*, p. 371-373.

³⁵ *Ibid.*, p. 385.

³⁶ On notera que l'hypothèse de la composition des fabliaux par les goliards servirait peut-être mieux la thèse du genre courtois défendue par Nykrog, dans la mesure où la formation intellectuelle de ces clercs devait les pousser plus naturellement vers les milieux aristocratiques que vers les maisons bourgeoises ; mais peut-être aussi vaquaient-ils indifféremment des uns aux autres comme le suggère Bédier.

sociale » n'apparaît pas en un jour ! De surcroît, le milieu du XII^e siècle est avant tout l'époque où apparaissent les premières œuvres courtoises³⁷ ; les repères chronologiques ne tiennent plus la route et s'appliqueront mieux, tout compte fait, à la thèse de Nykrog de l'origine aristocratique des fabliaux.

L'étude des textes – entre autres des « apostrophes » contenues dans les prologues mais surtout des sujets et motifs centraux à l'univers des fabliaux – a en effet permis à Nykrog de défendre une position contraire à celle de Bédier : les fabliaux relèvent du genre courtois, et on ne peut les comprendre et les apprécier qu'au travers du prisme de la littérature courtoise. Plutôt que de voir, comme l'avait fait son prédécesseur, une opposition entre littérature bourgeoise et littérature courtoise, Nykrog découvre une littérature courtoise à deux volets stylistiques : le style noble des romans courtois côtoyait, sans conflit apparent, le style bas des fabliaux. Et cette coexistence n'est rendue possible que grâce au fait « que pour le poète médiéval, la distinction des genres est fondamentalement une distinction sociale³⁸. » Cette hypothèse est héritée des traités de poétique latins, à la différence que les niveaux stylistiques passent de trois : *gravis stylus*, *mediocris stylus*, *humilis stylus* à deux, évacuant le style intermédiaire en langue vulgaire ; enrichie de cet attachement comme organique aux classes sociales contemporaines, elle explique comment deux genres aussi opposés que le roman courtois et le fabliau pouvaient être appréciés du même public : la vulgarité et l'obscénité d'un fabliau sont acceptés précisément parce qu'ils sont énoncés à l'intérieur d'un texte clairement assumé comme fabliau, genre bas écrit (ou récité) dans un style bas, et mettant en scène des personnages de bas niveau confrontés à des aventures fort éloignées des aspirations élevées des grands héros courtois.

Les répertoires déclarés des jongleurs (dans les prologues généralement) ainsi que la composition des manuscrits (comme nous le verrons plus loin) sont autant de preuves vivantes que les genres « bas » et « hauts » pouvaient facilement cohabiter. En fin de compte, par un raisonnement opposé, Nykrog rejoint Bédier en affirmant que les fabliaux étaient appréciés des milieux nobles autant que bourgeois, bref des « cercles littéraires en général, bourgeoisie citadine ou noblesse³⁹ », mais la thèse du premier a

³⁷ Per Nykrog, *op. cit.*, p. xl.

³⁸ *Ibid.*, p. 234.

³⁹ *Ibid.*, p. 38.

l'immense avantage d'interroger le *style* des fabliaux, de fournir un vaste corpus de textes parodiés et un horizon *élégant* sur lequel la grossièreté des fabliaux fasse saillie, prémisses à ce que ces récits puissent remplir leur fonction de « contes à rire ».

D'autre part, les remarques de Nykrog à propos de l'étymologie du mot « fabliau » sont d'une importance capitale pour la présente étude : la forme la plus répandue du mot : *fabliaus* / *fablel*, forme régionale du Nord-Est (la région même qui a produit le plus grand nombre de fabliaux), est un diminutif de *fable*, auquel est ajouté le suffixe – *els*, *el*. Si Bédier avançait l'idée que *fable* était la plupart du temps entendu comme synonyme de *matière*, Nykrog soutient le contraire : « Le sens principal, au moyen âge comme aujourd'hui, paraît être celui de *fable ésopique* ou, dans un sens plus général, d'apologue ou d'exemple instructif⁴⁰. » Il n'est pas improbable donc que *fabliau*, à l'origine du moins, ait fait référence à un genre si proche de la fable ésopique que ses « créateurs » ont jugé bon qu'il suffisait de lui adjoindre un suffixe pour caractériser ce *genre* nouveau.

On ne peut négliger bien entendu les autres acceptions de *fable*, qui outre *matière*, signifie aussi parfois *mensonge* ou *fiction*, voire *anecdote*. Mais *fabliau* aussi est utilisé à l'occasion pour désigner des textes qui cadrent mal avec notre définition du genre : des dits surtout (qui parfois sont très proches des fabliaux), une fable de Marie de France (occurrence sur laquelle nous reviendrons plus loin, puisqu'elle concerne directement notre corpus), quatre autres fables animalières et des débats. Nykrog adopte l'opinion de Pilz selon laquelle ce ne serait là que des « erreurs de la part des trouvères⁴¹ » ; je crois qu'on pourrait aussi affirmer plus prudemment que c'est en grande partie la preuve d'une certaine « élasticité » des genres à l'époque causée par cette indétermination générique dont parlait Bédier. Serait-il possible également que les trouvères n'aient pas commis d'« erreurs », mais se soient tout simplement donné la liberté de « jouer » avec ces dénominations ; que ce jeu typologique subtil nous échappe aujourd'hui ? Quoi qu'il en soit, les témoignages textuels sont innombrables quant à la souplesse qui caractérise la typologie de tous ces genres narratifs brefs, et c'est peut-être pourquoi chaque chercheur qui s'y aventure, davantage encore en ce qui concerne les fabliaux, ressent le

⁴⁰ *Ibid.*, p. 3-5.

⁴¹ *Ibid.*, p. 11.

besoin de produire à son tour une définition originale du genre, plus précise, mieux circonscrite, mais qui n'est jamais définitive et appelle toujours un nouvel effort d'un éventuel successeur. Nykrog ajoute à celle de Bédier qu'un fabliau « doit appartenir à la littérature française médiévale et qu'il doit être relativement court, tout au moins qu'il doit en principe se borner à raconter un seul incident et ses conséquences immédiates⁴². » Notons d'emblée que ces nouveaux critères, assez généraux – brièveté du récit et unicité de l'action – pourraient tout aussi bien convenir à la fable ésopique.

C'est précisément la constatation qui s'impose à l'auteur danois, qui s'empresse d'admettre six fables de Marie de France dans sa liste de fabliaux (qui diffère au total de vingt textes par rapport à la liste de Bédier⁴³). Ces fables constitueraient selon lui des « fabliaux avant la lettre⁴⁴ ». Ces textes sont admis non seulement à cause de cette compatibilité de définition qui vient d'être mentionnée, mais grâce également à une similitude des thèmes développés (qui sont ici grossièrement les thèmes de *la femme et son amant* et *la femme traîtresse* ou *contrariante*). Mais il y a plus : à la recherche de l'origine des fabliaux, Nykrog soumet l'hypothèse qu'on pourrait justement la trouver dans la fable ésopique⁴⁵. C'est d'abord l'importance de la « moralité » qui lui inspire cette idée : « Deux fabliaux sur trois se terminent par une leçon ; elle peut être introduite par une formule vague ou, ce qui est le plus fréquent, elle peut désigner le conte comme un “exemple” propre à illustrer certaine idée⁴⁶. » Comme l'*exemplum* utilisé à des fins liturgiques est ici exclu⁴⁷, il n'y a que la fable qui puisse faire figure d'ancêtre au fabliau. Trois arguments plaident en faveur d'une telle supposition : premièrement, « le

⁴² *Ibid.*, p. 15.

⁴³ Nykrog admet 160 textes dans sa liste de fabliaux, alors que Bédier n'en admettait que 147. Il retranche huit textes de la liste de ce dernier et en ajoute une vingtaine d'autres, dont les six fables de Marie de France. Cet écart témoigne d'abord de la définition différente du fabliau proposée par Nykrog, puis de la découverte de huit nouveaux contes, inconnus à l'époque de Bédier. Les éditeurs du *NRCF*, qui constitue notre édition critique, proposent pour leur part une liste de 127 fabliaux. Mais ce chiffre est trompeur, puisque le *NRCF* réunit souvent sous un même titre des contes qui occupaient des entrées séparées dans les listes antérieures. Plusieurs titres de fabliaux regroupent ainsi deux ou trois versions d'un conte : considérées comme indépendantes, elles pouvaient gonfler artificiellement les listes précédentes. Malgré qu'il soit pour cette raison assurément plus complet que tout autre catalogue établi avant lui (il transmet les leçons de tous les manuscrits), le *NRCF* n'inclut pas ces six fables de Marie de France, auxquelles seul Nykrog a accordé une place dans sa liste de fabliaux.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 251.

⁴⁵ Cette idée du savant danois sert en quelque sorte de *leitmotiv auctorial* à l'ambition du présent travail.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 248-249.

⁴⁷ L'*exemplum* liturgique ne se retrouve jamais dans les mêmes manuscrits que les fabliaux ; il possède une tradition manuscrite autonome. Cette absence de cohabitation au sein des mêmes contextes codicologiques interdit l'idée d'une filiation directe entre les deux groupes.

fait que les noms des deux genres sont intimement apparentés, le mot “fabliau” étant dérivé du mot “fable” », ensuite que les fables du XII^e siècle devaient servir, au XIII^e siècle, de « passe-temps agréable de la société mondaine » comme les fabliaux, et finalement « que les scribes et les poètes du XIII^e siècle avaient tendance à confondre ces deux genres, désignant les fables comme “fabliaux” et les fabliaux comme “fables”, voire en mêlant des fabliaux grossiers aux contes de l’*Isopet* de Marie de France⁴⁸. » Le premier argument est une observation philologique établie⁴⁹, je n’aurai donc guère besoin d’y revenir ; le deuxième sera traité en filigrane du second chapitre et il sera question du dernier argument à la fin du présent chapitre.

En s’inspirant de ces apologues, les conteurs auraient développé de nouveaux récits, dont ceux traitant de la femme seraient très tôt devenus les plus appréciés : « ainsi serait né un genre de contes courtois antiféministes, parodie à la fois du conte noble, dont il est une caricature, et de l’exemple instructif, dont il serait issu⁵⁰. » Nykrog doit toutefois nuancer aussitôt son hypothèse, pour deux raisons principales : d’abord du fait que les deux fabliaux considérés comme les plus anciens – *la Plantez et la Fame qui servoit .c. Chevaliers* – se déroulent en Terre Sainte (ce qui servirait l’ancienne thèse des orientalistes...), seraient plus anciens que les fables de Marie de France, ne contiennent pas de moralité et traitent essentiellement de causes juridiques cocasses ; ensuite parce qu’on ne peut négliger l’influence, sur la formation du genre, qu’auraient pu avoir des œuvres comme *Richeut*, le *Roman de Renart* et certains lais burlesques. Nykrog en tire donc la conclusion prudente que la fable ésopeque a certainement influencé le genre en devenant du fabliau, au moins de façon tardive, lui ayant « fourni le dernier trait », sans toutefois négliger les divers essais qui ont dû contribuer à sa constitution : « romans comiques, nouvelles burlesques et, peut-être, récits de causes juridiques ridicules⁵¹. »

Si autant d’espace a été consacré au travail de Nykrog, c’est qu’il est non seulement devenu un incontournable pour la recherche sur les fabliaux, mais encore, et

⁴⁸ *Ibid.*, p. 252.

⁴⁹ Au-delà de l’argument étymologique, il faut cependant rappeler que le mot « fable » peut s’appliquer à des textes qui ne sont pas nécessairement des fables ésopeques : Nykrog reste donc prudent quant à la nature exacte des textes ainsi désignés.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 254.

⁵¹ *Ibid.*, p. 254-257.

on le constatera aisément, que ses hypothèses sont déterminantes pour l'argument de la présente démonstration.

L'influence de son travail est d'ailleurs encore très marquée près de trente ans plus tard, alors que Dominique Boutet soulignera à son tour la fragilité des lignes de démarcation entre les différents genres narratifs brefs médiévaux. Les difficultés symptomatiques de définition et de classement du fabliau relèvent selon cet auteur de sa nature même, dont on peut réduire les ingrédients à ceux de toute « bonne histoire » : « une constellation de personnages à caractères définis, une trame narrative, un certain registre sociologique et un ton⁵². » Un texte qui afficherait une parfaite adéquation entre ces quatre éléments et le *stylus humilis* ferait en quelque sorte figure de spécimen idéal du genre du fabliau ; une concordance moins parfaite d'un ou plusieurs de ces éléments éloignerait d'autant le texte vers la périphérie du genre. Suivant ce principe « d'intensité » des éléments constitutifs, Boutet en arrive à la définition suivante : « le fabliau est un genre narratif bref, non animalier, en octosyllabes, dans lequel les caractères, la trame narrative, le registre sociologique et le ton relèvent, les uns et/ou les autres et à des degrés divers, du style bas tel qu'il ressort de l'esprit général des Arts poétiques contemporains⁵³. » Il est surtout intéressant de noter dans cette nouvelle définition la précision initiale qui exclut d'emblée tout caractère « animalier » du fabliau, car le reste esquisse essentiellement un prolongement de la réflexion de Nykrog sur l'appartenance du fabliau au *stylus humilis*. Outre cette restriction, la fable ésopique de Marie de France ne saurait être *a priori* exclue du genre du fabliau tel que défini ici. D'ailleurs, Boutet ne conteste pas la thèse de Nykrog quant à l'influence décisive de cette dernière sur le fabliau, se contentant de rappeler les objections envisagées par l'auteur danois lui-même, objections qui viennent d'être résumées plus haut.

L'originalité du travail de Boutet se trouve plutôt dans une analyse nouvelle de la place respective du *comique* et du *didactique* dans les fabliaux. Nykrog affirmait que le fabliau était un « burlesque courtois », un « genre par lequel les nobles s'amuse de la courtoisie des vilains⁵⁴ ». Ce « burlesque » n'est donc pas dirigé vers le monde noble et

⁵² Dominique Boutet, *op. cit.*, p. 27.

⁵³ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁴ Per Nykrog, *op. cit.*, p. 104.

courtois, mais vers ceux qui essaient – bien gauchement cela va sans dire – d’en imiter les manières. Boutet voit pourtant dans ce « décalage » (entre la « vraie » courtoisie et celle des *vilains*) un effet davantage *narratif* qu'*esthétique*, car « le langage courtois, qu’il soit euphémistique ou métaphorique, permet une forme de double sens qui l’apparente de loin à l’allégorie⁵⁵. » De la même manière que dans le *Roman de Renart* par exemple, la courtoisie ainsi introduite permet de tirer tout le parti de ce « décalage » (par rapport à la *réalité* ou à une norme littéraire) que Boutet refuse de réduire à un simple procédé *parodique* ; c’est d’abord « l’invraisemblance » qui donne au fabliau son intérêt narratif⁵⁶. Ce procédé n’est pas, me semble-t-il, inconnu de la fable ésopique, dont le caractère allégorique permet précisément ce « double sens » ; le jeu assumé entre le monde humain et le monde animal, comme dans le *Roman de Renart*, laisse toujours une place à un possible surgissement de « l’invraisemblable ». L’écart entre l’attendu et l’inattendu, qui vient rompre le fragile équilibre entre le monde représenté (humain) et ses *représentants* (animaux) pourrait jouer dans une certaine mesure le même rôle *comique*, sinon *parodique*, que les écarts dépeints dans les fabliaux. Du reste, la fable n’a pas ici le monopole de l’allégorie, car certains fabliaux, comme le remarque Boutet, « peuvent presque être qualifiés d’allégoriques⁵⁷ ».

Or, si le fabliau dérive bel et bien de la fable tel que l’a enseigné Nykrog, comment a évolué la moralité, élément indissociable de la fable ? Boutet pose à ce sujet l’importante question du rapport entre le comique et la morale : la moralité sert-elle l’intention ludique du fabliau ou devient-elle au contraire son pendant « sérieux » ? L’auteur n’offre pas de solution définitive et propose plutôt de chercher des réponses particulières pour chaque texte étudié ; le second chapitre en proposera des exemples. Quoi qu’il en soit, l’inadéquation coutumière dans les fabliaux entre le récit et la moralité est, pour cet auteur, pratiquement insoluble : avant tout genre « ludique », le fabliau relève de l’irréel, contrairement à sa moralité. Malgré la pertinence du lien qui

⁵⁵ Dominique Boutet, *op. cit.*, p. 61.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 63. On peut toutefois opposer à cette assertion de Boutet selon laquelle l’*invraisemblable* aurait un effet esthétique négligeable que le merveilleux, dans la littérature médiévale, utilise un tel procédé pour construire sa propre *esthétique* : il compte précisément sur ce « surgissement de l’invraisemblable », sur la surprise ou l’étonnement, pour installer en quelque sorte la géographie et les motifs nécessaires à son déploiement. Quoique le fabliau ne soit pas un genre naturellement associé au merveilleux, il en fait néanmoins usage à l’occasion, et ceci précisément dans un contexte parodique.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 62. Les trois exemples les plus frappants selon l’auteur en sont l’*Esquiritiel*, *La Pucelle qui voloit voler* et *La Demoiselle qui ne pooit oïr*.

attache le récit à sa leçon finale (qui est aussi, parfois, implicite), celle-ci possède la fonction indispensable de ramener le fabliau au monde réel en rétablissant la primauté des « valeurs traditionnelles ». Mais comme récit et leçon, pour Boutet, ne sont pas sur le même « plan », celle-ci ne saurait pas plus contredire que compléter celui-là⁵⁸.

Constatant à son tour la fragilité du lien unissant la moralité à l'intrigue, Charles Muscatine insistera à ce propos sur le fait que les différentes versions d'un même fabliau offrent parfois des moralités différentes. Ce n'est, pour cet auteur, que le signe de la valeur qu'accordait le Moyen Âge au didactisme : rien n'était plus normal qu'un texte fasse preuve d'une certaine valeur édifiante, qu'il fasse la promotion de qualités morales. En outre, les auteurs se seraient ainsi prémunis contre d'éventuelles accusations d'immoralité, ils auraient aussi bénéficié d'un procédé rhétorique éprouvé pour débiter et terminer leurs textes de façon efficace et se seraient laissés une certaine place – c'est l'argument de Boutet – pour « jouer » avec cette moralisation⁵⁹.

Le projet de Muscatine réside davantage dans une entreprise de caractérisation « psychologique » de l'univers des fabliaux, qui forment un système qu'il qualifie de « *hedonistic materialism* » : l'appétit pour les plaisirs physiques, la grande valeur accordée à l'argent et une vision du monde en termes de biens matériels en sont les principales composantes. Si ces trois points résument bien les préoccupations majeures revendiquées par une bonne partie des fabliaux, il est d'autant plus intéressant d'en constater les résultats : l'habileté, l'intelligence et le « bon sens » deviennent les moyens tout désignés pour se procurer ces biens tant recherchés par les héros de ces histoires⁶⁰. Or nous verrons que ce sont ordinairement les clercs qui bénéficient dans les textes de ces qualités fort utiles à l'accomplissement de leurs projets, et que c'est précisément à ces mêmes clercs que l'on doit la composition des fabliaux.

C'est donc dire que Muscatine rejette les limitations « de classe » auxquelles avait été jusqu'alors restreint le fabliau. Car l'individualisme, dont le fabliau fait la promotion,

⁵⁸ *Ibid.*, p. 122. Alors que Boutet hésite dans un chapitre précédent à accorder au fabliau la fonction « carnavalesque » que lui donnait Bakhtine, le rôle qui lui est ici dévolu y ressemble pourtant beaucoup, alors qu'est dépeint un « monde [qui] se trouve comme aplati sur un plan unique – celui des satisfactions charnelles et des instincts » qui l'emportent provisoirement sur l'ordre social normal, rétabli par la suite par la moralité.

⁵⁹ Charles Muscatine, *The Old French Fabliaux*, New Haven, Yale University Press, 1986, p. 101-102.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 153-154.

est indispensable à l'affirmation des qualités que l'on a mentionnées, entièrement tournées vers l'atteinte du bonheur personnel, habituellement par le moyen d'un accroissement de la richesse ou l'atteinte d'un plaisir charnel. Muscatine apporte ainsi à la dispute endémique sur l'origine des fabliaux une conception nouvelle : ce n'est pas d'une classe sociale particulière que serait né le fabliau, mais d'une « sous-culture » qui aurait traversé indifféremment les classes sociales⁶¹. Muscatine remarque avec justesse que Bédier et Nykrog ont dû, en fin d'analyse, concéder au fabliau une mobilité sociale beaucoup plus grande que ce que laissait entrevoir la rigueur de leurs hypothèses, le premier en admettant que ces textes pouvaient très bien être appréciés dans les cours seigneuriales, le second en percevant dans le corpus une tendance « moins raffinée », donc mieux appropriée au monde bourgeois⁶². L'attribution de la composition et de la « performance » publique des fabliaux à un groupe qui transcende les classes sociales a ainsi l'avantage d'expliquer l'appréciation de cette littérature chez ces deux « types » de publics. Ce ne sont donc pas tant des publics différents que des individus aux intérêts diversifiés – voire contradictoires – qui composeraient l'auditoire des fabliaux, et qui prendraient plaisir à entendre raconter ces anecdotes. Ce qui rend compte du même coup de cette grande partie des textes qui ne peut être expliquée par la simple ironie, la parodie ou le « burlesque courtois » de Nykrog ; au-delà de l'effet de « contraste » (essentiel au procédé parodique ou burlesque) il y a tout simplement dans le fabliau le plaisir de se faire raconter un tour pendable bien réussi ou la description bien tournée des exploits d'un ingénieux personnage⁶³.

Muscatine rejoint donc, en fin de compte, bien qu'ayant emprunté d'autres chemins, l'idée la plus élémentaire, la plus fondamentale, qui s'est imposée dès les premiers travaux sur les fabliaux, et que Boutet a résumée par un goût naturel pour les « bonnes histoires » : leur public apprécie tout autant que la veine parodique qui coule dans ces histoires le simple récit plaisant des aventures de leurs héros : leur ingéniosité, leur talent de trompeur, de voleur, de mystificateur... sont à eux seuls sujets de

⁶¹ Cette « sous-culture » n'est pas tant pour l'auteur la représentation d'un groupe humain stable ou homogène que la manifestation d'idées et de sentiments qui prennent une place nouvelle dans la société, à la manière, pourrait-on dire, d'une mode qui connaît des regains plus ou moins marqués de popularité selon les époques et les groupes sociaux qui la font (re)vivre.

⁶² *Ibid.*, p. 155-156. Ces conclusions rejoignent celles de Faral, qui affirmait en 1924 – avant Nykrog donc – que le fabliau devait être considéré comme un genre « réaliste » plutôt que bourgeois.

⁶³ *Ibid.*, p. 158-159.

réjouissances inépuisables ! Les histoires de *trompeur trompé*, par exemple, du moment qu'elles sont bien racontées, ont toujours connu du succès et en connaîtront probablement encore ; le fabliau n'en a certainement pas inventé le thème, mais l'a développé d'une manière unique et souvent redoutable d'efficacité.

La dernière étude générale d'importance en date, celle de Norris J. Lacy, veut prendre le contre-pied de la méthode critique traditionnelle en ce qu'elle utilise un procédé inductif plutôt que déductif, c'est-à-dire qu'à partir de la lecture d'un nombre limité de textes sont proposées des conclusions particulières qui ne prétendent pas nécessairement s'appliquer à l'ensemble du genre. L'objectif de l'auteur est d'abord de démontrer l'absence complète d'uniformité des fabliaux, et par là l'impossibilité de leur appliquer un schéma d'analyse unique. Cette réserve peut se justifier par la perspective d'une tradition critique où chacun, tout en ayant insisté sur le large éventail de textes que forment les fabliaux, a néanmoins tenté de formuler une théorie inclusive qui puisse s'avérer d'une généralité suffisante pour les recouvrir dans leur ensemble. Lacy a soit la modestie, soit la prudence de refuser de s'aventurer dans une telle voie. Il remarque d'ailleurs que quelques fabliaux ne sont *même pas* comiques⁶⁴, alors que le critère humoristique est bien le dernier, selon les définitions traditionnelles, que l'on s'attendrait à voir évacué ! Faudrait-il en ce cas reformuler les définitions, ou amender notre liste de fabliaux pour accommoder ces définitions rigides, retirant tel texte et ajoutant tel autre pour obtenir enfin un ensemble cohérent⁶⁵ ?

Plusieurs critiques ont envisagé d'établir les caractères du genre en ne considérant d'abord que les textes qui se nomment eux-mêmes *fabliaux*. Une fois la définition établie à partir de cette base « sûre », les autres textes pouvaient être évalués en fonction de ces critères officiels. Mais cette méthode se heurte à un problème majeur : il n'est absolument pas certain que les auteurs aient nommés « fabliaux » les textes qu'ils considéraient assurément comme des fabliaux ; autrement dit on peut raisonnablement

⁶⁴ Norris J. Lacy, *Reading Fabliaux*, New York, Garland Publishing, coll. « Garland reference library of the humanities », vol. 1805, 1993, p. 16-17.

⁶⁵ En ce qui concerne la littérature moderne pourtant, remarque Lacy (*ibid.*, p. 23-24), les genres sont plus facilement redéfinis et élargis afin de faire place aux œuvres originales ou irrégulières, alors qu'on hésite à faire de même pour le Moyen Âge ; si une œuvre ne correspond aux canons d'aucun genre, elle est simplement considérée comme inclassable : jamais elle ne parviendra à remuer l'édifice générique si solidement construit par la critique.

douter de leur « sincérité » quant à ces déclarations, d'autant plus que la plupart de ces textes portent également un autre nom, voire plusieurs autres : *dit*, *conte*, *fable*, *exemple*, etc.⁶⁶

C'est encore ici le problème, déjà formulé plus haut mais auquel nous sommes en quelque sorte condamnés à revenir sans cesse, de l'*intention* des auteurs de fabliaux quant à la typologie : possédaient-ils une *conscience générique* plus aiguë que ce qui apparaît à notre regard moderne, et si oui ont-ils intentionnellement appelés *fabliaux* des textes qui n'en étaient pas, et vice versa⁶⁷ ? Si c'est le cas, il faut admettre avec Boutet l'hypothèse du jeu – à peine voilé – sur l'appellation des textes, jeu auquel se seraient bien volontiers livrés les auteurs de fabliaux. Il est toutefois bien délicat de cerner l'ampleur de cet exercice : est-il avant tout de nature rhétorique ou relève-t-il d'une connivence entre le conteur et son auditoire, dans laquelle ces ambiguïtés – voulues – par rapport à d'autres types de textes (plus ou moins proches du fabliau), attendues ou non dans ces contextes, auraient créé des effets comiques – ou parodiques, selon la lecture de Nykrog – qui nous échappent souvent aujourd'hui ?

Pour revenir à Lacy, il condamne ainsi avec force la propension de la critique à restreindre le fabliau à l'intérieur de frontières génériques strictes, dont les justifications théoriques s'avèrent pour lui parfois trompeuses et trop souvent indéfendables. Suivant le chemin inverse de la tendance critique, il propose plutôt d'élargir la définition du genre jusqu'à en faire un synonyme d'*anecdote*, un type de récit qui peut verser tout autant dans le comique que dans le « moralisme⁶⁸ ».

Le comique n'est donc plus le critère essentiel (bien qu'il s'applique à une bonne partie du genre) et cède sa place à la notion de « divertissement⁶⁹ » en général. L'auteur pourrait difficilement ratisser plus large en proposant du fabliau la définition suivante :

⁶⁶ *Ibid.*, p. 25. Voir la discussion, un peu plus loin, sur les divers termes employés par les textes pour se nommer eux-mêmes.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 26.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 30

⁶⁹ Lacy utilise le terme « *entertainment* », qui est peut-être de sens plus large encore que sa traduction française.

« un texte narratif bref composé dans le style bas ou moyen et destiné à amuser⁷⁰. »
 Suivant une telle proposition, certains textes parmi les fables de Marie de France ou les récits brefs de la *Disciplina Clericalis* devraient être admis comme fabliaux, et s'ils ne le sont pas, c'est uniquement selon Lacy parce qu'ils ne se proclament pas eux-mêmes fabliaux, ne pouvant pas ainsi faire partie de cette « base sûre » déjà mentionnée⁷¹.

C'est somme toute la notion même de genre que Lacy remet en question ; il préfère situer les textes médiévaux dans un *continuum* aux divisions flottantes plutôt que de les distribuer plus ou moins arbitrairement au sein de diverses catégories génériques fixes. Or, à élargir ainsi les frontières, jusqu'à les faire disparaître même de l'horizon littéraire, les genres viennent à se toucher et dans certains cas à se confondre. Les textes qui occupent ces points de réunion de genres traditionnellement considérés comme distincts forment cette « périphérie » du genre, certes évoquée par plus d'un auteur, mais rarement étudiée avec soin. Loin de prétendre remédier entièrement à cette lacune, ce travail veut néanmoins proposer quelques remarques en ce qui concerne l'une de ces « périphéries » ou, plus exactement, de ces intersections, là où le fabliau rejoint la fable de Marie de France.

Bref, de Bédier à Lacy, la tendance critique s'est déclinée à peu près en deux temps : on a d'abord voulu, après les travaux fondateurs du savant français, préciser l'origine et la définition du fabliau en vue de cerner un corpus, puis depuis Boutet à l'élargir pour aller dans le sens englobant de « bonne histoire », ce qui rejoint finalement l'expression de Rychner qui, en 1961 déjà, envisageait les fabliaux comme « de bonnes histoires à servir après le repas⁷² » ! Cette conception épurée du genre permet du même coup de régler la question de la « lutte des classes » qui a opposé Nykrog à Bédier, en revenant à une idée plus simple (est-elle simpliste ?) d'anecdote, d'historiette à portée générale (intéressant donc la « bourgeoisie » autant que la noblesse). On y trouve certes

⁷⁰ *Ibid.*, p. 33 : « A brief narrative text composed in a low or middle style and intended for amusement. » Contrairement aux autres définitions, le style moyen, ou médiocre (*mediocris stylus*), est ici accepté comme registre possible du fabliau.

⁷¹ *Ibid.*, p. 29.

⁷² Jean Rychner, « Les Fabliaux : genre, styles, publics », dans *La Littérature narrative d'imagination : des genres littéraires aux techniques d'expression*, Colloque de Strasbourg, 23-25 avril 1959, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque des Centres d'Études supérieures spécialisés », 1961, dans Lacy, *ibid.*, p. 30.

l'avantage de la généralité, mais l'inconvénient de l'imprécision. De plus, elle n'explique pas de façon satisfaisante cette « confusion des genres » dont parlait Bédier, pas plus qu'elle ne considère la problématique du jeu avec les termes génériques. Le projet des prochaines pages consiste donc à passer des définitions – dont les difficultés ont été amplement soulignées – à l'observation des textes eux-mêmes, à commencer par la nomenclature qu'ils proposent et la place qu'ils occupent respectivement dans nos manuscrits. Nous obtiendrons de cette façon un meilleur aperçu des manifestations concrètes qui caractérisent leur contiguïté dans le spectre générique médiéval.

La « confusion des genres » : les textes et les manuscrits

Jeo puis bien prendre le multun
 sil mangerai pur mon salmun;
 Que li saumons plus costeroit,
 que li moutons ne renderoit.
 Donques prist li lox le mouton,
 si l'estrangla lez un buisson,
 si le menga sanz demorer.

Par cest flabel vos vueil monstrier
 Si fait dome de malvais quer :
 il ne puet lessier a nul fuer
 sun forfet ne sa glutunie;

(*Die Fabeln*, 50, De lupo et ariete, ms. *D*, v. 19-29)

Par cest flabel vos vueil monstrier... on veut nous montrer, dans ce *fabliau*, que l'homme mal intentionné ne peut résister à sa « gloutonnerie » et à ses mauvaises habitudes. *Fabliau* ? Ce texte est pourtant bel et bien une fable : *Le loup et le mouton*, de l'*Isopet* de Marie de France. Seul le manuscrit *D* nous donne cette leçon ; les autres ne spécifient pas de typologie particulière. La précision générique est habituellement plus rare, mais aussi plus homogène, chez Marie de France que dans les *fabliaux* : l'épilogue des fables contient le plus souvent soit le terme de « fable » soit celui, encore plus fréquent, « d'*essample* ». Les *fabliaux*, au contraire, offrent une telle débauche de termes génériques qu'il est souvent difficile d'assimiler les textes, sur la seule foi de leur déclaration « d'allégeance » à un genre plutôt qu'à un autre. Ainsi, dans ce même manuscrit, quatre *fabliaux* portent aussi le nom de « fable ». Sur ces quatre textes, trois

se réclament également du fabliau, que ce soit dans le prologue ou dans l'épilogue. Seul le fabliau de *Barat et Haimet* ne porte d'autre désignation que celle de « fable » :

A ceste fable di baron
 Que jadis furent .iii. larron
 D'une compaignie ensanblé
 Maint avoir avoient anblé
 As genz du siecle et as convers.
 (NRCF, 6, Barat et Haimet, ms. D, v. 1-5)

Le prologue annonce pourtant un récit qui possède tout du fabliau : deux frères « larrons », habiles – comme il se doit – dans l'art de la tromperie, tenteront de subtiliser un *bacon* à un paysan qui s'était brièvement joint à eux dans le passé. Après plusieurs péripéties et différentes méprises, chacun pourra finalement profiter d'une part égale du morceau de viande, qui aurait pourtant dû revenir en entier au paysan. On pourrait difficilement refuser à ce récit le statut de fabliau ; Nykrog le classe d'ailleurs dans la catégorie des « fabliaux classiques », puisqu'il est conservé dans quatre manuscrits⁷³.

Le fabliau de *La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre* offre un autre exemple semblable : sur les cinq manuscrits qui contiennent ce fabliau, trois présentent dans les premiers vers une leçon sensiblement identique (exception faite des variantes grammaticales⁷⁴) :

Seignor oiez .i. novel conte
 Que mon fabel dit et raconte
 Que jadis estoit un baron
 Qui mout estoit de grant renon.
 (NRCF, 26, La damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre,
 ms. E, v. 1-4)

Le terme « conte » devient ici un synonyme de « matière », alors que « fabel » désigne la mise en forme littéraire proprement dite. Le manuscrit *D* utilise « aventure » comme substitut de « conte » au premier vers, et ne spécifie pas de forme littéraire. Mais le manuscrit *B*⁷⁵ remplace quant à lui « fabel » par « fable » et fait du substantif « conte » une forme verbale :

En iceste fable novele
 Vos conte d'une damoisele
 Qui mout par estoit orgoilleuse

⁷³ Une dizaine de fabliaux seulement seraient, selon ce critère de popularité basé uniquement sur le nombre de manuscrits, plus « classiques » que celui-ci, étant conservés dans cinq manuscrits ou plus.

⁷⁴ Ce sont les manuscrits A (Paris, BnF fr. 837), E (Paris, BnF fr. 1593) et C (Berlin, Deutsche Staatsbibl., Hamilton 257) ; ce dernier donne la variante « fabliau » au vers 2.

⁷⁵ Berne, Bibl. de la Bourgeoisie, 354.

Et felonese et desdaigneuse.
(*Ibid.*, ms. B, v. 1-4)

On pourrait donner d'autres exemples encore où « fable » sert assurément à désigner un fabliau (que ce soit dans l'ensemble des manuscrits ou dans certaines leçons uniquement). Mais la plupart du temps, sa signification est contestable : il peut désigner soit la matière du récit, soit une narration *fictive* ou *mensongère* (c'est ainsi que l'entendait Bédier), soit bien entendu une fable ésopique.

Dans le fabliau des *Perdris*, « fable » est clairement entendu en tant que *mensonge* ou *invention* ; le mot s'oppose même directement à fabliau, auquel est associée la véracité de l'aventure :

Por ce que fabliaus dire sueil
En lieu de fable dire vueil
Une aventure qui est vraie
(*NRCF*, 21, Les Perdris, ms. A, v. 1-3)

Si cette acception de « fable » n'est pas rare, force est de constater que celle de *matière*, sur laquelle insistait davantage Nykrog, est au moins aussi fréquente. Le célèbre prologue du fabliau de *La Vieille Truande* en donne une parfaite illustration⁷⁶ :

De fables fet l'en les fabliaux
Et des notes les sons noviaus
Et des materes les chancons
Et des dras chaues et chaucons
Por ce vous vueil dire et conter
D'un fablel que j'oi conter
D'une fable que je oi
Dont au dire mout m'esjoi
Si le vous ai torné en rime
(*NRCF*, 37, La Vieille Truande, ms. A, v. 1-9)

Le premier vers fait manifestement des « fables » la *matière brute* des fabliaux, et cette interprétation est confirmée par les trois vers suivants⁷⁷. Mais voilà qu'au vers 7, l'auteur reprend le mot pour en faire cette fois un synonyme de fabliau ! La formulation est exactement la même que celle du vers précédent, qui utilise « fablel », sauf que le verbe « conter » n'est pas repris (il forme déjà la rime des deux vers précédents). La

⁷⁶ Les deux derniers textes sont absents de nos deux manuscrits de base (*D* et *F*) ; les leçons présentées sont celles du plus prolifique manuscrit de fabliaux, le manuscrit *A* (Paris, BnF fr. 837).

⁷⁷ Il est à noter que ces quatre premiers vers se retrouvent à l'identique dans le fabliau du *Chevalier qui fist parler les cons*, dans le manuscrit *I* (Paris, BnF fr. 25545). S'il s'agit d'une erreur de copiste, c'est sans aucun doute dans ce dernier manuscrit qu'elle s'est produite, puisque cette leçon est unique parmi les cinq manuscrits qui transmettent le fabliau, alors que les quatre manuscrits de *La Vieille Truande* proposent essentiellement la même version.

syntaxe des vers 5 à 7 est cependant obscure : l'auteur affirme-t-il s'apprêter à nous raconter *un fablel* composé à partir d'*une fable* qu'il a entendu, ou désigne-t-il indistinctement comme *fable* ou *fablel* le récit qu'il a entendu, à l'écoute duquel il s'est réjoui au point de proposer de le raconter à son tour ? Quoi qu'il en soit, les deux termes sont posés confusément, et aucun effort ne semble fait pour en éclaircir le sens. L'observation de Bédier sur la « confusion des genres » peut difficilement, dans ces conditions, être mise en doute. De nombreux autres exemples pourraient encore l'illustrer ; contentons-nous de reprendre le fabliau des *Perdris*, dont les premiers vers ont été signalés plus haut, qui illustre une confusion avec un autre terme encore, abondamment utilisé dans les fabliaux. La rubrique nous annonce, dans le seul manuscrit qui ait conservé ce texte, *Le dit des perdriz*. Suit immédiatement, au premier vers, l'appellation de *fabliau*. L'épilogue et l'explicit viennent ensuite, on dirait presque à dessein, brouiller les cartes encore davantage :

Par exemple cis fabliaus dist
 Fame est fete por decevoir
 Mençonge fet devenir voir
 Et voir fet devenir mençonge
 Cil n'i vout metre plus d'alonge
 Qui fist cest fablel et ces dis
 Ci faut li fabliaus des pertris
 Explicit li fabliaus des pertris
 (NRCF, 21, *op. cit.*, v. 150-157)

L'appellation de *dit*, au vers pénultième, rappelle ce qu'annonçait la rubrique, mais le terme est côte à côte avec *fablel*. Le premier et le dernier vers du prologue, suivi de l'explicit, utilisent plutôt *fabliau*. La confusion, encore ici, est complète, à tel point que l'indistinction générique semble en voie de gagner sa place dans la définition même du fabliau. Plus encore, c'est de mensonge et de tromperie que nous entretient cet épilogue : si le texte affirme que la femme est « faite » pour tromper, pour « *decevoir* », qu'en est-il des intentions de l'auteur lui-même ?

Cet épilogue nous permet également d'aborder un terme d'un usage très répandu dans les récits brefs qui nous occupent ici : l'*essample*. *Par ceste essample...* est la formule d'introduction à la moralité la plus fréquente chez Marie de France. L'utilisation abondante qu'elle en fait n'est pas pour nous surprendre, considérant la valeur

d'*exemplum* que nous avons déjà accordé à ces textes, valeur directement revendiquée par l'utilisation de cette formule. Parfois, *essample* est même utilisé dès les premiers vers, annonçant ainsi dès le prologue le caractère exemplaire de la fable qui suit.

L'acception du mot n'est toutefois pas la même partout. Il désigne parfois le récit en soi, ou sa « forme littéraire » ; il acquiert alors la portée générique que lui attribue Brémond⁷⁸. Ailleurs, il semble plutôt garder un sens plus « classique » de simple illustration, d'*exemplification*. Mais la distance d'un sens à l'autre est aisément franchie, suivant la volonté de l'auteur d'insister sur la forme ou sur la fonction. La fable du *Viillard et du Chevalier* illustre bien cette ambiguïté, alors qu'on lit dans le prologue :

D'un chevalier vueil ci cunter
e par essample demostrer,
qui un boin preudomme trouva.

et dans l'épilogue :

Par essample nous pues moustrer,
que issi deit hum a fol moustrer,
ki plus parole quil ne deit ;
(*Die Fabeln*, 100, De sene et equite, ms. *F*, v. 1-3 et
v. 27-29)

L'*essample* du prologue semble posséder davantage le sens de « récit examplaire », bref d'apologue. Au premier vers de l'épilogue, alors que le récit vient d'illustrer la sottise du chevalier, *essample* sert plus simplement à introduire la moralité, donc à préciser la « fonction exemplaire » qui doit être comprise par le lecteur.

Qu'en est-il du fabliau ? *Essample* n'y remplit-il que la fonction d'introduction à la moralité ou un fabliau peut-il prétendre former un véritable apologue ? Le premier vers de l'épilogue du fabliau des *Perdris*, noté plus haut, correspond davantage à cette fonction introductrice, qu'on pourrait en général traduire par : « ce fabliau propose la leçon suivante » ou « on voit par cet exemple que... ». Dans certains cas cependant, *essample* semble bien désigner le récit en soi, comme dans le prologue du *Prêtre crucifié* :

Un exemple vueil conncencier
Qu'apris de mon seigneur Rogier

alors que le même mot possède, à l'épilogue, un sens plus ambigu :

⁷⁸ N'oublions pas que Marie de France compose ses fables à la fin du XII^e siècle, en pleine période de mutation de l'*essample* ou de l'*exemplum*, alors que c'est pour le XIII^e siècle qu'ont été formulées les remarques de Brémond qui ont été relevées plus haut.

Cest example nous moustre bien
 Que nus prestre por nule rien
 Ne devoit autrui fame amer

(*NRCF*, 27, Le Prestre crucefié, ms. *A*, v. 1-2 et v. 93-95)

Cest example possède probablement ici un sens plus proche « d'exemplification » que de « récit ».

Quoi qu'il en soit, les textes cités montrent que la fable comme le fabliau peuvent utiliser *essample* comme simple formule de passage à la moralité, à la « leçon explicite » du récit ou, parfois, en tant que synonyme d'apologue. Mais dans les deux cas, l'emploi de ce terme indique nécessairement que le texte affiche une prétention morale ou édicatrice.

La composition des recueils

On comprend comment une telle profusion de termes génériques a fait en sorte que ces œuvres ont toujours résisté à la classification ; les difficultés éprouvées par les critiques à ce sujet ont déjà été amplement présentées. Serait-il possible, dans ces circonstances, d'obtenir de meilleurs indices typologiques en regardant à un niveau « supérieur », celui de la composition même des manuscrits ? En observant les manuscrits qui contiennent à la fois l'*Isopet* de Marie de France – en tout ou en partie – et des fabliaux, on fait plutôt le constat, une fois de plus, de la grande liberté qui règne dans la définition des genres narratifs brefs.

Les manuscrits médiévaux se présentent souvent sous la forme de « recueils » ; le choix des textes qui y sont rassemblés est, bien entendu, loin d'être arbitraire et devrait refléter une certaine préoccupation thématique ou générique, quoique l'ensemble puisse souvent paraître un peu hétérogène. Par exemple, le *Catalogue général des manuscrits français* décrit ainsi le manuscrit *D* : « Recueil de Fabliaux, de Contes, de Fables, de Proverbes, de Romans ; Partonopeus de Blois, Blancandin, Floire et Blanchefleur, etc.⁷⁹ » Exception faite des romans, ce manuscrit réunit donc des textes brefs de nature

⁷⁹ Henri Omont, *Catalogue général des manuscrits français*, vol. 6, Paris, Bibliothèque nationale, p. 247.

assez diverse. Fait intéressant, les trois romans sont rejetés à la fin du manuscrit⁸⁰, ce qui crée une division nette : les textes brefs occupent les 123 premiers folios, et les romans les 81 suivants. La première partie est ainsi formée : le manuscrit débute avec le *Chastoiement d'un père à son fils*⁸¹, enchaîne avec l'*Isopet* de Marie de France, puis fait suivre dans le désordre des fabliaux, des dits, des vie de saints et un recueil de proverbes. Cet amalgame nous incite à prendre sérieusement en compte la prétention moralisatrice du fabliau (qu'elle soit sincère ou burlesque), puisque tous les autres textes relèvent, à divers degrés, de la littérature didactique ou édifiante. Il est possible aussi que tous ces textes possèdent, là encore à des degrés divers, un potentiel comique, ou du moins divertissant. À moins que, finalement, les fabliaux ne servent de « parenthèses carnavalesques » à l'austérité des récits didactiques, comme l'a suggéré Boutet pour justifier la thèse bakhtinienne : « ce voisinage [de textes « élevés » avec des textes bas comme les fabliaux] aurait de quoi réjouir Bakhtine, puisque le carnaval se présente lui aussi comme une parenthèse, insérée au milieu du cours de la vie sociale réglementée⁸². » Mais cette idée cantonne en quelque sorte les textes à leur sphère traditionnelle respective : les fabliaux deviennent les outils tout désignés pour renverser, le temps d'une parade carnavalesque, les préceptes établis par les textes édifiants, auxquels est refusée toute vertu comique.

Sauf que ces diverses possibilités ne sont pas nécessairement incompatibles, dans la mesure où l'on accepte une plus grande promiscuité des genres et une plus grande perméabilité de leurs contours : le fabliau peut être plus sérieux qu'on ne le croit, la fable plus comique, la vie de saint plus divertissante, et ainsi de suite. Pour reprendre l'image forgée par Boutet et par Lacy, peu de textes occupent ainsi le « centre » d'un genre comme la fable ou le fabliau, et la majorité en peuplent plutôt la « périphérie » ; celle-ci partage (ou dispute) nécessairement son espace avec celui des genres contigus, qui entretiennent des liens plus ou moins forts avec chacun de ces textes⁸³.

⁸⁰ Au folio 124 : Partonopeus de Blois ; au folio 174 : Blancandin ; au folio 193 : Floire et Blanchefleur.

⁸¹ Adaptation française de la *Disciplina Clericalis*, ce texte est proche à la fois de la fable et du fabliau : tout en ayant une visée édifiante semblable à celle de la fable ésopique, il est aussi parsemé – beaucoup plus que son modèle latin – de détails truculents qui font songer au fabliau.

⁸² Dominique Boutet, *op. cit.*, p. 75.

⁸³ C'est pourquoi Lacy refusait toute typologie stricte et se donnait comme objectif ultime, comme une sorte « d'idéal », d'aborder les textes un par un.

Il est beaucoup plus révélateur, en ce sens, de rechercher ce qui « rassemble » les textes dans un manuscrit plutôt que ce qui les distingue. Pour ce faire, je crois qu'il faut d'abord accepter comme telle, *a priori*, la logique « interne » des manuscrits, c'est-à-dire le choix qui a présidé à leur composition – leur choix « éditorial » en quelque sorte – et ainsi définir nos catégories d'après cette matière authentique que sont les manuscrits, et non tenter le contraire, à savoir déchiqueter ces recueils pour les plier aux exigences de théories préconçues.

Nykrog soutient que les manuscrits de fabliaux étaient probablement des assemblages composés à partir de pièces choisies, recueillies au fil du temps par un seigneur ou un riche bourgeois qui, un jour, lorsqu'il possédait suffisamment de ces pièces qui lui avaient plu ou l'avaient intéressé pour une raison quelconque, requérait alors les services d'un copiste pour réécrire et relier le tout en un volume qui, à la manière d'une anthologie, devenait ce qu'il appelle un « trésor de contes⁸⁴ ».

Si tel est le cas et que le scénario proposé par Nykrog est plausible, il faut admettre que les amateurs de fabliaux étaient également friands de fables ésopiques. Les deux « genres » avaient donc probablement – du moins en partie – le même public. *En partie*, parce qu'il est malaisé, cela va sans dire, de connaître la composition exacte du public de chaque genre. Nous sommes arrivés à la conclusion, dans la première partie de ce chapitre, que le public des fabliaux était probablement très disparate : si les thèses de Bédier et de Nykrog s'opposent quant à l'origine sociale des fabliaux, ils en arrivent pourtant à une conclusion similaire, à savoir que ces récits étaient appréciés tout autant par la noblesse que par la bourgeoisie. Cette question n'a cependant pas été soulevée pour les fables ésopiques, parce que pour celles-ci la critique est plutôt unanime : les fables se seraient adressées d'abord aux gens de cour. Les moralités traitent trop souvent de problèmes typiquement féodaux – honneur, loyauté et administration de la justice – pour concerner d'une façon équivalente « bourgeois » ou « vilains ». Le second chapitre traitera davantage de cette question, mais constatons pour l'instant que, selon le scénario de Nykrog, les manuscrits qui contiennent des textes parmi les deux groupes qui nous

⁸⁴ Nykrog, *op. cit.*, p. 48. Ce scénario a également l'avantage de rendre compte des différentes variantes d'un texte (qui proviendraient de différents jongleurs de passage [ou récitants amateurs] et de l'ordre toujours unique dans lequel ils se présentent dans les manuscrits).

intéressent ont donc dû être composés – ou commandés – à la cour. Rien ne prouve, cependant, que cette idée du savant danois soit la bonne. D'autant plus que les manuscrits de fables et de fabliaux sont si diversifiés dans leur contenu et leur confection est si étendue dans le temps qu'il est peu probable qu'un seul scénario puisse expliquer toutes les mises en recueil.

Ainsi, la composition du manuscrit *F*, qui contient à la fois des fables et des fabliaux comme le manuscrit *D*, diffère pourtant sensiblement de ce dernier : le manuscrit débute avec six romans consécutifs (dont un fragment et un autre incomplet), qui recouvrent à eux seuls plus de 240 folios. Viennent ensuite treize fabliaux (le manuscrit *D* en contient 26, dispersés dans le manuscrit), entrecoupés seulement par quatre autres textes brefs, dont le *Lai de l'Ombre* de Jean Renart ; arrive enfin l'*Isopet* (seules manquent deux fables, mais très peu de manuscrits ont transmis l'ensemble des 102 fables de Marie de France ; plus de 36 sont manquantes dans le manuscrit *D*) et pour terminer un dernier fabliau. Les fables y sont donc encadrées par deux fabliaux : *La male honte* et *La femme qui conchie son baron*.

Si la frontière entre les deux genres avait été nette pour le copiste, aurait-il ajouté ce fabliau après les fables ? Ou, pour poser la question autrement, aurait-il fait de même avec les romans ? Cela semble peu probable, car dans ces deux manuscrits les romans sont regroupés : le manuscrit *F* les place au début et le manuscrit *D* à la fin, mais ils sont toujours copiés à la suite l'un de l'autre, comme s'ils ne devaient pas participer à cet amalgame qui semble au contraire la règle pour les récits brefs. Peut-être la logique même commande-t-elle d'éviter de placer des textes de quelques milliers de vers au milieu de textes qui n'en comptent que quelques dizaines, mais cette seule réponse n'explique pas pourquoi les récits brefs ne bénéficient pas de ce minimum de classement qui consisterait à placer consécutivement fables, dits, fabliaux, vies de saints, etc.

Si nous convenons du fait que la composition de ces manuscrits ne pouvait pas être réalisée « au hasard », la seule raison qui puisse expliquer cet amalgame doit donc se trouver dans les nombreux points communs que les copistes d'alors percevaient entre ces textes. L'une de ces convergences, et certainement non la moindre, est sans doute

leur irrésistible tendance à promouvoir à la fois le rire – ou à tout le moins le « divertissement » – et l'édification.

CHAPITRE II

LE RIRE ET L'ÉDIFICATION

Selon sa définition la plus traditionnelle, la plus *canonique* – celle de « conte à rire en vers » – le fabliau se voit cantonné dans la sphère du *comique* ; il est privé, contrairement à la fable ésopique, d'ambition morale. Mais si le fabliau veut bel et bien faire rire, doit-il pour autant abdiquer toute velléité *sérieuse* ? On nous dit pourtant, dans la leçon suivante, que le *fol* est aussi bien servi par sa folie que le sage par sa sagesse :

Par cest flabel vos vueil monstrar
Que, par la foi que doi saint Pol,
Ausinc bien chiet il a un fol
De folie dire et d'outraige,
Com il feroit a un bien saige
D'un grant sens, se il disoit :
Fous est qui de ce me mescroit!

(*NRCF*, 94, *Le Prestre qui dist la Passion*, ms. *D*,
v. 58-64)

Cette moralité empruntée au fabliau du *Prestre qui dist la Passion* peut-elle être considérée comme représentative des épilogues de fabliaux en général ? Nous avons vu que la présence d'une moralité, si elle semble définitoire dans le cas de la fable ésopique, concerne également une bonne partie du corpus des fabliaux. Sur les 66 fables du manuscrit *D*, toutes se terminent par une leçon, sauf une : la fable du *Lion malade*. Mais le texte est incomplet ; on peut donc supposer que, peu importe les raisons pour lesquelles cette fable est demeurée « inachevée », elle aurait dans le cas contraire contenu une moralité. Le manuscrit *F* présente lui aussi une exception, mais de nature plus problématique : la fable *L'Agneau et la chèvre* est complète mais ne possède pas de moralité « explicite », c'est-à-dire qu'il n'y a aucune formule nette d'introduction à la leçon, formule qui permet habituellement de « sortir » du cadre du récit pour entrer dans celui de l'apologue proprement dit⁸⁵. On ne peut affirmer pour autant que cette fable soit

⁸⁵ C'est le cas par exemple du premier vers de l'extrait cité : « Par cest flabel vos vueil monstrar ». Il a déjà été mentionné que, chez Marie de France, cette formule utilise le plus souvent le mot « essample »

exempte de visée apologétique, seulement celle-ci ne s'affirme pas de façon distincte mais dans le « corps » même du texte : l'habituelle intervention finale du narrateur manque peut-être, mais le discours de l'agneau, mécontent du sort qui lui a été réservé, en tient lieu⁸⁶.

Ces deux « exceptions » semblent ainsi confirmer la règle selon laquelle la fable ésopique, en tant que récit apologétique, doit contenir une moralité finale. Qu'en est-il donc des fabliaux ? Dans les différentes définitions qui ont été présentées dans le chapitre précédent, aucune ne considérait la présence d'une moralité comme un critère essentiel du genre. Nykrog souligne pourtant que les deux tiers des fabliaux se terminent par une leçon et que cette tendance ne peut en aucune façon être considérée comme une caractéristique secondaire :

Mais l'obstination des conteurs à tirer des leçons de leurs contes est trop répandue pour qu'on ose exclure l'hypothèse que la moralité constitue un trait presque fondamental du genre. Un tiers seulement des fabliaux n'a pas de moralité exprimée, un autre tiers a des leçons exprimées avec des formules assez diverses, et le dernier tiers se partage entre les contes qui sont formellement caractérisés comme des « exemples » et ceux qui se terminent sur un proverbe⁸⁷.

Nykrog a obtenu ces proportions en comptabilisant les quelques 160 fabliaux qu'il admet dans sa liste. Mais si nous limitons notre horizon aux seuls fabliaux contenus dans nos deux manuscrits, la proportion change légèrement : sur les 26 fabliaux du manuscrit *D*, pas moins de 18 contiennent une moralité explicite, soit un peu plus des deux tiers. Dans le manuscrit *F* cependant, seulement 8 fabliaux sur 14 offrent une moralité explicite. Mais ces chiffres sont trompeurs, puisque trois de ces textes sont incomplets de la fin, et un quatrième est presque illisible⁸⁸. Il n'y a donc que dix fabliaux

dans des expressions de type : « Cest essample vus vueil mustrer » (*Le Chien et la Brebis*) ; « Par cest essample entendum nus » (*Le Renard et l'Aigle*). Mais d'autres expressions sont également fréquentes, ainsi des locutions « Si vet... », « Altresi est... », « Issi avient... » ou « Pur ceo... ».

⁸⁶ Il s'exclame ainsi, dans les quatre derniers vers :
 Mei est a vis que bien deit estre
 ma mere que si me voelt pestre
 mielz que cele ki me porta
 e ki de li me dese vra

(*Die Fabeln*, 32, De agno et capra,
 ms. *F*, v. 13-16)

⁸⁷ Per Nykrog, *op. cit.*, p. 101.

⁸⁸ Les trois textes incomplets sont : *Les quatre Sohais saint Martin*, *W. (Wautier)* et *La Feme qui cunquie son Baron*. Le fabliau de *Cele qui fu foutue et desfoutue* a été en grande partie effacé par grattage, quelqu'un ayant manifestement résolu d'éliminer ce texte (peut-être était-il indigné par sa vulgarité ou choqué de sa grossièreté ?).

« intégraux » dans ce manuscrit, sur lesquels huit contiennent une moralité. Nous obtenons donc, dans les deux cas, un taux supérieur à celui de Nykrog quant aux fabliaux présentant une leçon finale⁸⁹.

Mais au-delà de la simple question quantitative, il faut voir quel traitement est accordé aux leçons dans les fables et dans les fabliaux et ce qui constitue la part de l'édification véritablement « sincère » par rapport à celle de l'ironie ou du burlesque. Nykrog, dont l'objectif était pourtant de démontrer comment les fabliaux constituent des parodies du genre courtois, admet que leurs moralités, loin d'être réduites à une fonction parodique, demeurent souvent insaisissables, inexplicables de ce seul point de vue⁹⁰. L'échec de sa thèse de la parodie courtoise à rendre compte de cet aspect « imprévu » des moralités l'incitera à regarder du côté des fables de Marie de France pour formuler son hypothèse sur l'origine des fabliaux. Et la méthode la plus adéquate pour vérifier cette intuition me semble être celle préconisée par Lacy, à savoir de considérer les textes individuellement, afin d'observer au plus près le traitement accordé aux moralités en fonction des récits qu'elles commentent.

Notons d'abord qu'il est particulièrement rare qu'un fabliau proclame une quelconque intention didactique ou édifiante dans son prologue⁹¹ ; il s'en tient d'ordinaire à annoncer un récit plaisant, une histoire qui délassera à coup sûr son auditoire. Ainsi du fabliau de *La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre*, dans le manuscrit *D* :

Raconter vueil une aventure
Par joie et par envoieure
Ele n'est pas vilaine a dire

⁸⁹ Respectivement 69% et 80% pour les manuscrits *D* et *F*.

⁹⁰ Il relève que : « Les cas où l'on ose affirmer que le conteur utilise, de façon indubitable, la moralité traditionnelle à des fins parodiques, sont extrêmement rares, d'autant plus que le lecteur a souvent à se demander s'il se trouve devant un effet de raillerie ou devant l'expression candide d'une sincérité maladroite. » (p. 102) Il rejette également l'idée qui consiste à s'en remettre à « l'enseignement scolaire » pour expliquer cette obligation d'insérer une moralité dans un conte. La rhétorique médiévale enseignait certes ce genre de procédés, mais ceux-ci, explique l'auteur, concernaient davantage les techniques d'amorce que celles de conclusion des récits. Or justement, dans les fabliaux, « d'un côté il n'est que rarement question du début du conte, il s'agit presque toujours de sa fin, et d'un autre il ne s'agit pas d'une réflexion quelconque, mais bien d'une leçon ou d'une moralité en bonne et due forme, tirée du sujet lui-même du conte. » (p. 103)

⁹¹ Il y a bien entendu les occurrences du mot « essample », dont quelques unes ont été mentionnées précédemment, mais celles-ci sont davantage de brèves allusions au didactisme (et au genre qui le représente) que de véritables déclarations « d'intention » quant au récit qui suit.

Mais moz por la gent faire rire
 (NRCF, 26, La Damoisele qui ne pooit oïr parler de
 foutre, ms. D, v. 1-4)

L'intention de l'auteur est simple : nous raconter une histoire « pour le plaisir, pour rigoler » (v. 2) et, comme il insiste davantage au quatrième vers, pour « bien faire rire les gens ». Or cette déclaration quant à l'intention comique du conte ne va pas de soi, comme en font foi les quatre autres manuscrits qui présentent ce fabliau : ceux-ci se contentent de revendiquer la nouveauté de cette histoire (ils n'évoquent aucunement son caractère plaisant), puis passent sans plus attendre au récit proprement dit⁹². Notre manuscrit ne se soucie guère de cette prétention, et choisit de promouvoir le caractère *comique* plutôt que *nouveau* du récit. Mais si ce choix de l'auteur (ou du copiste) était sans conséquence sur la suite du texte, il serait sans doute d'une importance moindre. Les cinq manuscrits, réunis en trois versions⁹³, ne présentent pourtant pas de variations majeures dans le déroulement de l'intrigue, qui met en scène un *vilain* dont la fille ne peut supporter d'entendre le mot « foutre » sans en avoir mal au cœur. Le vilain n'a jamais pu, à cause de cette excessive pruderie, garder longtemps ses domestiques, qui sont toujours fort grossiers. Un clerc, qui entend parler de l'affaire, se présente et offre ses services au vilain, qui lui explique naïvement les conditions d'embauche : il lui sera interdit de proférer des mots inconvenants. Bien entendu, ce ne sera pas un problème : dès que le clerc entend le mot « foutre » de la bouche du vilain, il est outré de ce nom « diabolique » ; la fille, qui a tout vu, presse son père d'engager ce jeune homme qui lui convient en tous points. Il est invité le soir même par la jeune fille à partager sa couche, et commence alors un jeu d'attouchements mutuels où les parties sexuelles des partenaires prennent pour l'occasion des noms champêtres : le jeune homme finira par abreuver son *cheval*, entouré de ses deux *maréchaux*, à la *fontaine* de la jeune fille, malgré la surveillance du *sonneur de cor*, qui sera pour sa part bien battu par les deux *maréchaux*. Tous les manuscrits s'arrêtent à ce point culminant où est *battu* le *sonneur de cor*, sauf le manuscrit D, qui enchaîne avec cette moralité :

⁹² Cette version du texte a déjà été citée au premier chapitre pour montrer, dans une perspective différente de celle adoptée ici, la dynamique générique des diverses acceptions des mots tels que *conte*, *fable*, *fablet* ou *aventure*.

⁹³ Le NRCF les regroupe ainsi : la version I réunit les manuscrits A (Paris, BnF, fr. 837) C (Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz zu Berlin, Hamilton 257) et E (Paris, BnF, fr. 1593) ; la version II est celle du manuscrit B (Berne, Bibl. de la Bourgeoisie, 354) et la version III est celle du manuscrit étudié ici, le Paris, BnF, fr. 19152.

Par cest essanple monstrier vueil
 Que femes n'aient point d'orgueil
 De foutre paller hautement
 Quant il foutent tot igalment
 Mieldres raison est que se haucent
 Teus en parolent qui l'essaucent
 Quar mout a entre faire et dire
 Mais li cus plus que corde tire
 Por la fille au vilain le di
 Qui tantost si se converti
 Que le poulain au bachelier
 Fist a sa fontaine abrever

(*Ibid.*, v. 223-236)

Le seul manuscrit qui propose une moralité au récit est donc le seul qui ait également revendiqué sa nature humoristique. Cette observation nous force à remettre en cause l'idée, déjà évoquée dans les pages précédentes, que s'opposent comme des caractères antinomiques le rire et l'édification. La moralité aurait-elle donc avant tout une fonction comique ? On a vu que Nykrog avait dû rejeter, dans la plupart des cas, sa fonction parodique, et l'on serait probablement bien en peine de trouver le texte précis parodié par ce fabliau⁹⁴. Si le récit répond bien à la déclaration initiale qui promettait une histoire pour « faire rire », la moralité réussit néanmoins à tirer un enseignement tout à fait approprié au sujet de l'histoire. Nous verrons en effet que certaines moralités puisent leur effet comique de la totale discordance entre le récit et l'enseignement qu'ils prétendent en tirer. Mais ici, la leçon résume à merveille l'enjeu qui se cache derrière cette « allégorie sexuelle » qui fait l'intérêt comique du récit : la question des interdits linguistiques, ou la distance qui sépare le *faire* et le *dire*. La facette plaisante du jeu linguistique, qui fait du rapport sexuel une sorte de tableau champêtre, sert aussi à dégager le récit de son cadre réaliste, que la moralité permet précisément de réintégrer. L'allégorie, dans ce cas, joue un rôle semblable à celui qui lui est normalement dévolu dans les fables de Marie de France, soit de fournir à la leçon une illustration imagée, qui peut être aisément réinterprétée par l'épilogue, comme si le texte développait lui-même sa propre glose.

⁹⁴ Il y a pourtant une tonalité parodique qui repose sur l'ensemble du corpus lyrique de langue vernaculaire et, plus précisément, sur la topique du *locus amœnus*.

Un thème semblable est abordé dans le fabliau de l'*Esquieriel*⁹⁵, où une mère refuse de révéler à sa fille le nom de l'organe sexuel masculin. À force d'insistance, la mère finit par céder et lui apprend qu'on le nomme « vit ». La jeune fille se fait dès lors un pur plaisir de prononcer ce mot *grossier* en toutes circonstances. Le tabou linguistique sert encore ici de ressort narratif, permettant dans ce cas-ci au personnage de défier l'interdit en proférant le mot défendu jusqu'à plus soif, alors que dans le cas de *La Demoisele qui ne pooit oïr parler de foutre* la complicité des deux personnages fait en sorte que si le tabou linguistique est respecté, il n'empêche en aucune façon le passage à l'acte. Dans ces circonstances, nous dit l'épilogue, il eut mieux valu appeler les choses par leur nom.

Cette leçon trouve une remarquable illustration dans le *Roman de la Rose* de Jean de Meun (exemple même du roman allégorique), où Raison, dans le long discours qu'elle tient à l'amant, prévient celui-ci contre la pruderie langagière. Car l'amant, à la manière de la jeune fille du fabliau, s'indigne du fait que Raison ait employé le mot « coilles », qu'il aurait préféré voir celer au profit d'une jolie image ou d'une discrète périphrase. Mais Raison a tôt fait de lui rappeler qu'il n'existe pas de mots essentiellement laids ou vils ; les mots ne sont pas plus vulgaires que les choses qu'ils désignent. Raison postule l'arbitraire du langage – n'est-ce pas elle-même qui a inventé les mots ? – et partant l'imposture de tout tabou linguistique :

Que je, quant mis les nons as choses,
 Que si reprendre et blasmer m'oses,
 Coilles reliques apelasse
 Et reliques coilles nommasse,
 Tu, qui si m'en mors et depiques,
 Me redeïsses de reliques
 Que ce fust laiz moz et vilains.
 Coilles est biaux nons et si l'ains.
 Si sont par foi coillon et vit,
 Ainc nus plus biaux gaires ne vit
 Et quant pour reliques m'oïsses
 Coilles nommer, le mot prisses
 Pour si bel et tant le prissasses
 Que partout coilles aorasses

⁹⁵ Deux manuscrits seulement contiennent ce fabliau : *A* (Paris, BnF fr. 837) et *B* (Berne, Bibl. de la Bourgeoisie, 354).

Et les baisasses en eglises
En or et en argent assises⁹⁶.

Le discours de Raison précise davantage l'avis exprimé dans la moralité du fabliau de *La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre* mais encore – et c'est ce qui étonne de la part de ce personnage allégorique – son ton est si trivial que ces vers auraient très bien pu avoir leur place dans un fabliau. L'idée de la substitution des « coilles » et des « reliques », si elle paraît provocatrice à l'amant, recèle pour le lecteur la force comique que l'on retrouve dans les meilleurs fabliaux. Bref, dans ce fabliau comme dans ce passage du *Roman de la Rose*, l'effet comique dépend avant tout de la revendication exemplaire (car n'oublions pas que chez Jean de Meun, c'est Raison elle-même qui tient ces propos qui semblent pourtant si peu raisonnables à l'amant).

S'il n'est pas rare que les fabliaux annoncent leur intention comique dès les premiers vers, certains d'entre eux vont même jusqu'à leur prêter des vertus bénéfiques ; si la moralité fortifie l'âme, les récits humoristiques ont aussi l'avantage plus immédiat de reconforter l'auditeur, de lui permettre d'oublier ses malheurs :

Flabliaus sont boin a escouter
Maint duel maint mal font oublier
Et main anui et main meffait
Courte barbe a cestui fait
(*NRCF*, 9, Les trois aveugles de Compiègne, ms. F,
v. 7-10)

Garin⁹⁷ tient des propos semblables dans *Le Chevalier qui fist parler les cons* et, plus malicieux que *Courte barbe*, nous annonce que cette popularité des fabliaux a permis de bien remplir la bourse de ceux qui les content :

Flabel sont or mout encorsé
Maint denier en ont enborsé
Cil qui les content et les portent
Quar grant confortement raportent
As enourez et as oiseus
Quant il n'i a genz trop noiseus
Et nes a ceus qui sont plain d'ire
Se il oent bon flabeau dire
Si lor fait il grant alegance
Et oublier duel et pesance

⁹⁶ Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, édition d'après les manuscrits BN 12786 et BN 378, traduction, présentation et notes par Armand Strubel, Paris, Librairie générale française, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1992, v. 7105-7120.

⁹⁷ Pas moins de sept fabliaux sont attribués à Garin, mais « comme il s'agit d'un nom fort répandu, il n'y a pas grand chose à tirer de cette rencontre. » (*NRCF*, t. 3, p. 50)

Et mauuaitié et pensement
 Ce dist Guerins qui pas ne ment
 (NRCF, 15, Le Chevalier qui fist parler les cons, ms. D,
 v. 1-12)

Étrangement pourtant, aucun des sept manuscrits qui présentent ce fabliau ne contient de moralité. Néanmoins, la bonne fortune du chevalier peut suffire à rendre compte de cette prétention « curative » revendiquée dans le prologue, puisque les trois dons – cocasses – qu’il reçoit des fées lui assureront le bonheur. L’auditoire, pour sa part, devra manifestement se contenter de savourer cette bonne histoire !

Il est plutôt rare donc que le fabliau proclame sans ambages raconter un « apologue », une aventure édifiante ; il se contente plus souvent de revendiquer le comique de la situation racontée, et parfois de nous assurer qu’elle saura détendre ou rasséréner son auditoire. Pourtant, la plupart offrent néanmoins une leçon finale ou, quand celle-ci manque, des enseignements qui peuvent être tirés du récit lui-même. Ce n’est souvent que dans ce cadre exemplaire, explicite ou non, que s’affirme tout le potentiel comique du fabliau (dont l’affirmation explicite, du reste, ne constitue pas pour autant la norme du genre).

Les fables, au contraire, proclament explicitement leur visée apologétique – leur nature même les incite à le faire – mais semblent cependant négliger toute prétention humoristique. Or nous avons remarqué que même si le fabliau refuse de s’annoncer comme un apologue, il peut néanmoins en posséder les propriétés ; de même, ce n’est pas parce qu’une fable ne prétend pas être drôle qu’elle ne peut pas l’être. Il existe également une différence fondamentale entre fables et fabliaux qui peut jouer un rôle non négligeable à ce niveau : l’*Isopet* de Marie de France, à la différence des fabliaux, forme un ensemble relativement cohérent et homogène, qui possède un prologue et un épilogue communs. Il se trouve donc que si la grande majorité des fables possèdent leur propre épilogue – qui fait bien entendu figure de moralité –, elles ne présentent que très rarement un prologue développé. Ce dernier se résume habituellement en deux ou trois vers, souvent même en un seul. Dans ces circonstances, les fabliaux, qui peuvent posséder des prologues atteignant une quinzaine de vers, fournissent beaucoup plus de renseignements que les fables quant aux *intentions* de l’auteur, aux typologies

employées, aux motivations mêmes derrière la narration, et autres renseignements utiles à notre enquête.

La fable ésopique, à défaut de fournir ces précieuses indications, peut à tout le moins être abordée d'un angle essentiellement narratif, c'est-à-dire qu'en mettant en parallèle certaines fables de Marie de France avec des récits d'autres provenances ou, si l'on veut, d'autres « genres », peut-être obtiendra-t-on, de façon détournée, ces indications manquantes. Outre le fabliau, c'est naturellement avec le « récit animalier » que ces rapprochements peuvent être les plus féconds ; « naturellement » à cause bien sûr de la nature des personnages, et du rôle allégorique qui est nécessairement le leur. Or le récit animalier par excellence, pour la période qui nous occupe ici, est sans conteste le *Roman de Renart*. Au sein de la mosaïque d'aventures qui composent celui-ci, les deux épisodes les plus proches de la fable ésopique proviennent de la branche II, attribuée à « Pierre de Saint-Cloud, poète cultivé et adroit, qui avait fréquenté les tribunaux et les gens de loi, et qui eut l'idée de mettre à la disposition d'un large public des aventures que jusqu'alors seuls pouvaient goûter des clercs versés dans la connaissance du latin⁹⁸. »

Ayant composé les plus anciennes branches du *Roman de Renart* (II et Va), Pierre de Saint-Cloud a réalisé un travail en ce sens fort proche de celui de Marie de France, puisqu'il a le premier « traduit » en français, tout comme la fabuliste avait « traduit » le recueil d'Alfred, des textes de tradition d'abord latine. Dès lors, il n'est pas étonnant que les plus anciennes aventures de Renart soient – en partie du moins – celles qui se rapprochent le plus de la fable ésopique. Écrites vers 1171, elles ont pu influencer le travail de Marie. Quoi qu'il en soit, la première d'entre elles, celle de *Renart et Chantecler le Coq*, rappelle la fable qui met en scène ces deux mêmes personnages, à la différence que le *Roman de Renart* fournit une mise en situation de près de trois cent vers qui est absente de la fable : Renart se rend à la ferme d'un riche vilain, où abondent les denrées de toutes sortes. Ayant réussi à s'y introduire, il est cependant entendu par les poules, qui courent se mettre à l'abri, tandis que Chantecler le coq, trop occupé à se pavaner, refuse de s'inquiéter pour si peu et retourne sommeiller sur son tas de fumier. Il y fait un rêve où il est dévoré par Renart, comme saura le lui interpréter par la suite la

⁹⁸ *Le Roman de Renart, op. cit.*, t.1, p. 6.

poule Pinte. Mais le coq donne peu de crédit à ces pratiques d'oniromancie et retourne se prélasser lorsque, tel qu'annoncé par la poule, Renart tente de s'emparer de lui, mais en vain. Le goupil entreprend alors de se rattraper en complimentant le coq, et c'est à ce point du récit que débute la fable : Renart défie Chantecler de chanter aussi bien que le faisait son illustre père qui, en outre, fermait les yeux en même temps. Dans la fable, le coq s'exécute aussitôt, tandis que dans le *Roman de Renart*, le coq continue à se méfier du goupil, hésite, ne ferme qu'un œil... puis cède enfin aux prières de son auditeur affamé. Bien entendu, le résultat est le même : le renard s'empare aisément de sa proie vulnérable et l'emporte dans un champ. Mais les paysans du voisinage se lancent à sa poursuite et le coq, y voyant sa dernière chance, conseille à Renart d'en profiter pour les narguer ; le goupil ne peut y résister et, dès qu'il ouvre la bouche, le coq s'envole et se pose à l'abri sur un arbre.

Ce qui distingue ces deux œuvres, à première vue, est bien entendu le degré d'élaboration de la narration, simple conséquence de la longueur respective des textes : la fable fait 38 vers, l'épisode du *Roman de Renart* plus de 440. Cet écart est toutefois moins significatif qu'il n'y paraît, puisque la première partie du *Roman de Renart* n'est pas essentielle à la compréhension de l'intrigue principale, qui ne débute véritablement qu'avec le chant du coq, pour former les 150 derniers vers du *Roman de Renart* et l'intégralité de la fable. L'approche initiale de Renart, où on le voit hésitant, calculant prudemment ses chances, apporte une présentation descriptive du héros qui manque dans la fable. De même, la scène du songe de Chantecler et de son interprétation subséquente par Pinte, qui fait plus de 125 vers, aurait détonné dans le contexte de la fable ésoopique, qui atteint rarement une telle longueur. Mais ces « carences » sont habilement compensées par Marie de France qui, par de très brefs dialogues, réussit à dessiner l'essentiel des traits de personnalité de ses héros. Par exemple, l'apostrophe du renard à l'endroit du coq pour le convaincre de chanter, qui se décline en deux tentatives et occupe quelques dizaines de vers dans le *Roman de Renart*, est expédié chez Marie d'une façon singulièrement condensée et efficace :

'Sire', fet il, 'mult te vei bel,
unkes ne vi si bel oisel.
Clere voiz as tu sur tute rien :
fors tun pere, cui jeo vi bien,
unkes oisels mielz ne chanta;

mes il dist mielz, kar il cluigna.’

(*Die Fabeln*, 60, De vulpe et gallo, ms. *F*, v. 5-10)

En l’espace de six vers, le renard réussit à amadouer le coq par la flatterie et à lui rappeler l’exemple de son père, par le biais duquel il sera trompé. Là où le *Renart* accumule les dialogues et les rebondissements narratifs, la fable va au plus simple, en montrant de chacun de ses personnages les traits les plus saillants. La question ici n’est pas de porter un jugement esthétique quant aux mérites de l’un et de l’autre, mais de souligner que cet ensemble d’éléments narratifs divergents entre les deux « genres » trouve son aboutissement dans le fait que contrairement à la fable, il n’y a pas, dans le *Roman de Renart*, de moralité explicite. Alors qu’il possède pourtant le même potentiel d’édification que la fable, c’est le dialogue final entre les deux protagonistes qui tient lieu de moralité dans le récit animalier, où chacun tire sa propre leçon de la mésaventure :

« La boce, fait il, soit honie,
 Qui s’entremet de noise fere
 A l’ore qu’ele se doit tere !
 — Si soit, fet li cos, con je voil :
 La male gote li cret l’oil
 Qui s’entremet de someller
 A l’ore que il doit veillier !

(*Le Roman de Renart*, *op. cit.*, t.1, Branche II, v. 446-452)

Mais la fable n’évacue pas pour autant le dialogue final, qui précède mais ne remplace pas la moralité proprement dite :

De maltalent e de dreite ire
 la buche cumence a maldire,
 ki parole quant se doit taire.
 Li cos respunt : ‘Si dei jeo faire :
 maldire l’ueil, ki vult cluignier,
 quant il deit garder e villier,
 que mals ne vienge [a] sun seignur.’
 Ceo funt li fol : trestoute jour
 parolent quant deivent cesser,
 et ciessent, quant doivent parler.

(*Die Fabeln*, 60, *op. cit.*, v. 29-38)

Dans le *Roman de Renart* comme dans la fable, les deux personnages tirent la même leçon : le renard maudit la bouche qui parle quand elle devrait se taire, et le coq l’œil fermé qui aurait dû rester ouvert. Mais, curieusement, la fable ne retient dans sa moralité (les trois derniers vers) que la leçon concernant le renard, qu’elle généralise et « humanise » à peine, en passant du cas précis du renard à celui de tous ces *folz* qui font

mauvais usage de la parole. Comme elle reprend presque mot pour mot les paroles du renard, rapportées à peine quelques vers plus haut, la moralité n'apparaît pas indispensable pour donner au texte une valeur édifiante ou didactique. Une telle insistance, induite par la répétition du propos, au sein d'un genre qui valorise habituellement la brièveté, fait apparaître la moralité comme un élément « obligatoire », c'est-à-dire comme un trait constitutif de la fable ésopique. Parce qu'il ne possède pas cette moralité explicite, présentée comme une entité formelle détachée du corps du texte, le *Roman de Renart* ne saurait pour autant être privé de toute prétention apologétique. Le dialogue réflexif final fait figure de moralité « implicite », à la manière du discours tenu par l'agneau sur son propre sort, dans la fable *L'Agneau et la Chèvre*, la seule du manuscrit *F* (celui-là même d'où vient d'être tirée la fable *Le Coq et le Renard*) qui ne présente pas de moralité explicite⁹⁹. Mais le *Roman de Renart* n'en reste pas moins d'abord perçu comme un ensemble de récits comiques et satiriques ; à la lumière des similitudes qu'elle entretient avec lui, la fable devrait donc se voir attribuer sensiblement la même valeur comique ou satyrique. Le fabliau de *La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre* a démontré en ce sens que le comique et la moralisation ne sont pas nécessairement antinomiques, bien au contraire : l'un peut très bien servir l'autre.

Le second épisode du *Roman de Renart* (lui aussi attribué à Pierre de Saint Cloud) auquel l'*Isopet* de Marie de France donne la réplique, est celui du renard et du corbeau. Aucune fable n'est, me semble-t-il, mieux connue que celle-là – tout un chacun l'ayant déjà entendue dans la célèbre version qu'en a donné La Fontaine – et c'est pourquoi je ne relèverai que brièvement les traits saillants qui distinguent les deux textes : dans le *Roman de Renart*, ce n'est pas seulement le fromage, mais le corbeau en entier que le goupil veut se mettre sous la dent. Sa ruse ne diffère guère de celle employée pour berner le coq : il vante les qualités de chanteur du père de l'oiseau qui, flatté, s'empresse de prouver qu'il en est le digne héritier. À son troisième tour de chant, le fromage – qu'il tient ici dans sa patte plutôt que dans son bec – lui échappe et tombe aux pieds de Renart. Aux exhortations répétées de celui-ci, le corbeau, d'abord hésitant puis rassuré par les propos trompeurs de Renart (qui prétend être grièvement blessé), tente de récupérer son repas ; il évitera de peu l'embuscade et n'y laissera que quelques plumes.

⁹⁹ Ce bref discours moralisant est rapporté à la note 86.

Malgré sa maladresse, Renart pourra se consoler avec le fromage. La fable offre un scénario plus simple : le renard convoite le fromage que le corbeau tient dans son bec, et seule une invitation à montrer que la qualité de son chant égale la beauté de son corps suffit à convaincre le corbeau d'étaler ses talents. Le renard n'aura plus qu'à cueillir le fromage tombé de la bouche de l'infortuné volatile.

Dans l'histoire précédente du coq et du renard, le récit animalier, s'il n'offrait pas de moralité explicite, proposait un dialogue final qui en tenait lieu. Rien de tel ici, si ce n'est du corbeau qui s'adresse lui-même des reproches quant à son manque de vigilance et à sa naïveté d'avoir prêté foi au discours du goupil (c'est souvent le reproche que se font les nombreux personnages trompés par les paroles déloyales de Renart). Marie de France interpelle dans sa moralité les orgueilleux, dont le goût immodéré pour la flatterie précipitera la ruine :

Cis exemple est des covoitous
ki des grans pris sunt desirus :
par losengier e par mentir
les puet hum bien en gre servir;
le lur despendent folement
pur false losenge de gent.

(*Die Fabeln*, 13, De corvo et vulpe, ms. F, v. 29-34)

Dans le *Roman de Renart*, contrairement à ce qui se produit lors de sa mésaventure avec le coq, le goupil s'abstient de répondre au corbeau :

Tiecelins parla et grondi ;
Renars un mot ne respondi.

(*Le Roman de Renart*, op. cit., t.1, Branche II,
v. 1013-1014)

En se tenant coi, Renart fait pour une rare fois preuve de sagesse : lorsque Chantecler a réussi à lui échapper, c'était parce qu'il n'avait pu renoncer à la tentation d'ouvrir la bouche pour narguer ses poursuivants. Cette fois, il ne reviendra pas bredouille. Dans ces deux situations donc, c'est un certain « excès » dans l'usage de la parole qui menace les protagonistes de perdre ce qu'ils possèdent : dans le premier cas le coq comme le renard en sont victimes, dans le second seul le corbeau en fait les frais, alors que le renard entend profiter en silence du cadeau que son discours flatteur a littéralement fait tomber du ciel. La parole devient le puissant instrument par lequel le trompeur – ici le renard mais parfois d'autres animaux déloyaux chez Marie de France – se joue du

trompé, en procurant à celui-ci (dans ce cas-ci par les éloges et les flatteries) un rang ou un statut que seuls sa convoitise ou son orgueil voudraient le voir occuper.

Deux fabliaux des manuscrits *D* et *F* illustrent également, de façon peut-être plus éclatante encore, ces deux propriétés pernicieuses du discours : l'un montre comment il peut convaincre de la chose la plus improbable, l'autre ridiculise celui qui en fait mauvais usage. Le premier, *Le Vilain de Bailluel*, contenu dans le manuscrit *F*, raconte l'incroyable « tour de force » langagier que réussit une femme au détriment de son mari : celle-ci, qui n'apprécie guère ce vilain grand et fort mais laid et sot, est un jour contrariée parce qu'il rentre à la maison pour dîner au moment où elle s'apprêtait à recevoir avec faste le prêtre, son amant. En le voyant arriver du champ, exténué, elle s'empresse de constater sa mine abattue, alors même qu'il lui avoue « mourir de faim » :

Sire fet ele deus me saint
 Com vous estes de fain ataint
 N'avés fors les os et le quir
 Car j'ai si fain que je me muir
 Fait chil sont bouli li maton
 Morés sire ce faites mon
 Jamais plus voir dire n'orés
 Couciés vous tost car vous morés.

(*NRCF*, 49, *Le Vilain de Bailluel*, ms. *F*¹, v. 29-36)

Elle ne manque pas l'occasion de prendre ces paroles au pied de la lettre et le déclare aussitôt mourant. Le mari rejette bien entendu ce diagnostic, mais finit par céder sous l'insistance de sa femme. Elle lui apprête son linceul dans un coin, pendant qu'elle se lamente sur son sort de veuve, et le vilain se croit bientôt bel et bien mort. Comme rien ne semble à son épreuve, elle va chercher le prêtre ; il expédie rapidement l'office des morts puis commence à prendre son plaisir avec elle. Le vilain, assistant à leurs ébats, interpelle le prêtre, le menace et le couvre d'injures, mais ce dernier a tôt fait de lui rappeler qu'il est mort et qu'il ne lui reste donc qu'à fermer les yeux et à se taire.

La femme joue ici un rôle semblable à celui du renard, se distinguant comme lui dans l'art de tromper, de « decevoir » par le discours. Mais sa rhétorique est davantage tordue et hypocrite que celle du rusé goupil, puisqu'elle coupe tout droit de réplique et force au silence son infortuné mari, et ceci de la façon la plus catégorique qui soit. Jean

Bodel, auteur de ce fabliau¹⁰⁰, termine sur une dernière note humoristique en déclarant ne pas savoir si le mari fut enterré le lendemain matin, avant de mettre en garde les maris qui, comme le vilain de l'histoire, commettraient l'erreur fatale de mieux croire leurs femmes qu'eux-mêmes :

Mais je ne vous sai tiesmoingnier
 S'il l'enfouirent al matin
 Mais li fabliaus dist en le fin
 C'on doit pour fol tenir celui
 Qui croit mieus se femme que lui

(*NRCF*, 49, *Le Vilain de Bailluel*, ms. *F'*, v. 112-116)

Cette moralité est presque un lieu commun dans les fabliaux ; plusieurs formulent des leçons semblables, qui ne sont toutefois pas toujours aussi pertinentes que dans *Le Vilain de Bailluel* où, c'est le moins que l'on puisse dire, elle constitue une recommandation fort appropriée pour le mari dupé. C'est donc contre la capacité de persuasion de la femme qu'on nous met en garde et ce redoutable talent, similaire à celui de Renard, constitue une véritable obsession chez les auteurs de fabliaux. Mais c'est probablement aussi une manifestation courante de la misogynie médiévale, qui se plaît à formuler de telles sentences contre les femmes, « auxiliaires du démon ». Il est en ce sens intéressant de noter qu'une « erreur » dans la composition du manuscrit *F* concerne précisément ce fabliau : il apparaît deux fois dans le manuscrit. La première occurrence occupe les folios 239c-240a, dont ont été tirés les deux extraits ci-dessus, et la seconde occurrence se trouve à peine une quinzaine de feuillets plus loin, au folio 255a-d. Les deux textes sont très proches : aucune variante majeure ne les distingue, et les écarts sont surtout de nature grammaticale. Bien qu'ils proviennent de mains différentes, « il ressort des lieux variants qu'ils ont dû avoir un modèle commun¹⁰¹. » Il est difficile d'établir la raison pour laquelle *Le Vilain de Bailluel* a été copié deux fois dans le manuscrit *F* : peut-être le second copiste n'avait-il pas lu la partie précédente du manuscrit ; peut-être ne la possédait-il pas, le recueil ayant été composé par la suite à partir de pièces disparates. Serait-il possible que ce dédoublement ait été effectué à dessein ? Il serait abusif de l'affirmer, mais l'hypothèse de l'erreur n'est pas absolument convaincante pour autant, sans compter que cette section du manuscrit est relativement homogène par ailleurs : les

¹⁰⁰ Jean Bodel est, à notre connaissance, le plus prolifique auteur de fabliaux, avec huit titres qui lui sont « officiellement » attribués.

¹⁰¹ *NRCF*, t. 5, p. 226.

quinze folios qui séparent ces deux occurrences du *Vilain de Bailluel* ne sont occupés que par cinq autres fabliaux et le *Lai de l'Ombre* de Jean Renart. Ce choix de textes n'a manifestement pas été fait au hasard : ils ont tous pour thème la persuasion ou la ruse (ou les deux, qui semblent souvent s'appeler l'un l'autre) sauf un, qui traite d'une histoire conjugale sans grand intérêt¹⁰². Le premier, *Le Prestre qui abevete*, joue sur un quiproquo similaire à celui du *Vilain de Bailluel* : un prêtre rusé réussit à prendre son plaisir avec la femme d'un vilain devant les propres yeux de ce dernier, qui s'est laissé convaincre par le prêtre que la scène à laquelle il assistait n'était pas réelle¹⁰³. Le second, *Les trois aveugles de Compiègne*, met en scène une série de mésaventures advenues à ces trois aveugles à cause d'un clerc qui leur fait croire, pour se moquer d'eux, qu'il a donné une bonne somme d'argent à l'un d'eux. *Les Quatre Sohais saint Martin* est incomplet : seuls les 24 premiers vers ont été transcrits, de sorte que ce manuscrit seul ne nous permet pas de porter un jugement¹⁰⁴. Le dernier fabliau, *Auberee*, raconte comment une entremetteuse rusée parvient à la fois à satisfaire le désir d'un jeune homme envers une jolie jeune mariée du voisinage et à faire en sorte par la suite que le mari, la mariée, le jeune homme et elle-même obtiennent ce qu'ils désiraient. Enfin, dans le *Lai de l'Ombre*, le seul texte de la série qui ne soit pas un fabliau, Jean Renart montre un amoureux qui parvient grâce à la ruse à gagner l'amour de sa dame.

Bref, même si le fabliau du *Vilain de Bailluel* avait été transcrit une deuxième fois par erreur, il n'en reste pas moins que la séquence dont il fait partie révèle une certaine unité thématique qui ne saurait être négligée, conséquence d'une volonté manifeste de cohérence de la part des copistes ou du commanditaire du manuscrit.

Le second thème, celui du mauvais usage de la parole, est représenté par le fabliau du *Prestre qui manja mores*. Ce bref fabliau (il fait moins d'une centaine de vers) se résume en une petite anecdote : alors qu'il chemine sur sa jument, un prêtre voit sur le

¹⁰² Il s'agit du *Vallet qui d'Aise a Malaise se met*, qui constitue probablement l'un des fabliaux les plus dépourvus d'intérêt narratif et humoristique.

¹⁰³ On devine que, outre cette similitude quant à l'utilisation du discours persuasif (qui est ici proféré par le prêtre plutôt que par la dame), la trame de ce récit possède de nombreux points communs avec *Le Vilain de Bailluel*, et le résultat final est le même : le mari est contraint à refuser de croire ce qu'il voit lui-même et à accepter pour vrai ce qu'il entend.

¹⁰⁴ Les trois autres manuscrits qui ont conservé ce récit mettent en scène, comme le dit le titre, un type spécial de parole, particulièrement « efficace » : il s'agit de *souhais* (accordés par saint Martin) qui, dès qu'ils sont formulés, sont suivis d'un effet immédiat. Il sera question de ce conte au chapitre suivant.

bord de la route une haie regorgeant de belles mûres ; tenté, il grimpe sur sa monture pour atteindre les plus beaux fruits, tout en haut. Une fois rassasié, il remarque avec amusement la drôle de position dans laquelle il est placé, et songe que quelqu'un qui dans cette position dirait « *hez* » pour faire avancer le cheval se retrouverait dans une posture pour le moins incommode. Or il dit bêtement le mot en même temps qu'il le pense ; le mouvement du cheval le projette dans la haie, au milieu des épines, où il reste coincé. Comme la jument revient seule au village, la maisonnée du prêtre (dont sa « femme ») s'inquiète et part à sa recherche. Une fois retrouvé et dégagé de la haie, il raconte à ses gens comment, en mangeant des mûres, il a été « retenu » par le buisson. L'auteur, un certain Guerin¹⁰⁵, en tire la moralité suivante :

Por cest flabel poez savoir
 Que cil ne fait mie savoir
 Qui tot son pensé dit et conte
 Quar maint domaige en vient et honte
 A mainte gent ce est la voire
 Ainsi com il fist au provoire

(NRCF, 75, Le Prestre qui manja mores, ms. D, v. 91-96)

À l'instar de la fable du coq et du renard, le fabliau enseigne qu'il vaut mieux se taire que de trop parler, en insistant – la situation même du prêtre peu futé le commandait – sur les dangers de dévoiler sa pensée.

Ainsi, comme dans la fable ésopeque et le *Roman de Renart*, la parole constitue l'arme par excellence de la ruse, de la tromperie et du mensonge. Mais la ruse est parfois déjouée, le mensonge dévoilé, et la vérité recouvre dès lors ses droits. Ainsi, dans *L'Enfant qui fu remis au soleil*, une femme donne naissance à un enfant issu d'une relation adultère, mais affirme à son mari (qui sait que l'enfant ne peut pas être le sien) qu'il est né d'un flocon de neige qu'elle a avalé par mégarde. Le mari, qui n'est pas dupe d'un mensonge aussi grossier (contrairement à certains hommes de l'univers des fabliaux qui, tels le vilain de Bailluel, sont complètement à la merci des plus invraisemblables ruses de leurs femmes), laisse tranquillement la situation en l'état. Puis un jour, profitant d'un voyage à l'étranger, il y amène « son » fils et sans aucun remords le vend comme esclave. À son retour, il prend enfin sa douce revanche en affirmant à sa

¹⁰⁵ Ce nom est mentionné dans six autres fabliaux, mais « comme il s'agit d'un nom répandu, il n'y a pas grand chose à tirer de cette rencontre. » (NRCF, t. 7, p. 194)

femme, qui le presse de questions, que son « enfant de neige » a fondu sous le chaud soleil des pays qu'il a traversés.

Cette mise en garde de nombreux fabliaux contre la tromperie, la ruse ou le mensonge n'est certainement pas qu'un effet humoristique. Souvent, les moralités ne semblent pas rechercher cet effet, et prétendent davantage à une véritable visée apologétique, ou du moins à une certaine portée moralisatrice, même quand les récits présentent des situations ridicules comme le prêtre empêtré dans un buisson ou le vilain déclaré mort par sa femme. La moralité pourrait être complètement burlesque, or souvent elle ne l'est pas. C'est, il en a déjà été question, l'idée de Nykrog – les fabliaux comme « burlesque courtois » – qui a été la plus souvent remise en cause. La leçon des fabliaux, dans les exemples que nous avons vus, coïncide plutôt avec celle des fables ésopiques. Elle affiche peut-être un petit sourire cynique moins apparent chez Marie de France, mais cette différence de ton, dans la plupart des cas, se situe davantage dans le récit même que dans la leçon finale. Ce caractère « sérieux », véritablement édifiant, rejoint la fable ésopique dans sa nature profondément conservatrice. En effet, dans la fable comme dans le fabliau, la moralité tend à rétablir l'ordre social, à punir les mécréants et à corriger les injustices. Loin d'afficher une quelconque prétention « révolutionnaire » ou une attitude subversive, elle promet invariablement un ordre social conservateur ; si le récit est parfois quelque peu « débridé », la moralité qui suit a tôt fait de redonner tous leurs droits aux valeurs conformistes. Autrement dit, si certains personnages sont lésés ou ridiculisés, c'est parce qu'ils le *méritent* bien. Le fabliau, comme la fable, n'incite guère le lecteur ou l'auditeur à s'apitoyer sur le sort des victimes.

Cette nature conformiste est unanimement octroyée à l'*Isopet* de Marie de France : les fables insistent en effet fortement – pour ne pas dire continuellement – sur la nécessité de respecter l'ordre social établi. Mais les fabliaux, étonnamment, ne sont pas en reste, comme en témoigne *Le Vilain Asnier*, dont le manuscrit *D* présente l'unique version que nous possédions : à Montpellier, un vilain s'aventure un jour dans la ville avec son chargement de fumier, que portent ses deux ânes. Il arrive dans la rue des épiciers ; dès qu'il sent l'effluve des épices, il s'effondre, évanoui. Les badauds qui

s'assemblent autour de lui le donnent pour mort, mais un passant déclare qu'il est en mesure de le guérir, si quelqu'un dans la foule veut bien lui donner un peu d'argent en retour. Un bourgeois acquiesce à sa demande et lui offre vingt sous en guise de récompense ; le passant, avec une fourche, prend un peu du fumier et l'agite sous le nez du vilain, qui s'éveille aussitôt, complètement rétabli. La morale est la suivante :

Et por ce vos vueil ge monstrier
 Que cil fait et sens et mesure
 Qui d'orgueil se desennature :
 Ne se doit nus desnaturer !

(*NRCF*, 92, *Le Vilain Asnier*, ms. *D*, v. 48-51)

Ce fabliau nous apprend donc que l'homme ne doit pas se laisser gagner par l'orgueil, qui le pousse à se « dénaturer », c'est-à-dire à vouloir sortir de son *état*, à s'élever vers un rang social qui n'est pas le sien. Cette moralité pourrait se trouver mot pour mot dans plusieurs des fables de Marie de France, dans lesquelles ce thème, s'il fait l'objet de peu de moralités explicites, est constamment présent en filigrane, comme un présupposé tacite. Un des exemples les plus frappants chez Marie des méfaits d'un orgueil démesuré se trouve dans la fable du *Mulot qui cherche à se marier*, qui raconte comment un mulot était si gonflé d'orgueil qu'il ne voulait pas se contenter de marier une souris, tel que lui commandait la nature. Il entreprend de rechercher le meilleur parti possible : il dédaignera successivement la fille du soleil, du nuage, du vent puis de la tour de pierre, pour finalement se faire conseiller « la plus puissante » des épouses : la souris (qui est *la plus puissante* parce qu'elle ronge la tour, qui elle-même bloque le vent, qui à son tour chasse le nuage, qui enfin cache le soleil). L'ordre conventionnel, considéré comme « naturel », est rétabli, et l'orgueilleux reçoit sa leçon :

Issi avient a orguillus,
 a surquidiez, a enviüs,
 ki ceo quierent qu'il ne devreient :
 la raviennent, u ne voldreient

(*Die Fabeln*, 73, *De mure uxorem petente*, ms. *D*,
 v. 95-98)

Le corollaire de la conservation de l'ordre « naturel », qui se joue à un niveau très général, celui de la société, est, au niveau particulier du récit, la « justice » faite aux personnages déviants, comme ici le mulot. Dans le fabliau, c'est le personnage du prêtre qui est le plus souvent malmené, lui qui profite si honteusement des faveurs des dames. Dans *Le Prestre et Alison* (manuscrit *D*), un chapelain, prêt à déboursier une forte somme

d'argent pour obtenir les faveurs de la belle Marion, sera bien trompé : tout en récupérant le magot, on le fera plutôt coucher, à la faveur de l'obscurité, avec la prostituée Alison, substituée à Marion. Mais cette tromperie ne suffit pas, et il faudra aussi que le prêtre soit maltraité : au cours de la nuit, on met volontairement le feu, de manière à ce que les villageois accourus sur les lieux, en apercevant le prêtre avec la fille de joie, le couvrent de coups de bâtons jusqu'à ce qu'il parvienne à s'enfuir dans l'obscurité, nu et bien battu.

Le fabliau de *Constant du Hamel* (manuscrit *D*) aborde le même thème, mais le récit est plus ample et plus complexe, car ce n'est pas un mais trois prétendants qui seront ridiculisés : ceux-ci doivent se concerter pour venir à bout de la résistance de l'honnête Ysabeau (comme quoi les femmes ne sont pas toujours débauchées dans les fabliaux !). Mais les trompeurs seront trompés : suite à la ruse concoctée par Ysabeau et Constant, les trois se retrouvent coincés dans un même tonneau rempli de plumes, d'où ils assistent impuissants au viol de leurs femmes respectives par Constant. Finalement, celui-ci incendie le tonneau et les trois pauvres conspirateurs emplumés s'enfuient dans la nuit, les chiens de Constant à leurs trousses.

Les mécréants, ici encore, sont bien punis, mais les trois femmes deviennent les victimes innocentes de ce châtiment. Boutet remarque à ce sujet que ce sont généralement les « personnages secondaires » qui sont lésés dans les fabliaux, où pourtant « une justice immanente tire les ficelles de l'action¹⁰⁶ ». Cette « justice immanente » s'applique particulièrement bien dans le cas des prêtres, qui ont toujours quelque chose à se reprocher, ou agissent de façon telle qu'ils méritent invariablement un châtiment. Les figures secondaires comme les trois femmes, dans le contexte du récit bref – qui ne dessine qu'à gros traits les personnages –, ne font pas véritablement partie de l'action et sont en ce sens rapidement évacués de la moralité, qu'elle soit explicite ou non. À la manière de ce qui se produit dans la fable ésopique, la cohésion sociale n'est pas vraiment atteinte, l'ordre établi est respecté et, comme le remarque encore Boutet :

Rien de tout cela ne touche, au fond, les valeurs traditionnelles. Dans le monde des fabliaux, on ne récolte le plus souvent que ce que l'on a semé. Les personnages qui sont tentés par la débauche sont fréquemment les victimes du fabliau : prêtres assommés, tués ou battus et expulsés en public, femmes livrées à la honte collective... On pourrait alors considérer le corps du fabliau comme l'image

¹⁰⁶ Dominique Boutet, *op. cit.*, p. 119.

inversée de la leçon qui se dégage d'elle-même lorsque l'action s'achève sur la punition des méchants ou des pervers¹⁰⁷.

Cette « inversion » est familière au récit apologétique : à partir d'une situation dérégulée, où s'illustrent des personnages immoraux ou tout simplement fautifs, l'auteur peut ménager un espace propre à la moralité, afin que l'ordre puisse être enfin rétabli¹⁰⁸. Du reste, comme le laisse entendre Boutet, il n'est pas besoin de moralité explicite pour cela : la punition des coupables, ou leur édification par une leçon salutaire dans le corps même du récit, en tient lieu.

Ce conformisme n'implique pas que la fable ou le fabliau ne puisse pas dénoncer une injustice sociale ou réclamer un meilleur sort pour certains individus. Car ces revendications visent toujours l'atteinte d'une société meilleure, purgée des comportements nuisibles, non le renversement de l'ordre social au profit d'un système nouveau. Les valeurs promulguées ne sont donc jamais « anti-féodales » : elles tendent au contraire à améliorer, grâce à de judicieux exemples, les relations à l'intérieur même du système féodal¹⁰⁹.

Ainsi, nombre de fables et de fabliaux pourfendent les fourbes, calomniateurs et autres sycophantes. Dans le fabliau du *Preudome qui rescolt son compere de noier*, un pêcheur sauve un homme de la noyade à l'aide d'un crochet, mais lui arrache malencontreusement un œil au passage. Le rescapé traîne son sauveteur devant le juge, et l'accuse de l'avoir volontairement éborgné. Après avoir entendu les faits, le jury est perplexe ; intervient alors un « sot » qui propose une solution judicieuse : qu'on remette le plaignant à la mer et qu'on voie comment il se débrouillera. S'il s'en sort, son sauveteur sera coupable. Devant cette redoutable alternative, le borgne décide

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 119-120.

¹⁰⁸ Je ne crois pas que l'on puisse, pour la fable et le fabliau, prêter à ce renversement les mêmes propriétés que celles que donnait Bakhtine au récit rabelaisien. Car ici ce ne sont pas l'ensemble des valeurs sociales qui sont mises en cause, et le « bas » et le « haut » ne s'inversent pas nécessairement (quoique le fabliau mette souvent l'emphase sur le « bas corporel »). Les personnages ridiculisés sont à peu près toujours les mêmes, de sorte qu'ils apparaissent davantage stéréotypés que temporairement « carnavalesques ».

¹⁰⁹ On a souvent dit de Marie de France qu'elle était une acerbe critique de la société de son temps ; il est vrai qu'elle s'en prend régulièrement aux « mauvais seigneurs » qui profitent sans retenue des pauvres hères qu'ils gouvernent, mais jamais elle ne remet en cause ce système même de domination. Elle s'en prend d'ailleurs tout autant aux traîtres et aux félons qui manquent à leur obligation de loyauté et de fidélité envers leur seigneur. Autrement dit, elle blâme d'abord les individus qui ne respectent pas les engagements nécessaires à la bonne marche du système de réciprocité propre au régime féodal.

d'abandonner l'accusation. La moralité nous met donc en garde contre l'ingratitude des « félons » tels que lui :

Por ce vos di tot en apert
 Que son tens pert qui felon sert
 Raembez de forches larron
 Quant il a fait sa mesprison
 Jamés jor ne vos amera
 Ja mauvais hom ne saura gré
 A mauvais s'i li fait bonté
 Tot oublie riens ne l'en est
 Ençois seroit volentiers prest
 De faire li mal et anui
 S'il venoit au desus de lui

(*NRCF*, 89, Le Preudome qui rescolt son compere de noier, ms. *D*, v. 67-77)

C'est paradoxalement grâce à l'avis du simple d'esprit que justice est rendue : l'ingrat est débouté et le « preudome » est acquitté. Une telle moralité trouverait aisément sa place dans une fable de Marie de France, qui insiste dans plusieurs d'entre elles sur les dangers de la compagnie des félons, des fourbes et des ingrats. Dans *Le Loup et la Grue*, un loup se coince un os dans la gorge ; il fait venir tous les animaux, qui lui conseillent de demander secours à la grue, elle qui possède un bec long et fort. Après s'être vue assurée par le loup d'une belle récompense si elle lui venait en aide, elle plonge sa tête dans sa gueule et en retire l'os. Mais lorsqu'elle demande son dû, le loup lui rétorque qu'elle a déjà été grassement payée, puisqu'elle est encore en vie, alors que lui-même, qui désirait tant sa chair, se tient pour « fol » de ne pas lui avoir tranché le cou. Cette histoire nous apprend que :

Altresi est de mal seignur :
 se povres huem li fet honor
 e puis demant le gueredun
 ja n'en avra se mal gre nun;
 pur ceo qu'il seit en sa baillie,
 merciër le deit de sa vie.

(*Die Fabeln*, 7, De lupu et grue, ms. *D*, v. 33-38)

Comme dans le fabliau, la leçon insiste sur l'ingratitude de ceux à qui vient en aide le « povres huem » ou le « preudome ». Dans un cas comme dans l'autre, ils représentent des individus honnêtes et serviables qui, à cause précisément de ces qualités, se mettent à la merci du félon rusé et sans scrupules. Mais dans cette fable, justice n'est rendue que dans la perspective pour le moins égoïste du loup.

Remarquons à ce sujet que la principale « commodité » narrative du personnage-animal, dans la fable ésopique comme dans les récits du *Roman de Renart*, est peut-être la simplicité avec laquelle on peut le faire personnifier une valeur morale – ou un défaut le plus souvent – unique. Il s’agit en ce cas de mettre en scène le renard pour représenter un personnage trompeur, le lion pour évoquer la noblesse courtoise, le loup pour incarner la fourberie ou la cruauté, et ainsi de suite. Il n’est alors point besoin pour l’auteur de dresser à chaque fois un portrait psychologique des personnages, puisque leur nature même donne au lecteur – ou à l’auditeur – les informations nécessaires¹¹⁰. C’est donc un outil d’une valeur incomparable pour le récit bref. Or, le fabliau se sert peut-être davantage de ce procédé qu’il ne semblerait au premier abord. Le lecteur d’un fabliau peut en effet se surprendre, dès la mention d’un *type* de personnage, à s’attendre à le voir accomplir tel geste ou à entretenir telle pensée, de la même façon qu’il peut s’attendre à être témoin d’une ruse ou d’un tour pendable lorsque est mis en scène, dans une fable ésopique, le personnage du renard. On s’attend ainsi à ce que la femme soit rusée, calculatrice, perfide et dévergondée ; le prêtre paillard, fourbe et dilapidateur des richesses de l’Église (pour l’entretien de ses maîtresses) ; le clerc habile et débrouillard ; le vilain sot et cocu, etc. La fable ésopique relève certes de cette espèce particulière de l’allégorie qu’est « l’allégorie animale », où chaque bête incarne des défauts humains particuliers, voire personnifie un type précis d’individus. Mais le procédé allégorique en général n’est pas étranger au fabliau pour autant : Muscatine note à ce sujet que l’utilisation de personnages-animaux plutôt qu’humains dans le récit animalier révèle un « degré d’abstraction » à peine plus élevé que l’utilisation par le fabliau de ces « personnage-types¹¹¹ ». L’onomastique en témoigne également, puisque les personnages se voient rarement attribuer un nom : on se contente généralement de les nommer selon leur nature ou leur fonction dans le récit : le *mari*, la *femme*, le *prêtre*, le *bourgeois*, etc. Ces personnages anonymes deviennent ainsi facilement interchangeables d’un conte à un autre.

¹¹⁰ Il est ainsi assez significatif que les personnages les plus utilisés dans la fable soient ceux à qui correspondent des valeurs négatives : leur présence est nécessaire à l’établissement d’une moralité qui puisse dénoncer leur mauvais comportement, et établir ainsi avec le récit cette « image inversée » dont parlait Boutet au sujet des fabliaux. Ainsi, le personnage le plus « populaire » des fables de Marie de France est le loup, avec plus de 22 apparitions, suivi du renard (15 fois) et du chien (14 fois).

¹¹¹ Charles Muscatine, *op. cit.*, p. 17.

Un seul fabliau met en scène de véritables personnages allégoriques : *Le Couvoiteus et l'Envieus*, de Jean Bodel. Ces deux compagnons, un jour qu'ils chevauchent ensemble, rencontrent saint Martin sur leur chemin. Le saint leur accorde un vœu, avec toutefois cette condition particulière : celui des deux qui formulera le souhait se verra exaucé et obtiendra l'objet de ses désirs, alors que son compagnon le recevra en double. *Convoiteus* et *Envieus*, devant ce dilemme, se renvoient l'initiative, et c'est finalement *Envieus* qui prend la parole : il souhaite perdre un œil, afin que *Convoiteus* en perde deux. Saint Martin exauce ce vœu, rendant l'un borgne et l'autre aveugle. L'auteur rappelle bien que c'est uniquement par leur propre faute qu'ils ont obtenu un tel châtiment :

De quatre elz perdirent les trois :
N'i conquistrent autre rien nule,
Ainz fist l'un borgne, l'autre avugle
Saint Martins, et par lor sozhait!
S'il perdirent, maldahez ait
De moie part qui il en poise,
Qu'il furent de male despoise!

(NRCF, 71, *Le Couvoiteus et l'Envieus*, ms. D, v. 80-86)

Jean Bodel ne les plaint pas, au contraire : il les honnit pour avoir fait preuve de si mauvaise foi. Des personnages situés à un niveau d'abstraction si « élevé » sont certes inhabituels dans les fabliaux, et ce texte aurait probablement tout autant sa place parmi les fables de Marie de France. Quoi qu'il en soit, la « justice immanente » est ici plus expéditive que jamais : ce sont les personnages eux-mêmes qui appellent leur propre châtiment (bien que *Convoiteus* souffre davantage qu'*Envieus* des effets du souhait de ce dernier, les deux personnages sont en quelque sorte assimilables et interchangeables : le vice qu'ils représentent mérite d'être châtié, et leur nature même les incite à s'en prendre indistinctement l'un à l'autre).

Si les acteurs de cette œuvre sont pour le moins atypiques, les « personnages-types » des fabliaux – dont les incarnations les plus fortes sont probablement la femme, le prêtre, le clerc, le marchand et le chevalier – correspondent néanmoins à des stéréotypes souvent à peine plus complexes et ambivalents que les animaux de la fable ésopique. Chacun fait habituellement preuve d'une remarquable constance dans les vices et les vertus qu'il personnifie, ou dont il incarne à tout le moins l'éclatante manifestation. Le lieu n'est cependant pas propice ici à effectuer un relevé exhaustif de

ces personnages-types : l'image de la femme par exemple pourrait susciter à elle seule d'innombrables remarques et nous éloignerait de nos préoccupations immédiates, à savoir l'édification et le rire.

Car si de nombreux fabliaux font preuve d'un « sens de la morale » et s'entêtent à appliquer une certaine justice (certes loin d'être toujours parfaite) à leurs personnages, tel que l'ont montré les exemples des dernières pages, doit-on les priver de ce caractère générique fondamental de « contes à rire » ? Doit-on faire fi des prologues qui revendiquent avant tout l'intention de faire rire ? Non, évidemment. Il faut réitérer l'affirmation faite au début de ce chapitre : le rire et l'édification, loin d'être antinomiques, se complètent souvent très bien. Le même principe s'applique à la fable ésopique : si l'édification forme son caractère premier, ou à tout le moins celui qu'elle revendique avant tout, les notes humoristiques ne lui sont pas interdites, bien au contraire. Dans les deux cas, la dynamique entre morale et comique n'est pas réductible à une simple opposition générique. Ce scénario, cependant, n'est peut-être pas applicable à tous les textes : certains fabliaux ne possèdent pas de moralité, ou celle qu'ils proposent semble complètement inappropriée au récit. Dans certains cas, en effet, les fabliaux apparaissent tout simplement comme *amoraux*, non parce qu'ils tentent nécessairement de porter délibérément atteinte à la morale ou d'empêcher que justice soit rendue, mais parce qu'ils cherchent à contourner, à faire abstraction de tout sens moral, comme dans les fabliaux essentiellement pornographiques ou scatologiques.

Dans le fabliau du *Foteor* par exemple, un jeune homme de belle allure arrive dans une ville et prétend exercer le métier indiqué par le titre. Cette déclaration suscite bien entendu la curiosité des dames, et on décide de le mettre à l'épreuve : le jeune homme exerce d'abord son « métier » sur la servante, moyennant rétribution naturellement, mais au moment où c'est au tour de la dame de la maison de profiter de son expertise le mari surgit ; sans embarras aucun, le jeune homme lui déclare le but de sa visite. Le mari préfère bien sûr lui payer aussitôt les vingt sous (le prix convenu pour ses services de « foteor ») afin de sauver son honneur. Il n'y a aucune moralité, si ce n'est ces deux vers :

L'en dit pieça qui va il lesche
 Et qui toz jors se siet il seche
 (NRCF, 59, Le Foteor, ms. D, v. 380-381)

qui ne procèdent qu'à la simple constatation du succès de l'ingénieux jeune homme dans son entreprise. Ce récit ne semble en fait ni moral ni particulièrement amoral : il n'a simplement d'autres prétentions que celle de raconter une anecdote divertissante. Or, comme pour mêler les cartes davantage, l'auteur indique, dans le prologue, qu'il s'apprête à nous raconter une *fable* qui n'est pas *insensée*, parce que ce genre de récit peut plaire autant que la *vérité* :

Qui fabloier velt si fabloit
 Mais que son dit n'en affeblot
 Por dire chose desresnable
 L'en puet si bel dire une fable
 Qu'ele puet ainsi com voir plaire
 D'un vallet vos vuel conte faire.
 (NRCF, 59, Le Foteor, ms. D, v. 1-6)

Comme quoi, même dans les fabliaux supposément exempts de visée apologétique, le terme de *fable* revient encore hanter les catégorisations typologiques.

Le fabliau du *Sacristain* est d'une tout autre nature : c'est l'un des fabliaux qui accumulent le plus grand nombre de rebondissements rocambolesques, et c'est aussi l'un des plus longs : il fait, dans le manuscrit *D*, plus de 800 vers. L'histoire raconte essentiellement comment un riche marchand, après avoir tout perdu, complotte avec sa femme pour extorquer de l'argent au prêtre, qui est bien entendu follement amoureux d'elle. Mais l'affaire tourne mal et le sacristain est tué. S'ensuit une série de péripéties pour se débarrasser du cadavre : il est successivement transporté de la demeure du marchand aux latrines de l'abbaye, revient chez le marchand, est enterré chez un métayer dans un tas de fumier, puis déterré et transporté dans une auberge où il est pris pour un morceau de *bacon*, puis retourné chez le métayer, et enfin attelé sur un poulain qui termine sa course dans la cour de l'abbaye, où il se précipite dans un fossé. Aucun des sept manuscrits (dont le manuscrit *D*) où se retrouve ce fabliau ne présente de moralité, et il est malaisé de démêler un tel imbroglio et d'affirmer si la morale est respectée, si justice est rendue. Il semblerait plutôt que non, puisque le meurtrier du sacristain, le marchand Guillaume, se retrouve finalement avec le *bacon* et l'argent du prêtre, alors que le métayer, qui n'a rien fait de mal, est injustement lésé de son morceau de viande. Mais quant au prêtre, il *méritait* en quelque sorte son sort, puisqu'il courtisait

la femme de Guillaume – avec les richesses de l'Église de surcroît – et il ne se trouve d'ailleurs personne à la fin pour le plaindre. Ce fabliau donc, bien qu'il soit parmi les plus longs et les plus détaillés du genre, ne possède ni prologue ni épilogue, de sorte que toute *intention* ou *prétention* de l'auteur reste insaisissable.

Notons que le fabliau du *Prestre comporté*, dans le manuscrit *F*, propose une intrigue semblable à celle du *Sacristain*, c'est-à-dire qu'il s'agit de se défaire du cadavre d'un prêtre. Il est encore plus long que ce dernier, avec plus de 1150 vers (l'épilogue lui donne d'ailleurs le nom de « fabliau de la longue nuit », titre qui irait également très bien au fabliau du *Sacristain*). Certains épisodes sont identiques, comme la substitution du cadavre à un morceau de *bacon*. Comme le *Sacristain*, il ne propose pas de moralité explicite, mais se termine toutefois sur une remarque pessimiste quant à la décadence du monde :

Pour le siecle failli et vuit,
Qui mal se prouve et est prouvés,
Fu chius fabliaus fais et trouvés.

(*NRCF*, 102, *Le Prestre comporté*, ms. *F*, v. 1156-1158)

À défaut d'une véritable leçon, c'est néanmoins avec une observation à connotation morale que l'auteur clôt son texte, bien que ce soit également un lieu commun médiéval que d'affirmer la déchéance des hommes et la dégénérescence du *siècle*.

Le dernier cas de figure comprend les fabliaux dont la moralité ne cadre pas avec le récit, c'est-à-dire que la leçon tirée des événements n'est pas celle que l'on attend, et semble donc impertinente ou inappropriée. C'est le cas dans *Le Prestre et la Dame* : une bourgeoise profite de l'absence de son mari, parti en voyage d'affaires, pour recevoir un prêtre, avec qui elle entretient une relation. Mais le mari revient à l'improviste, et le prêtre, après avoir réussi à se cacher, fait mine d'arriver sur les lieux. Il est invité pour le dîner, pendant lequel la femme s'emploie à souler son mari ; le prêtre saute sur l'occasion et propose un pari au mari ivre : il soulèvera à lui seul trois personnes. Il mise une oie qu'il y parviendra. Le mari, la femme et la servante s'installent donc sur le prêtre, qui est étendu par terre, et celui-ci réussit à profiter de cette situation pour prendre son plaisir avec la bourgeoise. Après tant d'« efforts », il s'avoue vaincu et prêt à honorer sa dette puis, satisfait, retourne tranquillement chez lui. Comme c'est avant tout le prêtre qui a dupé le mari dans cette histoire, on s'attendrait à ce que l'épilogue

accable de reproches les gens de son état, or c'est la femme qui fait les frais de la moralité :

Par cest flabel poez savoir
 Mout sont femes de grant savoir
 Teus i a et de grant voisdie
 Mout set feme de renardie
 Quant en tel maniere servi
 Son bon seignor por son ami.

(NRCF, 95, Le Prestre et la Dame, ms. D, v. 168-173)

Il est curieux que la ruse, l'astuce et la « renardie » soient reprochées à la femme, alors que dans ce cas-ci, ces torts conviennent plutôt au prêtre. La bourgeoise a certes concouru à cette supercherie en saoulant son mari mais, d'un point de vue moral, c'est essentiellement son infidélité qui est à blâmer ; la moralité aurait en ce sens pu traiter de cette perfidie, par ailleurs partagée par tant de femmes dans les fabliaux. Et ce n'est certainement pas davantage pour épargner les prêtres, car leur image n'est jamais très reluisante dans ces contes. Les fabliaux sont-ils donc à ce point misogynes qu'ils attribuent aux femmes des torts qui ne sont pas supportés par le récit lui-même ? Ce n'est pas impossible, mais cette pratique apparaît surtout comme un procédé comique, par lequel l'auteur peut *surprendre* son auditoire avec une moralité inappropriée au récit. C'est alors que la moralité perd de son *sérieux* pour s'inscrire dans un *jeu*. Ou, plus précisément, que ce caractère sérieux, manifestement (et volontairement) *mal utilisé*, devient lui-même un adjuvant du rire. Il serait toutefois malaisé de tracer la frontière entre une moralité à prétention *sérieuse* et une autre à prétention *comique* ; celle que présente *Le Prestre et la Dame* par exemple est si générale qu'elle pourrait s'appliquer à un grand nombre de fabliaux, puisque la misogynie est un trait presque constitutif du genre. Cette observation banale se veut-elle comique ou constitue-t-elle le rappel sérieux d'une leçon toujours renouvelée ? Notre jugement se complique d'autant plus que l'auteur proclame sans ambages, dans les deux premiers vers, le caractère mensonger du récit :

Icil qui les mençonges trueve
 A fait ceste trestote nueve.

(NRCF, 95, Le Prestre et la Dame, ms. D, v. 1-2)

Si l'auteur est un « menteur », c'est aussi – et surtout – un « joueur ». En affublant le récit d'une moralité discordante, en l'appliquant à dessein au mauvais personnage, en attribuant aux uns les torts des autres, voire en assurant le triomphe de fausses valeurs ou

le succès de discours trompeurs, l'auteur ne proclame la valeur apologétique de son récit que pour la remettre en doute aussitôt. Vérité et mensonge, sérieux et comique, didactisme et scandale, édification et grossièreté sont autant de facettes contradictoires et pourtant complémentaires de ce jeu avec les moralités dont raffolent les auteurs de fabliaux. C'est ce que note Boutet à propos de cet irrésoluble tiraillement entre jeu et leçon :

Si le fabliau veut simplement faire rire, la question reste simple, et l'étude du comique peut même être un bon moyen de dégager la leçon. Mais si le fabliau est conçu par son auteur comme un jeu (jeu sur le langage, sur la réalité et l'illusion, sur la société, sur les valeurs), tout se brouille : car la leçon elle-même devient un objet de jeu, à moins que ce ne soit elle qui dirige de loin ce jeu littéraire et qu'elle ne soit alors la seule chose réellement sérieuse du genre¹¹².

La moralité est donc toujours susceptible de faire partie d'un jeu, ce qui n'implique pas qu'elle soit entièrement subordonnée au comique : la plupart des fabliaux dont il a été question dans ce chapitre faisaient preuve d'un trop grand respect de la morale – ne serait-ce qu'avec le triomphe de la justice, formelle ou immanente – pour être réduits à de simples farces dont l'unique prétention est de faire rire. D'autres fabliaux, beaucoup moins nombreux, semblent pourtant soumettre la moralité à l'intention comique du récit, ou plus simplement ne contenir aucune visée apologétique¹¹³. Ces textes sont toutefois fort rares dans nos deux manuscrits, et encore est-il toujours possible d'extirper de chacun d'eux un certain contenu moral, dont la place n'est toutefois pas aisément définissable au sein de cet enchevêtrement d'éléments ludiques et édifiants.

Si certains fabliaux sont *essentiellement* ludiques donc, ils occupent peu – ou pas – de place dans nos deux manuscrits. Et si nous convenons, comme nous l'avons fait au premier chapitre, de la composition réfléchie et méthodique des manuscrits, il est fort possible que la proximité même des fables ésopiques dans ces recueils ait pu favoriser le

¹¹² Dominique Boutet, *op. cit.*, p. 114.

¹¹³ C'est le cas, dans le manuscrit *D*, du fabliau du *Foteor*, dont il a été question, et de celui intitulé *Les Deux Anglois et l'Anel*, exclusif à ce manuscrit. Ce conte rapporte essentiellement comment un quiproquo linguistique cause l'hilarité des *deux Anglois* en question, puis s'abstient d'épiloguer davantage sur le sujet. Il est significatif que ces deux textes soient placés l'un à la suite de l'autre dans le manuscrit (des folios 47d à 49d), après *Le Vilain qui conquist Paradis par plaît*, pourtant hautement moralisateur, mais avant *Le Prestre et Alison* qui raconte, comme nous l'avons vu, l'histoire divertissante d'un prêtre pris au piège puis battu. Dans le manuscrit *F* cependant, aucun fabliau ne semble amoral ou *purement* comique ; il faut rappeler toutefois que sur les 14 fabliaux de ce manuscrit, 6 ne présentent pas de moralité, dont un est illisible et trois sont incomplets de la fin.

choix de fabliaux plus proches du genre apologétique, au détriment de ceux dont le caractère ludique semblait dominer.

Or les fables de Marie de France n'offrent pas la même flexibilité éditoriale que les fabliaux, puisqu'elles forment un ensemble fini – l'*Isopet* – dont l'attribution est certaine et surtout unique. Mais cet ensemble n'est pas homogène pour autant, et certaines fables peuvent plus que d'autres nourrir, à la manière des fabliaux, une relation ambiguë entre rire et édification. Ainsi, certaines d'entre elles, contrairement à ce à quoi l'on s'attendrait d'œuvres qui relèvent de la tradition de l'*exemplum*, ne respectent pas nécessairement la morale ou du moins semblent, tout comme les fabliaux, se servir de la moralité pour faire rire ou, inversement, du comique du récit pour appuyer la leçon finale. D'une façon ou d'une autre, l'ambiguïté règne et contribue à peupler de textes de plus en plus nombreux la zone frontalière entre la fable ésopique et le fabliau.

CHAPITRE III

FABLES OU FABLIAUX ?

S'il est possible que le fabliau soit davantage « moral » et moralisateur qu'il n'y paraît, il n'est pas exclu que la fable de Marie de France puisse être aussi « comique » – ou à tout le moins « divertissante » – que le fabliau. Car si ces deux objectifs peuvent se compléter au sein d'un même paradigme ludique, la fable ne devrait pas être en reste et mériterait sur ce point le même statut ambigu que le fabliau. S'il apparaît que c'est le plus souvent par sa moralité, ou par son caractère apologétique, que le fabliau se rapproche de la fable ésopique, c'est donc la teneur même de son récit qui devrait distinguer celui-ci de celle-là. Mais en fait, outre ce jeu insaisissable qui gouverne l'utilisation des moralités, que sont ces éléments propres au fabliau qui en font un « conte à rire », éléments par lesquels le fabliau se dégagerait comme naturellement des autres genres narratifs brefs ? Le corpus des fabliaux est trop étendu, le sujet et le style des textes trop variés pour donner une réponse simple à cette question ; en font foi les difficultés définitoires rencontrées par les critiques depuis Bédier, difficultés dont il a été question au premier chapitre¹¹⁴.

Néanmoins, certains thèmes, certaines situations où évoluent des *types* précis de personnages évoquent inmanquablement le fabliau. C'était le cas au chapitre précédent avec le prêtre battu et humilié ou le vilain sot et naïf. Ces situations sont d'abord rendues possibles par la schématisation des personnages, dont le « degré d'abstraction », comme le remarquait Muscatine, est à peine moins élevé que celui des personnages-animaux de la fable ésopique ou du *Roman de Renart*. Que se passe-t-il donc lorsque la fable ésopique ne met pas en scène des animaux, mais des personnages humains ? La distance qui la sépare du fabliau est alors réduite à peu de chose, surtout si les personnages

¹¹⁴ Les ouvrages qui ont été mentionnés à ce sujet, notamment ceux de Joseph Bédier, de Per Nykrog et de Dominique Boutet, effectuent précisément des études du *style*, de la thématique et des techniques narratives du fabliau. On ne peut évidemment rendre compte ici de leurs analyses respectives, qui sont aussi diversifiées que les textes dont ils traitent.

utilisés sont la femme et le vilain, les acteurs – avec le prêtre – les plus « populaires » du fabliau. Parmi ces quelques fables où les personnages sont exclusivement humains se trouvent les six fables de Marie de France admises par Nykrog dans sa liste de fabliaux ; suivant l'hypothèse de la genèse du fabliau par la fable ésopique, ces fables deviennent des « fabliaux avant la lettre » :

Or, de l'*Isopet* de Marie de France, en octosyllabes français, provient un petit nombre de contes que nous avons admis parmi les fabliaux en les qualifiant de « fabliaux avant la lettre ». La seule différence entre ces fables de Marie de France et les fabliaux correspondants, est que la fable est beaucoup moins longue qu'un fabliau, et que par conséquent le récit en est plus sommaire et dépourvu de détails¹¹⁵.

En dépit de leur brièveté donc, ces six fables sont admises de plein droit par Nykrog au nombre des fabliaux. Mais le savant danois est le seul à leur accorder en quelque sorte ce « double statut » de fable et de fabliau, puisque ni Bédier avant lui, ni Noomen et van den Boogaard plus récemment ne leur ont attribué une place dans leurs listes respectives¹¹⁶.

Pourtant, c'est bel et bien une thématique « classique » aux fabliaux que proposent ces textes : dans tous les cas, un mari devient d'une façon ou d'une autre la victime annoncée d'une tromperie ou d'une machination de sa femme. La proposition de Nykrog semble donc loin d'être téméraire, puisque les intrigues de chacune de ces fables possèdent toutes un homologue comparable – voire identique – parmi des textes pourtant considérés comme des représentants exemplaires du fabliau, en ce sens que leur appartenance au genre n'a jamais été remise en cause et qu'ils figurent dans toutes les listes, faisant en quelque sorte partie de ce que l'on pourrait appeler le « noyau dur » du genre.

¹¹⁵ Per Nykrog, *op. cit.*, p. 251.

¹¹⁶ Les listes de Bédier et du *NRCF* sont toutes deux plus restrictives que celle de Nykrog : la première, comme le reste du travail du savant français d'ailleurs, continue d'être utilisée, malgré son ancienneté, comme point de départ à partir duquel sont établis de nouveaux critères de sélection, alors que la seconde, si elle fait aujourd'hui autorité par la rigueur de son édition, reste par le fait même plus conservatrice et n'inclut que les textes dont l'acceptation comme fabliaux ne fait aucun doute. Omer Jodogne refuse également d'accorder à ces fables un double statut, qu'il rejette au nom d'une certaine exclusivité générique : « Certes, il y a similitude, mais jamais ces récits n'ont eu une vie indépendante, car ils n'ont pas cessé de faire partie intégrante de la collection de *Fables* de Marie de France. » (Omer Jodogne et Jean Charles Payen, *Le Fabliau. Le Lai narratif*, Turnhout, Brepols, coll. « Typologie des sources du Moyen Âge occidental », fasc. 13, 1975, p. 12).

Pourtant, Marie de France n'a jamais, à l'exception d'un seul vers dans un seul manuscrit (où se trouve le mot « fablel¹¹⁷ »), prétendu écrire des fabliaux, et son prologue comme son épilogue affirment clairement que les textes qu'ils encadrent forment un *Isopet*, c'est-à-dire une collection de fables ésopiques. Il ne saurait donc être question de contredire Marie de France et d'affirmer, malgré elle, qu'elle a bien écrit des fabliaux. Il nous est toutefois permis d'adapter notre définition du genre afin qu'elle puisse tenir compte de ces textes qui ne nous semblent pas conformes au cadre attendu de la fable ésopique, mais qui en font manifestement partie. Et encore ici, tout est une question de degré, puisque ces six fables, retenues comme fabliaux par Nykrog, sont sans doute parmi les 102 fables celles qui s'approchent le plus des fabliaux, ou plutôt celles qui leur sont les plus « ressemblantes », quoique certaines autres n'en soient guère plus éloignées. Cette situation peut à nouveau s'exprimer à l'aide du schéma selon lequel certains textes forment le « centre » du genre, ou ce qui a été appelé plus haut le « noyau dur », alors que d'autres textes se distribuent inégalement dans sa périphérie, jusqu'à rejoindre la périphérie d'un genre contigu et s'établir de ce fait à leur point d'intersection. Mais les fables de Marie de France admises comme fabliaux par Nykrog s'avèrent peut-être plus que des textes « périphériques », situés dans une orbite éloignée du « centre » générique du fabliau ; à un niveau strictement chronologique, ils sont peut-être des « fabliaux avant la lettre », mais d'un point de vue narratif et thématique, sont-ils « littéralement » des fabliaux ?

Les deux premières fables ressortissent du thème fort prisé par les fabliaux du mari qui surprend sa femme avec son amant. La première, intitulée par Brucker *La Femme et son amant*, raconte comment un vilain aperçoit, au travers de la porte, sa femme au lit avec un autre homme. À peine s'en est-il plaint qu'elle s'applique aussitôt à remettre en doute ce qu'il vient pourtant tout juste de voir de ses yeux :

'Celui voi', fet il, 'sil dei bien creire.'
'Fols', fait elle, 'es se tu creiz
pur verité quan que tu veiz.'

(*Die Fabeln*, 44, De muliere et proco eius, ms. F,
v. 14-16)

¹¹⁷ Il a été question au premier chapitre de cette occurrence unique au manuscrit *D*, dans la fable *Le Loup et le Mouton*.

Lui demandant alors de se placer au-dessus d'une cuve pleine d'eau, elle lui fait remarquer que c'est sa propre image qu'il voit au fond, alors qu'il n'est pourtant pas dans la cuve avec tous ses vêtements. Facilement convaincu, le vilain se repent et va même jusqu'à affirmer lui-même qu'il vaut mieux croire ce que dit sa femme que ce que l'on voit de ses propres yeux. La moralité que tire Marie de France de cette anecdote est toutefois quelque peu surprenante :

Dist li vileins : 'Or me repent!
Chescuns deit mielz creire e saveir
ceo que sa femme dit pur veir
que ceo que li malvais ueil veient,
ki par veüe le foleient.'
Par cest essample nus devise
que mult valt mielz sens que quintise
e plus aïde a meinte gent
que sis aveirs ne si parent.

(Ibid., v. 28-36)

On s'attendrait en effet à une leçon qui vienne désavouer les dernières paroles du vilain, qui fait une véritable profession de foi envers sa femme ; or Marie généralise à tel point que la leçon pourrait être applicable à de nombreux cas : mieux vaut se fier à son bon sens qu'à ses avoirs ou à sa famille. Or l'idée des « avoirs » peut paraître étrange, puisqu'elle ne trouve aucun écho dans le récit (il n'est jamais fait mention de la richesse ou au contraire de la pauvreté du vilain et de sa femme). Bref, la seule idée de la moralité qui soit véritablement cohérente avec le récit est qu'on ne peut se fier qu'à soi-même. C'est en soi un précepte pour le moins très vague et général, qui pourrait probablement convenir à près de la moitié des fables ésopiques. Cette leçon ne prend tout son sens et toute son originalité que lorsqu'elle est appliquée non pas au mari trompé, mais à sa femme : Marie fait l'éloge de l'imagination et de la ruse dont le personnage féminin a su faire preuve. Il ne s'agit pas ici de sermonner la femme traîtresse et rusée, mais plutôt de faire l'apologie de l'habileté et de l'intelligence qu'elle a déployées dans cette situation délicate. Si, parfois, l'injustice et la ruse triomphaient dans le fabliau, la fable ésopique n'est manifestement pas en reste et peut prendre, comme ici, le parti du trompeur plutôt que du trompé. Dans ces circonstances – et compte tenu du fait qu'une telle prise de position est assumée dans un genre pourtant résolument apologétique –, on ne peut refuser d'emblée à des fables telles que celle-ci

un caractère ludique à tout le moins semblable à celui que nous avons accordé au fabliau.

Cette fable possède justement un équivalent très proche dans les fabliaux : *Le Prestre qui abevete*. Son auteur, un certain Garin¹¹⁸, inverse la situation initiale de la fable : c'est un prêtre qui arrive à la maison d'un vilain et qui, en regardant par le trou de la serrure, aperçoit celui-ci installé à table aux côtés de sa femme, avec laquelle le prêtre entretient bien entendu une relation. De l'extérieur, il interpelle le couple et s'enquiert de leur occupation du moment ; le vilain répond simplement qu'ils sont en train de manger et de boire, ce que conteste malicieusement le prêtre : pour sa part, il les voit bel et bien en train de « foutre ». Le prêtre propose donc au vilain incrédule d'intervertir leurs places ; ce dernier, une fois à l'extérieur, est alors à même d'apercevoir nettement le prêtre faire à son épouse ce « que femme aime sor toute cose¹¹⁹ ». Déconcerté, il demande des comptes au prêtre, qui l'arrête aussitôt en rétorquant qu'il est pourtant assis tranquillement à table, tout comme lui l'était quand il est arrivé. Le vilain n'a d'autre choix que de croire le prêtre, puisque celui-ci fut victime de la même « illusion » à son arrivée :

Ensi fu li vilains gabés
Et decheüs et encantés
Par le prestre et par son sans,
Qu'il n'i ot paine ne ahans.
Et pour ce que li vis fu tius,
Dist on encore : 'Maint fol paist Dius.'

(NRCF, 98, *Le Prestre qui abevete*, ms. F, v. 79-84)

Comme dans la fable, le vilain est trompé, « decheüs », par une illusion, un faux semblant ; toutefois, l'épilogue du fabliau traite autant du trompé que du trompeur, qui est ici le prêtre plutôt que la femme elle-même. Ces derniers vers sont cependant davantage une récapitulation des événements qu'une véritable moralité ; le seul élément de nature apologétique réside dans la composante parémiologique du dernier vers. Mais le fabliau traite du thème de l'illusion d'une façon similaire à celle dont il était l'objet dans la fable : le mari reçoit la « preuve » qu'il ne doit pas se fier à ses propres yeux. Cette démonstration – effectuée au moyen de la cuve d'eau dans la fable et de l'échange

¹¹⁸ À propos de Garin, auteur potentiel de sept fabliaux, voir *Le Chevalier qui fist parler les cons*, au second chapitre.

¹¹⁹ NRCF, *Le Prestre qui abevete*, ms. F, v. 58.

de places dans le fabliau – aboutit dans les deux cas à une sorte de « fausse leçon » : le vilain est amené à croire à ce que l'on veut bien lui faire croire et se trouve alors entièrement à la merci des personnages qui veulent le tromper. Ce rôle, assumé par la femme dans la fable et par le prêtre dans le fabliau, nécessite dans les deux cas la même qualité essentielle : le *sens*, c'est-à-dire la sagesse et l'intelligence, mais aussi et surtout l'habileté et la ruse¹²⁰. Or cette « qualité » n'est pas davantage blâmée par le fabliau que par la fable et ce qui était chez Marie de France un éloge de l'imagination et de la ruse de la femme est aisément applicable au prêtre du fabliau. Autrement dit, ni la fable ni le fabliau ne sont ici des exemples de justice ou de morale ; les deux racontent une histoire comique dans laquelle un vilain est berné par une ruse astucieuse, qui le fait paraître ridicule.

C'est essentiellement dans l'élaboration narrative de cette ruse et de ses « préliminaires » que réside la différence entre les deux textes ; la fable compte 36 vers et le fabliau 84. Cet écart vient conforter l'observation de Nykrog selon laquelle la longueur constitue la « seule différence » entre les « fabliaux avant la lettre » tels que cette fable et des fabliaux comme *Le Prestre qui abevete*. La conséquence inévitable de cet écart est bien entendu une plus grande économie de détails chez Marie de France. Le prologue du fabliau annonce par exemple que :

Ichi après vous voel conter,
Se vous me volés escouter,
Un flabel courtois et petit,
Si com Garis le conte et dit :
D'un vilain qui ot femme prise,
Sage, courtoise et bien aprise.

(*Ibid.*, v. 1-6)

Tandis que la fable passe sans aucun préambule à la situation initiale :

D'un vilein cunte ki guaita
dedenz son us, si espia.

(*Die Fabeln*, 44, *op. cit.*, v. 1-2)

Alors qu'en deux vers Marie de France nous montre déjà le vilain en train d'épier à la porte, Garin prend le temps d'annoncer son récit et d'interpeller son auditoire, de se nommer, et surtout de spécifier que la femme du vilain était « sage, courtoise et bien aprise ». C'est peut-être là où réside cette force comique du fabliau qui échappe souvent

¹²⁰ Cette qualité est soulignée au vers 34 de la fable et au vers 81 du fabliau.

à la fable et qui fait que le fabliau réussit véritablement à provoquer le rire là où la fable se contente de susciter un sourire : dans une mise en scène soigneusement préparée et sur laquelle pourra ensuite s'appuyer l'intrigue et éventuellement le renversement comique. Car la suite de l'histoire ne nous présente pas tout à fait le parangon de la « dame courtoise » comme se plaît à annoncer le prologue, mais au contraire une femme qui commet l'adultère avec un prêtre sous les yeux mêmes de son mari. L'auteur ne se gêne pas d'ailleurs pour se servir de termes crus ; les dialogues du fabliau sont sans doute plus vulgaires que ceux de la fable. Ainsi, chez Marie de France, quand le mari arrive chez lui et s'étonne de voir sa femme avec un autre, ils s'échangent ces répliques :

'Que veez vus, beals sire, amis ?'
'Un altre hume ; ceo m'est a vis,
en mun lit te tint embraciee.'
(*Ibid.*, v. 7-9)

Alors que dans le fabliau, le prêtre se présente à la porte et contredit le vilain qui lui assure que lui et sa femme sont en train de manger :

– Mengiés ? Faites ? Vous i mentés :
Il m'est avis que vous foutés !
– Taisiés, sire, non faisons voir :
Nous mengons, ce poés voir !"
Dist le prestres : "Je n'en dout rien :
Vous foutés, car je le voi bien !
(*NRCF*, 98, *op. cit.*, v. 37-42)

La fable s'en tient donc à un niveau de langue plus décent, voire plus « courtois », en utilisant le terme « embraciée », tandis que le fabliau, après avoir prétendu – ce que ne fait pas la fable – raconter un « fablel courtois », se sert à profusion du verbe « foutre ». Ce n'est donc pas tant dans la simple utilisation d'un vocabulaire grivois que réside le caractère provocateur du fabliau, que dans le traitement réservé aux « nobles intentions », posées avec la seule intention de les renverser aussitôt, par l'acte autant que par la parole.

Mais outre ces procédés probablement davantage utilisés par le fabliau, qui sont rendus possibles grâce à une plus grande étendue narrative que la fable et qui lui assurent un niveau comique peut-être plus élevé que cette dernière, les deux textes partagent des caractéristiques fort semblables, à tout le moins assez similaires pour qu'il soit difficilement justifiable de refuser à la fable sinon une identité, du moins une très grande proximité de thèmes et de valeurs avec le fabliau.

De surcroît, cette fable n'est pas la seule à jouer sur ce thème, puisque dès la fable suivante – selon l'ordre adopté par la majorité des manuscrits, dont le manuscrit *F* – une anecdote semblable est racontée. Dans cette fable, que Brucker nomme simplement *Encore la femme et son amant*, un vilain surprend sa femme qui chemine vers la forêt accompagnée de son amant ; celui-ci, lorsqu'il se voit poursuivi par le mari, court se cacher dans la forêt. Lorsque le vilain revient sur ses pas et commence à injurier sa femme, celle-ci trouve une ruse sans tarder ; si son mari a bel et bien vu un homme l'accompagner, c'est que ses jours sont comptés, car sa mère et même son *aïeule* ont également été vues en compagnie d'un jeune homme peu avant leur mort. Elle est dès lors prête à formuler ses dernières volontés, lorsque le mari, devant cette situation extrême, doit se résoudre à se rétracter : il affirme que ce qu'il a vu n'était finalement qu'un *grand conte*. Profitant de la situation pour se prémunir contre toute accusation éventuelle, elle lui demande, afin de s'éviter la calomnie et les reproches, de jurer sous serment que jamais il ne vit d'homme avec elle et que jamais il n'en dira mot. Ils se rendent alors en un moustier et le vilain jure tout ce qu'elle lui demande, et plus encore.

À la différence de la dernière fable, la femme ne demande pas ici à son mari de la croire sur parole, mais s'arrange néanmoins pour que celui-ci préfère ne pas prêter foi à ce qu'il a pourtant vu de ses yeux. C'est encore ici le thème de l'illusion, de la « semblance » : le mari est dans ces contes – que ce soit dans ces deux fables ou dans le fabliau du *Prestre qui abevete* – toujours amené à considérer ce qu'il a vu comme un reflet trompeur, une sorte de vision ou de construction imaginaire. C'était également le cas dans *Le Villain de Bailluel*, où le vilain se laissait convaincre par sa femme de sa propre mort. Dans tous les cas, cet expédient donne toute la latitude voulue à la femme pour procéder à des manigances déloyales envers son mari. La tromperie ou la ruse donc, si bien desservie par la « semblance », relève encore et toujours de la femme (même dans les cas où elle partage la culpabilité avec un autre, son amant le plus souvent). C'est ce qu'affirme la fable dans son épilogue :

Pur ceo dit hum en reprovier
 que femme set tout engignier :
 les biens creans fait recreables
 plus a un art que li diables.

(*Die Fabeln*, 45, Iterum de muliere et proco eius, ms. *F*,
 v. 53-56)

Cette moralité semble taillée sur mesure pour un fabliau, et en ce sens elle peut surprendre dans un contexte ésopeque, car prétendre que la femme « set tout engignier » et qu'elle « plus a un art que li diables » est un lieu commun du fabliau. L'affirmation est même plus virulente et impitoyable que dans le fabliau, dont les moralités sur la femme ressemblent davantage à celle, citée plus haut, du *Prestre et de la Dame*, qui affirme que :

Mout sont femes de grant savoir
 Teus i a et de grant voisdie
 Mout set feme de renardie
 Quant en tel maniere servi
 Son bon seignor por son ami
 (NRCF, 95, *op. cit.*, v. 169-173)

ou à celle du *Villain de Bailleul*, qui se contente de prétendre :

C'on doit pour fol tenir celui
 Qui croit mieus se femme que lui
 (NRCF, 49, *op. cit.*, v. 115-116)

Bref, cette fable montre jusqu'à quel point Marie de France, malgré son sexe, peut proposer des leçons qui égalent, voire surpassent en misogynie le fabliau. Mais dans un cas comme dans l'autre, les leçons insistent sur la *renardie* de la femme, sur son don de persuasion : les expédients tels que la cuve d'eau, l'illusion de la porte ou le présage de mort apparaissent comme des cas particuliers d'un danger beaucoup plus grand : que la femme l'emporte sur l'homme, qu'elle triomphe de lui grâce à sa ruse ou à son habileté *naturelle* pour la tromperie. Car la femme, cette *auxiliaire du démon*, menace toujours de faire basculer l'ordre social établi, considéré comme naturel. Et cet ordre réclame, au Moyen Âge, que l'homme soit au-dessus de la femme, et que ce soit donc lui qui commande ; la situation contraire constitue en ce sens un dérèglement, auquel la moralité s'emploie précisément à remédier.

C'est encore une fois l'illustration de la nature conservatrice de la fable comme du fabliau : si les situations les plus loufoques, les plus embrouillées sont mises en scène pour engendrer une histoire plaisante, la leçon finale signe ordinairement le retour à la normale, ou du moins souligne à gros traits le caractère insoutenable de la situation anormale ou dérégulée. De fait, les fables ésopeques et, comme nous l'avons remarqué plus haut, bon nombre de fabliaux, insistent sur la nécessité pour chacun de rester à sa place, de ne pas tenter de « s'élever » au-dessus de son état naturel ; dans le cas de la

femme, ceci implique de ne pas chercher à prendre le dessus sur l'homme, car elle usurperait alors sa place, et en inversant ainsi les rôles menacerait la stabilité du système établi. De là procède, en partie du moins, la misogynie de ces contes.

Il suffit, pour s'en convaincre, de poursuivre notre revue des « fabliaux avant la lettre » : dans *Le Paysan et son épouse querelleuse*, alors qu'il se promène avec sa femme dans un pré, un vilain remarque qu'il n'a jamais vu de pré aussi bien fauché. Sa femme s'objecte aussitôt en prétendant que le pré a plutôt été *tondu*. Le paysan, exaspéré d'être constamment contredit par son épouse, reproche furieusement à celle-ci son obsession d'avoir toujours raison :

“Tu iés”, fet il, “fole pruvee :
cest pre est a la fauz coupee.
Mes tu iés si engresse e fole,
qu'avant vuels metre ta parole ;
la meie vuels faire remeindre,
par engresté me vuels ateindre.”

(*Die Fabeln*, 94, De homine et uxore litigiosa, ms. D,
v. 13-18)

Puis il se saisit d'elle et lui coupe la langue. Lui demandant alors si elle se rallie enfin à son opinion, elle fait au contraire signe avec ses doigts que c'est bien avec des ciseaux et non avec une faux que le pré a été coupé. La moralité généralise en proclamant que le *fol*, même s'il sait qu'il est dans l'erreur :

vuelt sa mençunge metre avant :
nuls ne fereit du tot taisant.

(*Ibid.*, v. 35-36)

La relation désordonnée qu'entretient le mari avec sa femme est ainsi projetée à un niveau plus général, mais il demeure néanmoins que les *fols* sont dûment représentés par la femme dans le texte, tandis que l'homme incarne le sens commun et, partant, la *raison*.

Il existe un fabliau directement apparenté à cette fable, nommé *Do pré tondu*, mais qui, pour des raisons obscures, n'a pas été retenu dans le *NRCF*. Il est pourtant contenu dans l'ancienne édition de Dominique-Martin Méon (I 289) et dans le *Recueil général et complet des fabliaux* (IV 154) qui est demeuré, jusqu'à la parution récente du *NRCF*, la collection de fabliaux de référence¹²¹. Ce fabliau donc, absent des manuscrits *D* et *F*,

¹²¹ En 1823 paraissait le *Nouveau Recueil de fabliaux et contes inédits des poètes français des XII^e, XIII^e, XIV^e et XV^e siècles*, de Dominique-Martin Méon, qui faisait suite à l'ouvrage *Fabliaux et contes des poètes*

après un assez long préambule qui raconte deux aventures relativement indépendantes, offre une version de l'histoire du *Pré tondu* qui est à peu de choses près identique à celle de la fable du *Paysan et son épouse querelleuse*. Il est d'ailleurs également considéré comme un fabliau par Bédier et par Nykrog, qui l'admettent dans leurs listes respectives.

Quoi qu'il en soit de ces divergences éditoriales, le thème de la femme querelleuse ou contrariante ne manque pas de représentants dans les fables et surtout dans les fabliaux. L'entêtement de la femme à contredire et à contrarier son mari est une source intarissable de péripéties que se plaisent à exploiter les auteurs. Prenons d'abord une autre fable : dans *La Méchante Femme et son mari*, consécutive au *Paysan et son épouse querelleuse* dans le manuscrit *D*, Marie de France raconte l'histoire d'un vilain qui avait plusieurs hommes à son service. Ceux-ci réclament un jour de la bière et du pain ; le vilain leur conseille d'aller plutôt faire cette demande à son épouse, car si c'est lui qui le demande elle refusera assurément. En effet, lorsque les hommes disent à cette dernière que son mari leur refuse ces denrées, elle se fait un plaisir de leur en apporter. Mais elle s'irrite aussitôt qu'elle voit son mari profiter autant que les autres hommes du festin, car c'est précisément ce qu'elle voulait éviter ; s'en retournant alors en longeant la rivière, elle perd pied et tombe à l'eau. Aux hommes qui couraient en aval pour la repêcher, le vilain crie qu'ils feraient mieux de se diriger en amont, car :

tant ert encuntre tute rien,
qu'a val l'ewe n'est pas alee,
cuntre la radur est turnee ;
a sa mort ne fist ele mie
ceo quele ne volt faire a sa vie.

(*Die Fabeln*, 95, De uxore mala et marito eius, ms. *D*,
v. 46-50)

La femme de cette fable n'a rien à envier aux femmes les plus entêtées et contrariantes des fabliaux ; elle passe plus que nulle autre de la parole aux actes. Le récit dans son ensemble semble par ailleurs se rapprocher davantage du « type fabliau » que du « type ésopeque » : les péripéties font inmanquablement sourire, les dialogues sont vifs et soutenus par des personnages qui possèdent légèrement plus de substance que dans la majorité des fables de Marie, ce qui est rendu possible par un développement un peu

françois des XI, XII, XIII, XIV et XIV^e siècles, tirés des meilleurs auteurs, d'Étienne Barbazan, augmenté et revu par Méon en 1808. Paru de 1872 à 1890, le *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles*, d'Anatole de Montaiglon et Gaston Raynaud, fit autorité jusqu'à la parution du *NRCF*, qui s'échelonna de 1983 à 1998.

plus long qu'à l'ordinaire : 58 vers, soit une longueur digne d'un petit fabliau. C'est une autre illustration du bien-fondé de l'intuition de Nykrog selon laquelle seule la longueur sépare souvent la fable du fabliau, faisant de la première un « récit plus sommaire et dépourvu de détails¹²² ». Car lorsque la fable prend, comme c'est le cas ici, un peu plus d'ampleur narrative, la distance qui la sépare du fabliau peut s'amenuiser au point de se réduire à très peu de choses.

Cette distance résiduelle s'exprime souvent par la tendance plus prononcée de la fable ésopique à tirer une moralité très générale du récit, à étendre la leçon de manière à ce qu'elle puisse s'appliquer dans un cadre social plus large. Dans le cas de *La Méchante femme et son mari*, la leçon est étendue aux liens féodaux en général : Marie de France passe de la relation particulière de la femme et de son mari à celle qu'entretient un homme avec son seigneur. On apprend ainsi que l'homme qui conteste son seigneur ne se doute pas de ce qui l'attend : un jour il sera âprement puni. Cette « punition » est plutôt passive dans le récit, car elle réside dans le fait que le mari ne s'efforce guère de sauver sa femme de la noyade, envoyant au contraire ses hommes à contre-courant. Elle est plus brutale dans *Le Paysan et son épouse querelleuse*, où le mari furibond lui coupe la langue. Ces deux fables s'emploient donc à montrer comment, que la moralité l'exprime de façon explicite ou non, l'homme reprend ses droits sur la femme, rétablissant ainsi l'ordre *juste et naturel*. On ne doit pas y voir qu'une réaction misogyne, mais bien une façon d'affirmer la nécessité pour chacun de rester à sa place et de remplir correctement le rôle qui lui est dévolu. La dernière moralité en fait foi : si un homme est ingrat ou contrariant vis-à-vis de son seigneur, celui-ci le punira un jour ou l'autre. Et cette réaction ne semble aucunement condamnée par Marie, mais au contraire encouragée et considérée comme légitime. Ce qui ne signifie pas que le seigneur peut s'arroger tous les droits, loin s'en faut ; de nombreuses leçons soulignent par ailleurs les obligations de justice et de respect du seigneur à l'égard des hommes qui sont sous son autorité. Ce n'est là qu'une illustration des obligations et des honneurs dont chacun doit s'acquitter pour assurer la bonne marche du système féodal, illustration qui raisonne en quelque sorte selon un axiome du genre : comment l'ordre peut-il régner dans la contrée s'il n'est pas d'abord respecté dans la

¹²² Per Nykrog, *op. cit.*, p. 251.

maisonnée ? C'est la façon par laquelle non seulement la moralité, mais également la structure du récit (un affront ou une faute suivi d'une correction) généralisent une situation particulière à l'ensemble des comportements sociaux.

Ce thème de l'épouse querelleuse et contrariante est illustré à merveille par le fabliau de *La Dame escoillee*, contenu à la fois dans les manuscrits *D* et *F*. Mais alors que la version du manuscrit *F* entre dans l'action sans autre préambule, le manuscrit *D* propose un prologue qui, en un peu plus d'une vingtaine de vers, s'adresse directement aux maris qui laissent leurs femmes les *honnir*. L'auteur les sermonne sans ménagement et veut les mettre en garde, par un *essanple*, contre le déshonneur qui ne manquera pas de les frapper s'ils laissent leurs femmes gouverner à leur place et usurper ainsi leur rôle de *seigneur* :

Seignor, qui les femes avez
 Et qui sor vos trop les levez,
 Ques faites sor vos seignorir,
 Vos ne faites que vos honir !
 Oez une essanple petite
 Qui por vos est issi escrite :
 Bien i poez pranre essanplaire
 Que vos ne devez mie faire
 Du tot le bon a voz molliers,
 Que mains ne vos en tignent chiers.
 Les foles devez chastoier,
 Et si les faites ensaignier
 Que n'en doivent enorguillir
 Vers lor seignor, ne seignorir,
 Mais chier tenir et bien amer,
 Et obeïr et onorer :
 S'eles le font, ce est lor honte.
 Huimais descendrai en mon conte
 De l'essanple que doi conter,
 Que cil doivent bien escouter
 Qui de lor femes font seignor,
 Dont il lor avient deshenor.
 Qu'an dirai ? Ce poez savoir :
 N'est si mal gas comme le voir !

(*NRCF*, 83, *La dame escoillee*, ms. *D*, v. 1-24)

Les reproches adressés aux femmes sont essentiellement les mêmes que dans les deux dernières fables, mais ils sont formulés en considérant la responsabilité du mari, dont les devoirs sont expressément exposés, là où les fables se contentent d'en montrer le résultat : dans l'une le mari coupait la langue de la *contrarieuse*, dans l'autre il laissait se

noyer la *méchante*. Ici, la femme est si contrariante qu'elle ne manque pas une seule occasion de contredire son mari : celui-ci, qui est chevalier, reçoit un jour la visite d'un comte qui lui demande l'hospitalité. Afin de la lui accorder, il doit d'abord refuser, afin que sa femme y consente. La même situation se reproduit avec sa fille, que le comte demande en mariage. Après quelques péripéties (le récit fait près de six cent vers), la femme contrariante s'invite au château du comte – son beau-fils – qui décide de saisir l'occasion pour donner une leçon à sa nouvelle épouse, qui a suivi l'exemple maternel et le contredit constamment ; ayant fait préparer d'avance des testicules de taureau, il va trouver sa belle-mère et lui affirme que sa propension à constamment contredire son mari lui vient du fait qu'elle possède des testicules :

– Dame, bien sai dont ce vos vient :
 Ceste fiertez es rains vos tient,
 Ge l'ai bien veü a vostre hueil
 Que vos avez de nostre orgueil ;
 Vos avez coilles comme nos,
 S'en est vostre cuers orgueilleus.

(Ibid., v. 465-470)

Il la fait saisir par quelques serviteurs, qui font mine de lui extraire les organes masculins. Une fois l'opération terminée et la femme revenue de son émoi, elle promet d'obéir désormais à son mari ; sa fille, terrifiée, s'empresse d'en faire autant.

Le propos de ce fabliau ne saurait être plus clair : l'autorité est un attribut masculin. Tout comportement qui ne répond pas à ce précepte doit être corrigé, car une femme qui s'approprie cet attribut viril inverse *de facto* les rôles et agit à l'encontre de l'ordre patriarcal. Mais c'est à l'homme que revient le devoir de préserver cette prérogative. Au-delà de la simple question de la bonne marche du « ménage », c'est avant tout d'une obligation morale dont nous entretient l'auteur : son objectif avoué est de composer un « exemple » à l'adresse des maris, par le biais d'une histoire qui puisse leur servir de « leçon ». Bien que ce fabliau révèle un degré de misogynie hors du commun, l'objectif de l'auteur, à maintes reprises réitéré, est d'offrir aux maris une histoire édifiante. Je ne crois pas qu'aucune fable de Marie de France ne prenne la peine d'insister autant sur son caractère édifiant, exemplaire. Ici, l'auteur insiste à chaque instant, du prologue à l'épilogue, sur la nécessité de suivre ses recommandations, c'est-à-dire de ne pas prendre exemple sur le mari de l'histoire, qui renonce à son rôle en

laissant sa femme agir à sa guise. Malgré sa longueur donc (574 vers), le récit donne peu d'ampleur aux personnages, qui ne servent en quelque sorte que d'adjuvants à la démonstration ; Lacy, commentant ce fabliau, note à ce propos que

l'emphase est entièrement mise sur l'action, dans la mesure où ces personnages sont à peine plus que les représentations symboliques de certaines qualités ; nous n'avons pas ici un drame humain, mais une guerre des sexes en grande partie abstraite, l'histoire d'une Femme Corrompue Adéquatement Châtée¹²³.

Selon cette interprétation, les personnages du fabliau acquièrent un niveau d'abstraction qui est le plus souvent associé à la fable, par l'incarnation de valeurs précises, rigoureusement choisies en fonction de la démonstration à effectuer ; nous avons également vu plus haut que Muscatine accordait lui aussi aux personnages de fabliaux un niveau d'abstraction plus élevé que celui dont ils sont généralement crédités. Cette propension à l'abstraction, voire à l'allégorisation des personnages, vient contrebalancer en partie la tendance du fabliau à offrir davantage de détails que la fable en raison de sa longueur.

Le personnage de *La Dame escoillee* n'est donc guère plus nuancé que les femmes du *Paysan et son Épouse querelleuse* ou de *La Méchante Femme et son mari*. Elle est peut-être même plus monolithique encore que ses semblables de la fable ; elle conteste toujours, sans exception, les avis et les décisions de son mari et est en ce sens parfaitement prévisible. À tel point que celui-ci – qui n'est pas, malgré tout, aussi niais que bien d'autres maris dépeints par les fabliaux – réussit à obtenir ce qu'il désire par une ruse fort simple : en affirmant le contraire de ce qu'il pense, il peut être assuré que sa femme, en le contredisant, adoptera par le fait même la position qu'il veut lui faire prendre. Mais le corollaire de ce jeu puéril est la situation paradoxale dans laquelle se plonge d'elle-même la femme : elle préfère soutenir une opinion qui n'est pas la sienne plutôt qu'être en accord avec son mari et devient dès lors victime de son propre esprit de contradiction. Par exemple, elle veut éviter, au début du récit, que le comte rencontre sa fille ; or elle se voit « obligée », lorsque son mari annonce astucieusement au comte qu'il lui sera impossible de voir sa fille, de défendre la position contraire et de plaider en faveur de cette rencontre (que souhaitait bien entendu le mari), de laquelle découlera le mariage et le « châtement » que l'on connaît, qui lui sera infligé par son gendre.

¹²³ Norris J. Lacy, *op. cit.*, p. 62 (je traduis).

Bref, personne n'est gagnant à ce jeu. Et même si ce fabliau est assurément parmi les plus misogynes qui soit, son épilogue apporte pourtant un léger bémol à cette dure critique de la femme, en rappelant que ce ne sont que les « mauvaises femmes » qui doivent être châtiées, alors que les « bonnes » méritent d'être honorées :

Les bones devez mout amer,
 Et chier tenir et hennorer,
 Et il otroit mal et contraire
 A ramposneuse de put aire.
 Teus est de cest flabel la some :
 Dahet feme qui despit home !

(*NRCF*, 83, *op. cit.*, v. 569-574)

Une trêve est donc possible dans cette impitoyable « guerre des sexes ». Il demeure néanmoins que, contrairement aux deux fables qui traitent des femmes contrariantes, le fabliau s'acharne sans relâche sur elles, et les deux maigres vers de la moralité qui louent les *bones* ne sauraient faire oublier l'essentiel du propos, qui condamne sans sourciller les femmes, bénit les maris qui les punissent et maudit ceux qui les laissent agir impunément. C'est probablement là que se situe la distinction la plus nette entre le fabliau et la fable : là où celle-ci généralise dans sa moralité en étendant la leçon de la femme contrariante aux hommes en général, celui-là surenchérit en maudissant précisément la « feme qui despit home » et ne quitte pas le niveau des relations entre les deux sexes.

Notons à ce sujet qu'un autre fabliau, absent de nos deux manuscrits, donne une illustration très concrète de cette « guerre des sexes » : dans le fabliau de *Sire Hain et Dame Anieuse*¹²⁴, c'est encore une femme contrariante qui fait le sujet du récit, et celle-ci ne se contente pas de contredire son mari Hain, mais s'efforce en outre de lui déplaire en tous points. Exaspéré, Hain propose, afin de régler leur différend, un duel dont l'issue décidera de l'identité du « chef » du couple à l'avenir. La procédure est la suivante : il enlève ses braies et les place au milieu de la cour ; celui des deux qui les *conquerra* le premier sera déclaré vainqueur. Après un combat acharné, où Anieuse réussit presque à s'emparer des braies, Hain finit par triompher, et obtient définitivement la soumission de sa femme.

¹²⁴ Ce fabliau est contenu dans les manuscrits *A* : Paris, BnF fr. 837 et *C* : Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz zu Berlin, Hamilton 257.

L'image employée dans ce fabliau pour rendre compte de la présomption féminine à dominer est du même ordre que celle de *La Dame escoillee*, soit l'usurpation par la femme des attributs masculins : les *coilles* dans un cas, les *braies* dans l'autre. Et dans ce dernier cas, l'expression « porter les culottes » aurait difficilement pu être prise de façon plus littérale. Dans ces deux fabliaux donc, l'homme doit prendre des moyens brutaux pour parvenir à reprendre le dessus sur sa femme dominatrice et contrariante, encore que dans *La Dame escoillee* le mari ne doit la reprise de ses « droits » qu'à son gendre, qui prend l'initiative là où lui-même n'avait encore jamais osé le faire. D'ailleurs, Hugues Piaucele, l'auteur de *Sire Hain et Dame Anieuse*, fait la même recommandation, dans le prologue aussi bien que dans l'épilogue, que l'auteur de *La Dame escoillee* : il conseille aux maris de ne jamais se laisser dominer par leur femme, car il ne peut en advenir que du mal.

Bref, les deux fabliaux qui exploitent ce thème s'adressent d'abord aux maris, leur fournissant en quelque sorte un guide de conduite, ou plutôt l'*essanple* (selon les mots mêmes du prologue de *La Dame escoillee*) de ce qu'il ne faut pas faire. Or les fables *Le Paysan et son épouse querelleuse* et *La Méchante Femme et son mari* auraient très bien pu contenir des prologues et des épilogues du même genre, puisque leurs récits respectifs supportent parfaitement de telles leçons. Si dans ses leçons Marie de France a préféré quitter la sphère domestique, l'esprit des récits demeure néanmoins le même : grâce à de divertissantes anecdotes, on nous montre que l'homme ne doit pas céder devant la contradiction, l'obstination, voire la méchanceté pure, et doit au contraire prendre les moyens nécessaires pour défendre ses intérêts et préserver son bon droit. De cette façon, l'ordre est rétabli et chacun recouvre enfin la place qui est la sienne. La fable comme le fabliau travaillent encore une fois à réinstaurer la bonne marche du monde. Et c'est en racontant de « bonnes histoires » qu'insidieusement ils y parviennent, quoique certaines d'entre elles puissent parfois faire preuve, vues de notre époque, d'un goût douteux ou de préjugés discutables. Il n'en reste pas moins que même les contes les plus misogynes relèvent probablement, à un niveau strictement didactique, de « bonnes intentions », et qu'il nous est en outre impossible de juger du caractère provocateur ou choquant que leur attribuaient les contemporains : peut-être un fabliau comme *La Dame*

escoillee pouvait-il tout au plus produire chez l'auditoire un petit émoi, voire une indignation amusée.

La cinquième fable aborde encore le thème de l'infidélité de la femme, mais sert cette fois d'un prétexte tout autre que celui qui prévalait dans les deux fables de *La Femme et son amant*, en traitant plutôt de la légèreté des mœurs féminines à titre « posthume » : comme son mari vient de trépasser, une veuve mène grand deuil, nuit et jour, sur sa tombe. Or non loin de là avait été pendu un voleur ; un chevalier, qui est l'un de ses parents, vient le détacher afin de l'enterrer dignement. On annonce alors dans tout le pays que celui qui a dérobé le corps sera pendu à son tour. Le rusé chevalier s'en va dès lors trouver la dame et n'éprouve aucun mal à la séduire, celle-ci abandonnant rapidement son veuvage. On déterre alors le mari et on le pend en lieu et place du corps subtilisé du voleur. La veuve n'en éprouve aucune malaise, et prétend au contraire que :

Delivrer deit hum par le mort
le vif dun l'em atent cunfort."

(*Die Fabeln*, 25, *De Vidua*, ms. F, v. 35-36)

Il existe un fabliau tout à fait analogue à cette fable de *La Femme qui fit pendre son mari*, fabliau qui ne se trouve toutefois pas dans nos deux manuscrits. Le début de l'histoire est le même : une femme pleure sur la tombe de son mari mort récemment. Mais la suite tourne ici entièrement autour de la tentative de séduction d'un écuyer, qui gage avec son maître qu'il gagnera aisément les faveurs de la dame en pleurs. Il remporte bien entendu le pari, et la veuve a tôt fait d'oublier ce mari qu'elle regrettait encore quelques instants auparavant. Malgré la tournure narrative qui différencie la fable du fabliau, le résultat est identique : la fidélité de la dame envers son mari mort est de bien courte durée car elle est séduite sans peine par le premier passant venu, et ceci sur la tombe même où elle fait pourtant de grandes démonstrations de deuil. Néanmoins, le fabliau est nécessairement plus vulgaire, plus « bas », par le choix même du personnage qui parvient à séduire la dame : s'il s'agit dans la fable d'un chevalier, donc d'un personnage d'assez haut rang, dans le fabliau ce n'est pas le chevalier mais bien son écuyer qui réussit cet exploit. Et le chevalier, qui se montre au départ offensé par ce projet pervers, prend bientôt un malin plaisir à observer la scène. Mais le chevalier de la fable ne fait guère meilleure figure en fait de respect des valeurs courtoises, car là où son

homologue du fabliau n'est qu'un spectateur amusé, c'est pour sa part de lui-même qu'il fomente le projet malhonnête de séduire la veuve éplorée.

La moralité du fabliau offre en quelque sorte le même type de curiosité que les fabliaux précédents, puisqu'elle condamne autant l'homme qui commet la « folie » de faire confiance à sa femme, que le comportement de la femme elle-même :

Por ce tain je celui a fol
 Qui trop met en fame sa cure,
 Que trop est de foible nature :
 De noiant rit, de noiant plore.
 Fame aime et het en petit d'ore,
 Tost li est talans remeüz.

(*NRCF*, 20, Cele qui se fist foutre sur la Fosse de son
 Mari, ms. B, v. 108-113)

Mais le reproche adressé à l'homme (au *fol*) dans les deux premiers vers de la moralité est peut-être moins approprié que dans les fabliaux précédents, où l'incapacité du mari à traiter avec sa femme contrariante constituait le thème dominant du récit. Car ici, le *fol* en question est incarné par le mort, ce dont la leçon semble faire peu de cas. Mais ce grief est vite abandonné, et l'auteur revient tout de suite à sa critique de la femme, pour dénoncer bien entendu l'instabilité de son caractère et la légèreté de ses mœurs. L'épilogue de la fable se situe à un autre niveau, en ce qu'il assume véritablement le point de vue du mort, proposant, en guise de leçon, la simple constatation du peu de bien que sont en droit d'attendre les morts de la part des *vifs* :

Par iceste signefiance
 poes entendre quel fiance
 deivent avoir li mort a vifs.
 Tous est li munz falis e jolis.

(*Die Fabeln*, 25, *op. cit.*, v. 37-40)

À la manière des textes examinés plus haut, le fabliau s'en tient principalement à une critique de la femme et, par ricochet, du mari, toujours coupable de manquer de fermeté envers elle, ou de pêcher par excès de confiance, voire de lui témoigner trop d'affection (ce qu'elle exploite bien entendu à son avantage, du moins à en croire les mises en garde qu'effectuent constamment ces fabliaux). Quant à la fable, sa particularité ne réside pas tant dans la généralisation excessive de la moralité que dans un déplacement des termes de l'opposition : au lieu de confronter, comme le fait le fabliau, l'homme (mort) à la

femme, elle oppose plutôt les morts aux vivants, et ceci pour montrer à quel point la tromperie et l'hypocrisie règnent sur le monde (c'est-à-dire sur le domaine des vivants).

Ce n'est donc pas forcément une tendance irréductible de la fable que de généraliser à outrance les enseignements qui paraissent se dégager d'eux-mêmes du récit. Le fait que son caractère apologétique soit plus manifeste que le fabliau l'incite peut-être à donner une portée plus vaste à ces enseignements, mais Marie de France peut également chercher à déplacer la moralité vers une sphère autre, afin que le lecteur ou l'auditeur s'étonne de l'universalité des leçons à tirer d'une anecdote particulière. Ce déplacement s'effectue en substituant de nouvelles figures à celles qui occupaient le récit, figures qui permettent précisément de renouveler la leçon en lui fournissant un nouvel horizon effectif. C'est ainsi que dans la dernière fable la relation de fidélité entre la femme et son mari décédé est « moralisée » en une relation de confiance entre les morts et les vivants. Dans la fable de *La Méchante Femme et son mari*, la lutte déraisonnable que livre la femme à son mari est transposée en un vain combat entre un homme et son seigneur. Dans *Le Paysan et son épouse querelleuse*, la femme obstinée, toujours opposée à son mari raisonnable, est simplement remplacée dans la moralité par un homme stupide et menteur. L'essence de la leçon reste donc la même, mais le changement – partiel ou complet – de protagonistes permet en quelque sorte d'en faire légèrement bifurquer l'orientation. Or ce phénomène n'est certainement pas étranger à celui dont il a été question à propos du fabliau, qui propose souvent une moralité divergente, à des degrés variables, par rapport aux enseignements attendus.

Peut-être le fabliau trouve-t-il dans cette divergence une plus grande force comique que la fable, lorsqu'il prétend, avec le même sérieux que celle-ci, donner un « exemple » salutaire à partir de l'histoire racontée, alors que sa moralité réaffirme plutôt avec vigueur les vices et turpitudes dépeints dans le récit. C'est ainsi que des fabliaux comme *La Dame escoillee* ou *Sire Hain et dame Anieuse* renchérissent sur l'obstination de la femme et sur la faiblesse de l'homme, *Cele qui se fist foutre sur la Fosse de son Mari* sur le caractère changeant de la femme et à nouveau sur la « folie » de l'homme, ne faisant en tous les cas que prolonger logiquement les enseignements du récit lui-même, en insistant cependant sur des éléments inattendus, comme peuvent l'être les reproches adressés à l'homme alors que ce sont précisément les vices de sa femme

qui sont dénoncés. Mais quant à affirmer, comme nous l'avons vu plus haut, que le fabliau est nécessairement plus comique, il y a un pas qu'il serait téméraire de franchir. Car dans un cas comme dans l'autre, la moralité peut causer un certain étonnement, qui peut aussi bien servir un objectif comique qu'édifiant. Nous revenons encore à cette hermétique question de la relation entre ces deux pôles, et devons donc encore ici postuler qu'elle ne possède précisément pas de réponse définitive puisque, nos textes le confirment, les deux vont souvent de pair. Rappelons seulement à ce sujet l'avis éclairé de Jacques de Vitry, prolifique auteur d'*exempla*, qui proclame qu'afin de les édifier, « il s'agit de "faire rire" les auditeurs, non de les faire pleurer¹²⁵ ».

La sixième et dernière fable de ce groupe, *Le Paysan et le Lutin*, raconte qu'un vilain réussit un jour à attraper un *folet*, qui lui accorde trois vœux. De retour chez lui, le vilain offre deux vœux à sa femme, et en garde un pour lui. Ils s'en tiennent là quelque temps, jusqu'à ce que la femme, lors d'un repas, désire manger l'appétissante moelle d'un os de brebis, qu'elle n'arrive pas à atteindre. Elle souhaite alors que son mari possède un long bec, qui puisse aisément retirer la moelle. Son souhait se réalise et le mari, abasourdi de se voir ainsi transformé, souhaite aussitôt recouvrer son aspect originel. Deux des trois vœux ont ainsi été utilisés en pure perte, et Marie de France ne révèle pas ce qui advient du troisième. La moralité est plus discordante que jamais, en affirmant que plusieurs perdent ce qu'ils possèdent parce qu'ils croient des gens qui ne cherchent qu'à les « décevoir ». Ces *fous* croient ainsi que les hommes rusés souhaitent, tout comme eux, obtenir bon conseil, alors qu'en vérité ils n'en ont cure.

Cette fable est, parmi les six, celle qui paraît la moins apparentée aux fabliaux. C'est d'abord le fait que la femme, par son unique caprice, soit responsable du gaspillage de deux des trois vœux qui fournit un argument à son acceptation dans le groupe des « fabliaux avant la lettre ». Mais pour le reste, ce personnage féminin n'est pas développé avec la même ampleur que la contrariante ou l'obstinée des fables précédentes. Quant au *folet*, qui relève d'un univers merveilleux très peu présent dans la fable ésopique, il fait également pencher ce texte du côté du fabliau, puisque celui-ci, quoiqu'il ne soit certainement pas le lieu typique des manifestations du merveilleux, fait

¹²⁵ Claude Brémond, Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt, *op. cit.*, p. 94-95.

à l'occasion place à des personnages sortis de cet univers, et ceci précisément en tant que dispensateurs de souhaits. On n'a qu'à penser aux célèbres fées du *Chevalier qui fist parler les Cons*, qui accordent au chevalier trois dons, dont celui évoqué par le titre.

Le fabliau des *Quatre sohais saint Martin* présente lui aussi le motif des souhaits mal utilisés (contrairement au *Chevalier qui fist parler les Cons*, qui les utilise au contraire à bon escient, quoique leur nature même les destine à un usage équivoque). Malheureusement, le manuscrit *F* n'en a préservé que les vingt-quatre premiers vers, et il est absent du manuscrit *D*¹²⁶. Le *folet* est ici remplacé par la personne de saint Martin, qui accorde non pas trois mais quatre vœux à un vilain qui lui vouait un culte singulier. Lorsqu'il rentre chez lui, « *sa fame, qui chauçoit les braies*¹²⁷ », l'accueille en l'injuriant, comme à son habitude. Mais en apprenant son aventure, elle s'adoucit et lui réclame un vœu. D'abord hésitant, il finit par le lui accorder, pour son plus grand malheur évidemment : elle souhaite aussitôt qu'il soit *chargé de vits*. Elle a alors tout le loisir de se moquer de lui, mais il finit par réagir et souhaite en retour qu'elle reçoive autant de *cons* que lui a de *vits*. Comme cet état de choses s'avère intenable, il souhaite alors sans réfléchir que *tous* leurs organes sexuels soient éliminés ; la situation n'étant guère meilleure, le quatrième souhait doit servir à rétablir leur physionomie première. La moralité est expédiée en deux vers :

Qui plus croit sa fame que lui
Sovant en a au cuer anui!
(*NRCF*, Les Quatre Sohais saint Martin, ms. *B*,
v. 199-200)

Comme souvent, le fabliau est plus grivois que la fable, et le fait que les souhaits concernent inmanquablement les organes sexuels des protagonistes ne peut guère nous surprendre. Saint Martin, qui devient un dispensateur de souhaits, relève ici du merveilleux chrétien, occupant de fait le même rôle que le *folet*, bien que le fabliau soit peut-être pourvu d'une touche comique que ne possède pas la fable, en réservant un sort aussi vulgaire aux souhaits octroyés par un *saint*, d'autant plus que celui-ci les accorde afin de récompenser la dévotion du vilain à son endroit.

¹²⁶ Les trois autres manuscrits qui contiennent ce fabliau seront donc utilisés pour compenser la partie manquante ; il s'agit des manuscrits *A* : BnF fr. 837, *B* : Berne, Bibl. de la Bourgeoisie, 354 et *Z* : Oxford, Bodleian Library, Digby 86.

¹²⁷ *NRCF*, 31, « Les Quatre Sohais saint Martin », ms. *B*, v. 35.

D'un point de vue strictement narratif, le fabliau possède l'avantage de « boucler la boucle », puisque les quatre souhaits sont utilisés, le quatrième rétablissant la situation initiale. Il est difficilement explicable que la fable s'arrête aux deux premiers vœux, laissant le troisième en plan. La situation initiale est néanmoins rétablie ici aussi, mais le développement en est nécessairement réduit, puisqu'il s'agit, en quelque sorte, d'une simple séquence en deux temps, où la formulation d'un vœu est immédiatement suivie de son « contre-vœu », à la manière d'un poison qui recevrait aussitôt son antidote, n'ayant pas eu le loisir de causer le tort pour lequel il a été conçu. L'absence du troisième et ultime vœu, qui devient dès lors décisif, laisse donc l'histoire à un point neutre, amputée d'un dénouement. Celui-ci aurait pu être fourni par l'épilogue, mais il n'en est rien ; le déplacement de la moralité est tel dans cette fable que le lien qui l'unit au récit est ténu et difficile à saisir ; bref, comme le remarque Brucker, son « rapport avec le corps de la fable est assez lâche¹²⁸ ». Quant au fabliau, sa courte moralité reprend l'idée qu'il ne faut pas croire sa femme plus que soi-même ; il semble que cette leçon soit applicable, dans le registre misogyne du fabliau, à des thèmes assez divers. Mais la moralité des *Quatre Sohais saint Martin* se contente de poser un avertissement, qu'elle n'accompagne pas comme les autres fabliaux d'un reproche aux maris, bien que soit pourtant mentionné au début du récit que c'est la femme qui *porte les culottes* dans le ménage, ce qui constitue normalement – nous en avons vu plusieurs exemples – la prémisse à une dégradation assurée de la situation.

C'est donc autour d'un choix de thèmes assez restreints que se regroupent les fables de Marie de France considérés par Nykrog comme des « fabliaux avant la lettre », mais c'est avant tout le personnage de la femme qui les réunit invariablement à des fabliaux analogues. La femme peut, dans le cas d'une relation adultère, amener son mari à prêter foi aux idées les plus invraisemblables et c'est alors le thème de l'illusion, de la « semblance », qui est développé. Elle peut lui contester ses attributs virils et c'est alors l'occasion de proclamer les bienfaits de l'ordre établi, ou enfin faire preuve de si peu de fidélité et de loyauté que l'hypocrisie et la fausseté qui accablent le monde y trouvent une illustration exemplaire. Les intrigues et les péripéties qui meublent ces récits sont

¹²⁸ Charles Brucker, *op. cit.*, p. 235.

pour l'essentiel de nature semblable, bien que celles du fabliau soient dans presque tous les cas plus développées, mieux détaillées. L'opinion de Nykrog à ce sujet résiste donc, pour l'essentiel, à l'épreuve des textes ; la principale différence entre une fable et un fabliau analogue demeure plus souvent qu'autrement la longueur, dont les inévitables répercussions sont l'amplitude du développement narratif et l'épaisseur psychologique des personnages.

Bref, s'il y a, pour reprendre le mot de Bédier, un « esprit » propre aux fabliaux, il peut manifestement s'étendre, de façon à peine décalée, à certaines fables de Marie de France. Et les six qui ont été présentées, choisies en fonction de la décision éditoriale de Nykrog, ne sont peut-être pas les seules à pouvoir en revendiquer l'esprit, de la même façon que certains fabliaux sont si proches du genre ésope que qu'ils auraient probablement pu trouver leur place au sein de l'*Isopet* de Marie de France. C'est ainsi que la fable du *Paysan et son cheval*, qui rapporte une cause juridique cocasse concernant la valeur d'un cheval, ou celle du *Riche qu'on saigne*, où un homme en vient à croire, sur l'avis de son médecin, qu'il est *enceint*, mériteraient sans doute au même titre que les six fables précédentes une place parmi les fabliaux. Inversement, le fabliau du *Vilain qui conquist Paradis par Plaît* (dans le manuscrit *D*), une sorte de *conte moral* où un vilain, grâce à sa rhétorique et à sa connaissance de l'histoire sainte, parvient à se faire admettre au paradis, est un texte assez original dont l'acceptation comme fabliau ne va pas de soi, et il ne serait pas plus étrange de le retrouver dans une collection de fables. Il en est de même pour les fabliaux de *La Housse partie* et de *La Bourse pleine de Sens* (qui n'apparaissent ni l'un ni l'autre dans nos deux manuscrits), textes qui figurent dans le *NRCF* mais qui ont été écartés par Nykrog, dont la liste est pourtant par ailleurs plus permissive. Ce sont également deux récits brefs à prétention visiblement moralisatrice, et en ce sens ils ne peuvent être exclus d'emblée des fables ésope.

Quoi qu'il en soit, ces cas ambigus, qui se trouvent plus que tout autre en une sorte d'équilibre précaire sur la ligne de partage générique, témoignent encore de cette difficulté endémique à établir des critères définitifs exclusifs qui permettraient de départager de façon non équivoque et définitive ces deux genres narratifs brefs.

CONCLUSION

Avec cet examen des fables de Marie de France et des fabliaux, nous avons constaté que ces deux genres narratifs brefs ont manifestement beaucoup plus en commun que ce qui paraît au premier abord. De nombreux autres points de comparaison auraient pu être envisagés, d'autres angles d'analyse adoptés, mais dresser un panorama complet était impensable et l'objectif consistait plutôt à souligner jusqu'à quel point l'univers commun à tous ces textes est en mesure de remettre en question cette habitude d'établir, en littérature médiévale, d'inébranlables frontières génériques. Nous avons vu que celles-ci, dans le cas de la fable ésope et du fabliau, méritaient d'être questionnées et repensées.

La revue des fables puis des fabliaux esquissée au départ nous a permis de constater combien l'entreprise de définition – surtout en ce qui concerne le fabliau – avait donné du fil à retordre aux critiques. Les fables de Marie de France suscitent une plus grande unanimité ; bien que dérivées de la tradition de l'*exemplum*, apparentées au récit animalier et redevables à la fable antique, leur auteur a su néanmoins inculquer à ce premier recueil de fables ésope de langue française un esprit original et une aisance narrative qui lui ont procuré toutes les caractéristiques de la littérature plaisante et divertissante, sans pour autant négliger leur valeur édifiante et didactique. Quant au fabliau, l'incapacité des critiques, de Bédier à Lacy, à le définir de façon unanime indique déjà la diversité et la complexité des œuvres qu'il regroupe, sans compter que la composition même du corpus est un lieu de désaccord constant chez les critiques : chacun possède sa propre liste de fabliaux, qui diffère souvent sensiblement de celles des autres. Mais dans tous les cas, cette indistinction générique du fabliau, ou son « élasticité », d'abord soulignée par Bédier, ne sera jamais sérieusement remise en doute. Si nous avons ensuite insisté davantage sur les thèses de Nykrog, c'est que, le premier, il a développé l'idée à l'origine de ce travail, à savoir que le fabliau est fort proche de la fable de Marie de France, étymologiquement d'abord, puisque son nom en

est dérivé, thématiquement ensuite, car plusieurs fables – dont au premier rang ses six « fabliaux avant la lettre » – sont compatibles avec la définition qu'il donne du fabliau. Dominique Boutet puis Charles Muscatine ont insisté en ce sens sur la notion simple mais primordiale de « bonne histoire » pour caractériser le fabliau ; or bon nombre de fables peuvent également prétendre à former de « bonnes histoires », puisqu'elles racontent des anecdotes plaisantes qui sont tout à fait similaires à celles développées par les récits que Nykrog qualifiait pourtant de « fabliaux classiques ».

Mais il n'est de preuve plus authentique de cette confusion des genres que celle des textes eux-mêmes. Dans nos deux manuscrits, nombre de fabliaux proclament dans leurs prologues être des *fables* : bien que ce terme puisse posséder la signification de *matière* ou de *mensonge*, il est des occurrences où la valeur de *fable ésoptique* est incontestable. Dans les cas où le sens est discutable, ou lorsque les prologues utilisent une quantité telle de termes génériques pour annoncer le récit que toute tentative d'en élucider les subtilités semble vaine, comme c'est le cas dans le fabliau de *La Vieille Truande* par exemple, les auteurs (ou récitants) et leur auditoire décelaient vraisemblablement une composante ludique dans cet enchevêtrement typologique qui nous semble aujourd'hui inextricable. Le terme d'*essample* soulève un autre problème : il est abondamment utilisé par Marie de France comme formule d'introduction à la moralité, mais le fabliau en fait également grand usage, confirmant ainsi, de sa propre voix pourrait-on dire, ses prétentions apologétiques. Quant à la composition même des manuscrits *D* et *F*, l'étroit voisinage des fables et des fabliaux indique déjà une certaine proximité thématique et générique, dans la mesure où l'on accepte que les copistes qui ont rédigé ces manuscrits ont fait preuve d'une certaine volonté d'ordre et de cohérence ; l'agencement des textes paraît du moins aller en ce sens.

L'aspect apologétique, qui se manifeste explicitement par la présence d'une leçon finale, est une voie essentielle de rapprochement entre fable et fabliau, et si les fables possèdent presque toutes une moralité, nous avons vu que c'est aussi le cas pour plus des deux tiers des fabliaux, sans compter ceux dont l'aspect moral ou édifiant ne se matérialise pas dans un véritable épilogue, mais s'affirme plutôt de façon indirecte au travers du récit lui-même. Les fabliaux, dans leurs prologues à tout le moins, revendiquent plus volontiers leur caractère comique, prétendant délasser et distraire leur

auditoire, de sorte que l'on pourrait presque retrouver la célèbre formule définitoire de Bédier de « conte à rire en vers » au sein même d'un prologue de fabliau. Mais les épilogues s'empressent pourtant de tirer des leçons de ces récits amusants, peut-être davantage encore lorsqu'ils viennent précisément d'affirmer leurs intentions comiques : l'exemple de *La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre* est éloquent à ce sujet, puisque la seule version (celle du manuscrit *D*) dont le prologue annonce un récit qui fera rire son auditoire est également la seule qui se termine par une moralité en bonne et due forme. Nous en sommes donc arrivés à la conclusion que le rire et l'édification ne s'opposent pas mais se complètent, qu'ils s'appellent l'un l'autre davantage qu'ils ne s'affrontent. Selon le schéma simple qui opposerait rire et édification comme deux pôles opposés, tous les fabliaux occuperaient le premier pôle et toutes les fables le second. Or les deux genres embrassent plutôt les deux pôles à la fois, se servant de la moralité comme adjuvant comique et du rire comme moyen d'édification. Dès lors, cette opposition ne peut plus servir de critère de distinction générique, car le fabliau n'est pas simplement *comique* et la fable ésoopique strictement *édifiante*.

La teneur moralisante est presque toujours explicitement affirmée dans la fable ésoopique ; dans les rares cas où elle ne l'est pas, l'on peut se référer au prologue et à l'épilogue généraux de l'*Isopet*, qui affirment avec force cet objectif. En ce qui concerne le fabliau, nous avons vu que lorsque le prologue ne traite pas ouvertement de cette prétention apologétique, le déroulement même du récit tend à faire triompher la justice et la morale, tenant lieu en ce cas de moralité implicite. Le jeu entre rire et édification est de ce fait plus aisément perceptible dans le fabliau que dans la fable, car il en assume en quelque sorte plus ouvertement les implications, comme en témoigne un fabliau tel que *La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre*, qui prétend au comique dans son prologue et à l'édification dans son épilogue. Mais le comique est plus difficilement assumé – ouvertement du moins – dans la fable ésoopique. Jamais une fable n'annonce dans son prologue le désir de faire rire son auditoire. Il n'en reste pas moins que certaines d'entre elles (outre celles dont le caractère comique est le plus évident et qui correspondent en gros aux « fabliaux avant la lettre ») proposent des récits qui sont considérés sans hésitation comme étant de nature *comique*. Il en est ainsi de ceux que l'on retrouve à la fois chez Marie de France et dans le *Roman de Renart* ; les aventures

du rusé goupil avec le coq et avec le corbeau sont étonnamment similaires dans les deux œuvres. La principale divergence réside dans la longueur des épisodes, beaucoup plus longs dans le « roman » animalier, ce qui lui assure une plus grande abondance de détails et des dialogues plus nourris que dans la fable. L'écart est donc dû, dans ce cas-ci comme dans le cas de la relation qu'entretient la fable avec le fabliau, à la même cause, celle-ci occasionnant nécessairement les mêmes conséquences, c'est-à-dire que la brièveté réduit invariablement les détails narratifs et les épisodes superfétatoires. Deux fabliaux se jouent d'ailleurs précisément sur le même thème (la menace inhérente au discours, quant à ses dangereux effets persuasifs d'abord, aux risques encourus par celui qui en fait mauvais usage ensuite) ; les personnages animaliers de la fable et du *Roman de Renart* y sont en outre facilement remplacés par les personnages très typés des fabliaux : le vilain, sa femme et le prêtre, les protagonistes les plus utilisés par les fabliaux, là où le loup, le renard et le chien obtiennent la palme de la « popularité » dans la fable ésopique. Que ces personnages soient de nature animale ou humaine, ils possèdent pour le récit bref un avantage colossal : ils peuvent aisément personnifier une valeur morale – qualité ou, plus souvent, défaut – qui sans le recours à ces types nécessiterait plusieurs vers descriptifs, dont la reprise continuelle dans plusieurs textes brefs successifs deviendrait rapidement lassante et redondante. Or le récit bref fuit par définition la description (elle n'est utilisée qu'à l'occasion, pour appuyer avec force une idée précise) et les personnages-types permettent précisément de l'éviter en évoquant des valeurs ou des traits de caractère de façon succincte et efficace. C'est ainsi que le fabliau, s'il possède habituellement une valeur allégorique moindre (nous avons toutefois souligné l'exception du *Couvoiteus et de l'Envieus*), présente néanmoins des personnages dont le degré d'abstraction est presque aussi élevé que ceux de la fable ésopique.

Quoi qu'il en soit, les défauts ainsi incarnés par les acteurs de la fable et du fabliau sont châtiés dans presque tous les cas. Par le biais de la moralité, les valeurs les plus conformistes sont rétablies et les injustices corrigées. Dans les rares cas où l'épilogue est absent ou inefficace à rétablir la morale dans tous ses droits, c'est au sein du récit lui-même que la situation est corrigée ; la possibilité de généralisation offerte par la moralité se voit alors abandonnée, mais la morale triomphe tout de même. Si cette attitude

conservatrice est plus naturellement accordée à la fable ésopique – ne serait-ce que parce qu'elle proclame d'elle-même sa valeur apologétique – nous avons vu que le fabliau n'est pas en reste, insistant souvent, à l'instar de la fable, sur la nécessité de ne pas chercher à s'élever au-dessus de son état, à se « dénaturer ». Autrement dit, le fabliau comme la fable ne cherchent jamais à renverser l'ordre social et ne font pas la promotion de valeurs « anti-féodales ». Quelques fabliaux, particulièrement les plus pornographiques ou scatologiques, peuvent être amoraux, dans le sens où ils évacuent toute valeur morale, mais cette « neutralité » morale n'en fait pas pour autant des œuvres subversives. Celles-ci travaillent au contraire à améliorer le système féodal, à le perfectionner, mais jamais à le détruire. C'est pourquoi le trompeur est trompé, le fourbe est puni, le *félon* est dénoncé ; ces châtiments exemplaires visent en quelque sorte à purger les éléments indésirables de la société féodale.

Enfin, les fabliaux dont la moralité semble complètement discordante par rapport au récit soulèvent un autre aspect de la relation entre le caractère comique du texte et la valeur édifiante revendiquée par la moralité. La sincérité du caractère apologétique peut être remise en doute et l'auteur devient alors un « joueur » qui place la moralité sous l'égide du ludisme. Or s'il est bien malaisé de déterminer jusqu'à quel point la moralité peut se soumettre à l'intention comique, nous avons remarqué que dans le cas précis des deux manuscrits qui nous occupent, les fabliaux sont davantage portés à proposer une « véritable » moralité édifiante, de la même façon qu'ils ne contiennent aucun des fabliaux qu'on pourrait qualifier d'« amoraux ». Mais dans tous les cas, la ligne de partage entre rire et édification n'est pas nette ; fables comme fabliaux semblent plutôt cultiver l'ambiguïté à ce sujet, car c'est essentiellement grâce à cette incertitude que peut se déployer le jeu entre rire et sérieux, qui caractérise en bonne partie tous les textes qui partagent cet espace générique qui s'étend à la frontière de la fable et du fabliau.

L'examen plus minutieux des « fabliaux avant la lettre » auquel nous avons ensuite procédé a enfin permis d'apprécier jusqu'à quel point ces fables, lorsqu'elles traitent de sujets similaires et utilisent les mêmes personnages que les fabliaux, leur ressemblent à s'y méprendre. Car dès que la fable ésopique s'éloigne du récit animalier, en ne présentant que des personnages humains, la distance qui la sépare du fabliau est facilement franchie. Ce qui ne signifie pas que les fables mettant en scène des animaux

soient par nature incompatibles avec « l'esprit » du fabliau, mais le passage de l'allégorie animale aux situations plus réalistes, voire « charnelles » du fabliau demande nécessairement un effort d'interprétation qui nuit à l'association immédiate et instinctive de la fable au fabliau. C'est pourquoi des situations telles que celles qui mettent en scène un triangle amoureux entre le mari – un vilain le plus souvent –, sa femme et son amant sont plus facilement perçues comme étant très proches du fabliau. La femme est donc le personnage central – ou du moins celui qui justifie en quelque sorte l'anecdote par ses actes – dans tous les « fabliaux avant la lettre ». À ceux-ci répondent des fabliaux analogues où la femme joue un rôle similaire, sinon identique. Nous avons vu que les personnages y sont généralement plus amplement développés et les détails narratifs plus nombreux, ce qui atteste l'impression de Nykrog selon laquelle la longueur, qui seule rend possible ces développements, est la cause essentielle des divergences entre une fable et son homologue chez les fabliaux. Cette amplitude narrative et descriptive peut également permettre au fabliau de développer un « climat » favorisant davantage le rire, par exemple en introduisant des éléments qui peuvent être récupérés par la suite à des fins comique, comme c'est le cas dans le fabliau du *Prestre qui abevete*, dans lequel la femme présentée dans le prologue comme « courtoise et bien élevée » montre par la suite tout le contraire de ces qualités. L'image pour le moins négative de la femme que le fabliau se plaît à projeter n'est donc pas étrangère à la fable, loin s'en faut ; si cette image est parfois moins appuyée et moins saturée de détails truculents dans la fable, elle est néanmoins essentiellement la même que dans le fabliau. Car cette misogynie est dirigée soit vers les femmes qui usurpent la place des hommes, soit vers celles qui sont susceptibles de les berner grâce à leur art consommé de la tromperie. En refusant de demeurer dans un état de soumission, en cherchant à s'approprier les attributs virils du commandement ou en se rendant coupables de tromperie et d'inconstance, elles menacent de renverser l'ordre établi, de créer un dérèglement, auquel la moralité s'emploie à remédier par une leçon ou par une recommandation socialement salutaire. Souvent, les moralités respectives d'une fable et d'un fabliau qui exploitent le même thème – par exemple la femme contrariante ou l'épouse qui trompe son mari devant ses propres yeux – sont interchangeable sans trop de mal, tellement leur conservatisme les incite à proposer des leçons similaires. Cet objectif commun n'empêche pas ces

moralités d'être parfois dirigées vers des destinataires différents : là où le fabliau s'adresse aux maris qui n'assument pas leur rôle, la fable généralise davantage en s'adressant à tous les hommes et en étendant la *senefiance* du conte à l'ensemble des relations féodales, ou encore en déplaçant les termes afin de renouveler l'orientation morale de la leçon (comme dans *La Femme qui fit pendre son mari*, qui passe de la traditionnelle guerre des sexes à une opposition entre morts et vivants).

Cette proximité thématique et actantielle (dont la femme est l'élément central), qui a amené Nykrog à accorder à ces six fables le titre de « fabliaux avant la lettre », reste applicable, à des degrés divers, à d'autres fables de Marie de France ; inversement, les fabliaux peuvent à leur tour revendiquer une parenté plus ou moins forte avec la fable ésoptique. Mais ces exemples suffisent à illustrer l'étroite intimité qui unit ces deux « genres » qui partagent un imposant patrimoine littéraire commun, révélant une fois de plus la fragilité – voire l'arbitraire – de toute tentative de partage générique trop strict.

Nous devons donc nous demander comment se déploie réellement ce partage générique dans le contexte codicologique, car les observations ne peuvent être authentiques que lorsqu'elles procèdent d'une matière authentique, à savoir des manuscrits. C'est d'ailleurs par un souci de rigueur et de respect du matériau original que les textes qui ont été présentés dans ce travail n'ont été puisés – à de rares exceptions près – que dans les deux manuscrits qui avaient été choisis au départ. Il est donc approprié ici de procéder à un bref survol final de ces manuscrits afin de situer concrètement ces textes dans leur environnement et de réserver – avec toute la prudence requise – nos conclusions à la matière qui a servi l'analyse.

Le manuscrit *D* consiste en un recueil assez divers de « fabliaux, de contes, de fables, de proverbes, de romans¹²⁹ » ; après la version française de la *Disciplina Clericalis*, une œuvre éminemment didactique qui débute le codex, suit l'*Isopet* de Marie de France, qui contient, outre le prologue et l'épilogue, 66 fables, dont une seule – incomplète – ne possède pas de moralité. Suivent ensuite dans le désordre des dits, des proverbes, des vies de saints et 26 fabliaux, dont 18 possèdent une moralité explicite. Trois romans terminent le recueil. Bien que sa composition soit fort hétérogène donc,

¹²⁹ *Catalogue général des manuscrits français, op. cit.*, vol. 6, p. 247.

une structure se dégage néanmoins : à l'exception des romans (qui sont d'ailleurs regroupés à la fin), les textes sont tous brefs et de nature didactique. Cette observation nous amène à tout le moins à accorder au fabliau non seulement une composante apologétique, mais tend également à donner crédit à cette indétermination générique sur laquelle nous avons souvent insisté, car si les frontières entre ces divers genres narratifs brefs avaient été bien dessinées, le copiste du manuscrit aurait probablement procédé de la même façon que pour les romans, c'est-à-dire qu'il les aurait regroupés afin qu'ils se présentent de façon consécutive dans le recueil.

Le manuscrit *F* est peut-être mieux « ordonné » et moins diversifié ; après six romans consécutifs, suivent dix-sept textes narratifs brefs, dont treize fabliaux. L'*Isopet* qui les suit immédiatement est presque complet – il ne manque que deux fables – et il est lui-même suivi d'un dernier fabliau. Il y a, comme dans le manuscrit *D*, une nette séparation entre les romans et les textes brefs, les romans étant regroupés alors que les textes brefs font l'objet d'un souci de classement moins rigoureux ; l'*Isopet* s'y trouve inséré entre deux fabliaux.

Ces particularités dans la composition des manuscrits ont été soulignées plus haut, mais nous sommes maintenant en mesure d'affirmer, après avoir montré jusqu'à quel point la distinction générique entre la fable et le fabliau peut s'avérer ténue, que les copistes qui ont rédigé ces manuscrits percevaient manifestement cette proximité et ont agencé ces recueils en conséquence. Car si les divergences entre fabliaux et fables de Marie de France se réduisent souvent à peu de choses, comme l'exemple des « fabliaux avant la lettre » l'a démontré, il est tout à fait compréhensible que les copistes n'aient pas jugé bon d'établir une division catégorique dans les manuscrits, à la manière de la séparation qu'ils ont établie entre les romans – qui sont toujours regroupés – et les autres textes, tous brefs. Il n'en reste pas moins que des différences subsistent ; elles sont plus ou moins marquées selon chaque texte, mais elles ne sont jamais réduites à néant. Même au sein des « fabliaux avant la lettre », l'écart de longueur – et les effets narratifs et descriptifs qui en découlent – auquel ont souvent été réduites les divergences entre ces fables et leurs homologues chez les fabliaux, peut s'avérer significatif, car il établit malgré tout une distinction entre la version « ésoptique » d'une histoire et sa version de

type « fabliau ». Si minime soit-elle dans certains cas, cette distinction ne saurait être négligée.

Tout est donc question de degré, une fable pouvant s'approcher plus qu'une autre du « type fabliau » et vice versa. Cette diversité des textes a été illustrée plus haut grâce au schéma selon lequel certains textes formeraient le « noyau générique » alors que d'autres en peupleraient de façon variable la périphérie, jusqu'à rejoindre la périphérie d'un genre contigu. Mais au-delà de ces cas limites, certains éléments tendent à résister de manière générale à l'incertitude générique, contribuant, sinon à tracer des frontières nettes, du moins à façonner des espaces plus ou moins élastiques propres aux différents genres. C'est encore une fois les manuscrits eux-mêmes qui seuls possèdent l'autorité « naturelle » pour trancher en la matière. Ainsi, l'*Isopet* de Marie de France est dans nos deux manuscrits mêlé à d'autres textes narratifs brefs, parmi lesquels se trouvent bon nombre de fabliaux ; il est même complètement entouré de fabliaux dans le manuscrit *F*. Mais l'*Isopet* forme néanmoins dans les deux cas un ensemble entier et insécable¹³⁰, car jamais un fabliau ne vient s'insérer entre deux fables, pas plus qu'une fable ne se trouve isolée hors de l'*Isopet*. C'est donc dire que les copistes n'ont jamais *brisé* la collection ésoptique de Marie de France afin de disséminer les fables au sein des autres textes narratifs brefs qui occupent son entourage dans le manuscrit. Bref, les fables sont toujours réunies en un *Isopet* indépendant, sans que celui-ci ne soit pour autant mis à l'écart, à la manière des romans qui dans nos deux manuscrits sont placés à part, regroupés au début ou à la fin d'un manuscrit. Au-delà des nombreuses similitudes qui peuvent les unir aux fabliaux, ces fables sont donc liées entre elles par un élément d'une tout autre nature : l'appartenance à un ensemble cohérent, dont la « paternité » est en outre revendiquée dans son intégralité par Marie de France. Il semble que les copistes s'y soient conformés de façon scrupuleuse – c'est du moins ce dont témoigne la tradition manuscrite.

Je ne crois pas que cette observation codicologique n'enlève quoi que ce soit à la validité des rapprochements entre fables de Marie de France et fabliaux entrepris par ce travail. Elle montre au contraire pourquoi fables et fabliaux résistent tant bien que mal à

¹³⁰ Ce qui ne signifie pas qu'il soit généralement complet, puisque seuls quatre manuscrits des vingt-trois qui contiennent l'*Isopet* de Marie de France présentent les 102 fables.

l'assimilation et conservent leurs identités génériques distinctes, malgré leur vaste patrimoine commun. L'analyse individuelle des textes montre bien – comme le soulignait avec justesse Lacy – que la critique fait souvent fausse route en s'efforçant de théoriser des distinctions génériques strictes. C'est pourquoi il me semble que seul le matériau brut que représente le manuscrit peut s'avérer véritablement fécond en ce domaine ; dans le cas présent, les fables et fabliaux contenus dans nos deux manuscrits ont ainsi pu montrer à la fois les raisons de leur intime degré de parenté et de leur individualité générique propre.

Cette profession de foi envers la matière première de la littérature médiévale qu'est le manuscrit n'est pourtant pas nouvelle, mais on l'a peut-être trop souvent évacuée afin d'entreprendre la construction de rutilants édifices théoriques, qui ont dû, pour se soutenir, plier les textes à leurs propres exigences, plutôt que de se conformer prudemment aux matériaux codicologiques. Je crois qu'il serait tout à fait légitime en ce sens de s'interroger sur la propension « thématique » des manuscrits ; ainsi les deux fables ayant pour thème la *femme contrariante* et leur fabliau homologue de *La Dame escoillee* proviennent du manuscrit *D*. Or ces deux fables sont absentes du manuscrit *F*. Inversement, les deux fables qui traitent de *la femme et son amant* ainsi que leur fabliau analogue du *Prestre qui abevete* se trouvent tous dans le manuscrit *F*, alors que le manuscrit *D* ne contient aucun de ces trois textes.

Ces concordances ne sont pas nécessairement significatives, mais elles soulèvent certainement des questions nouvelles qui, selon moi, pourraient trouver leur place au sein des études de poétique médiévale. On peut en effet se demander si cette concordance thématique reflète une véritable préoccupation du copiste (ou plutôt du commanditaire du manuscrit) pour tel sujet, ce qui justifierait l'identification d'un public précis pour ce genre de recueil, ou encore des occasions pendant lesquelles pouvait éventuellement être effectuée une lecture de certaines des pièces contenues dans ce recueil. De la même façon, si nous avons pu discerner dans le fabliau un côté apologétique évident et dans la fable un caractère comique à peine dissimulé, il est tout à fait possible – et même fort probable – qu'une fable ait été récitée à la suite d'un fabliau au cours de la *performance* d'un jongleur ou d'un récitant amateur. Si les deux textes se retrouvent dans le même manuscrit, traitent du même thème, avec des personnages

similaires et jouent à la fois sur le rire et sur l'édification, l'association semble pour le moins naturelle ; il n'est point besoin pour que des textes précis soient associés que leurs genres respectifs soient confondus par celui qui les compose ou par celui qui les entend.

Il y a donc ressemblance et confusion mais non identité formelle stricte des genres entre la fable ésopique de Marie de France et le fabliau, ce qui se traduit par une convergence qui s'établit autant dans les textes que dans les manuscrits. D'ailleurs, la fable ésopique comme le fabliau vont bientôt sceller leur union et se fondre en une entité générique nouvelle qui dans l'univers du récit narratif bref proclamera le triomphe du ludisme sur le didactisme : ce sera la naissance de la nouvelle. Mais avant que ne s'affirme, au XV^e siècle, l'hégémonie de ce « genre nouveau », des recueils tels que les deux manuscrits qui ont constitué la source de ce travail continueront de proposer des histoires qui puisent peut-être précisément leur force et leur intérêt narratif dans cette ambiguïté précieusement entretenue entre le sérieux et le rire, le didactisme et le ludisme, la tradition exemplaire et la grivoiserie naïve ; bref dans tous ces tiraillements dont l'incertitude générique n'est qu'un des aspects et qui cherchent avant tout à rendre ces « bonnes histoires » à la fois utiles et plaisantes.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

NOOMEN Willem et BOOGAARD Nico van den, *Nouveau Recueil complet des fabliaux (NRCF)*, 10 vol., Assen, Van Gorcum, 1983-1998.

WARNKE Karl, *Die Fabeln*, Genève, Slatkine, coll. « Bibliotheca normannica », 6, 1974, Réimpression de l'édition de Halle, 1898.

Corpus secondaire

BRUCKER Charles, *Marie de France : les fables*, Louvain, Peeters, coll. « Ktemata », 1991.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Érec et Énide*, édition critique d'après le manuscrit B.N. fr. 1376, traduction, présentation et notes de Jean-Marie FRITZ, Paris, Librairie générale française, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1992.

GUILLAUME DE LORRIS et JEAN DE MEUN, *Le Roman de la Rose*, édition d'après les manuscrits BN 12786 et BN 378, traduction, présentation et notes par Armand STRUBEL, Paris, Librairie générale française, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1992.

Le Roman de Renart, texte établi et traduit par Jean DUFOURNET et Andrée MÉLINE, 2 vol., Paris, GF Flammarion, 1985.

MONTAIGLON Anatole (de) et RAYNAUD Gaston, *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles : publiés avec notes et variantes d'après les manuscrits*, vol. IV, Paris, Librairie des bibliophiles, 1872-1890, réimpression New York, Burt Franklin, coll. « Burt Franklin Research and Source works series », 47, 1975.

Corpus critique

BÉDIER Joseph, *Les Fabliaux : études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, Sixième édition, Genève, Slatkine, coll. « Bibliothèque de l'École des hautes études », 98, 1982, Réimpression de l'édition de Paris, 1969 (1893).

BOUTET Dominique, *Les Fabliaux*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Études littéraires », 1985.

- BRÉMOND Claude, LE GOFF Jacques et SCHMITT Jean-Claude, *L'Exemplum*, Turnhout, Brepols, coll. « Typologie des sources du Moyen Âge occidental », fasc. 40, 1982.
- JAUSS Hans-Robert, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique*, 1, 1970, p. 79-101.
— *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978, 305 p.
- JODOGNE Omer et PAYEN Jean Charles, *Le Fabliau. Le Lai narratif*, Turnhout, Brepols, coll. « Typologie des sources du Moyen Âge occidental », fasc. 13, 1975.
- JOLLES André, *Formes simples*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1930, traduit de l'allemand par Antoine Marie BUGUET, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- LACY Norris J., *Reading Fabliaux*, New York, Garland Publishing, coll. « Garland reference library of the humanities », vol. 1805, 1993.
- MARTIN Mary Lou, *The Fables of Marie de France*, Birmingham, Summa Publicators, 1984.
- MUSCATINE Charles, *The Old French Fabliaux*, New Haven, Yale University Press, 1986.
- NYKROG Per, *Les Fabliaux*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1973 (1957).
- OMONT Henri, *Catalogue général des manuscrits français*, 9 vol., Paris, Bibliothèque nationale, éd. Ernest Leroux, 1895.
- PARUSSA Gabriella, « Les "Livres de fables". Enquête sur les manuscrits médiévaux contenant des fables ésopiques », *Reinardus*, 13, 1, 2000, p. 149-167.
- RABY Michel Jean, « Marie de France's Fable(s) de Folie : Fables or Fabliaux ? », *Analecta Malacitana*, 21, 1, 1998, p. 33-56.
- RYCHNER Jean, *Contributions à l'étude des fabliaux : variantes, remaniements, dégradations*, 2 vol., Neuchâtel, Faculté des lettres, 1960.
- SCHMITT Jean-Claude, *Prêcher d'exemples : récits de prédicateurs du Moyen Âge*, Paris, Stock, coll. « Moyen Âge », 1985.
- SPIEGEL Harriet, *Marie de France : Fables*, Toronto, University of Toronto Press, coll. « Toronto medieval texts and translations », 5, 1987.
- ZUMTHOR Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000 (1972).
— *Histoire littéraire de la France médiévale : VI^e-XIV^e siècles*, Paris, Presses universitaires de France, 1954.