

# Rayonnements du récit bref du Moyen Age: les cours de la "fable"

Ana Paiva Morais  
UNIVERSITÉ NOUVELLE DE LISBONNE

## La fable d'origine

Puisque c'est de La Fontaine qu'il s'agit, et que, pourtant, je me propose de remonter très en arrière jusqu'au Moyen Age, je voudrais commencer par une fable, une fable d'origine, pourrait-on dire :

Supposez qu'une femme enceinte soit jetée en prison, qu'elle y mette au monde un enfant, que l'enfant né en prison y soit nourri et grandisse; si la mère qui l'a enfanté venait à lui parler du soleil, de la lune, des étoiles, des montagnes et des plaines, des oiseaux qui volent, des chevaux de course, lui pourtant, comme il est né et a été élevé en prison, ne connaît que les ténèbres de la prison; il entend dire à la vérité que ces choses existent, mais il doute qu'elles existent réellement parce qu'il ne les connaît pas d'expérience. Ainsi de même les hommes nés dans cette présente cécité de leur exil, quand ils entendent dire qu'existent les réalités sublimes et invisibles, doutent qu'elles existent réellement, parce qu'ils connaissent seulement ces choses visibles toutes dernières au milieu desquelles ils sont nés. De là vient que le Fils unique du Père [...] a envoyé son Saint-Esprit à nos coeurs, pour que, vivifiés par lui, nous croyons ce que nous ne pouvons encore connaître d'expérience.

C'est avec cet exemple que Grégoire le Grand introduit, au VI<sup>e</sup> siècle, la notion très particulière que le récit fabuleux a acquis au Moyen Age.

La vertigineuse complexité comprise dans le terme 'fable' au cours de cette période tient de ce que celui-ci est hérité de plusieurs tendances philosophiques et littéraires de l'antiquité ayant subi par la suite une synthèse chrétienne

J'entends ce mot, pour l'instant, au sens large tel qu'il est pris par Aristote dans la *Rhétorique*, comme un type de l'exemple.

<sup>2</sup> Grégoire le Grand, Dialogues, IV, 1, Paris, Tèqui, 1978: 302.

qui l'a refondé dans le contexte d'une perception imagée de la connaissance manifestée dans les discours qui la disent. Ce serait peut être plus correct de suivre la proposition d'Alexandre Leupin et de parler de 'coupure épistémologique chrétienne'<sup>3</sup>, si l'on tient en ligne de compte la rupture apportée par l'avènement du Christ et par la percée du concept d'Incarnation dans la perception symbolique de la parole et du discours.

Penchons-nous, d'abord, sur quelques aspects, à notre avis fondamentaux, de cette coupure: d'après la doctrine, Jésus désigne deux substances, l'humain et le divin; pourtant, les difficultés herméneutiques se posent dès que l'on accepte le principe énoncé par la doctrine elle-même selon lequel l'une ne peut pas dire l'autre: le divin ne pourra pas désigner l'humain sans perdre sa divinité et, d'autre part, l'humain ne pourra jamais comprendre un divin outre mesure dans sa parole. Ce paradoxe signifie que si le nom du Christ ne peut être transposé dans des définitions c'est qu'il ne peut, donc, que relever de l'énigme et de l'ineffable. Le nom ne pouvant pas désigner le divin, il ne lui reste qu'à procéder par allusion, ce qui revient à dire qu'il éveille son idée sans en faire directement mention, qu'il suscite le divin par le biais d'une image ou, autrement dit, par la logique de la fiction. Le propre de l'image fabuleuse médiévale est, donc, de tenir à la fois de l'énigme et de la visibilité.

Si, dans l'exemple cité plus haut, Grégoire pose le problème du sens en des termes qui évoquent de très près l'allégorie platonicienne de la caverne, il a aussi le génie de lui donner une tournure nouvelle en lui ajoutant l'élément fabuleux. C'est grâce à celui-ci que l'enfant parviendra à surmonter sa cécité congénitale et à 'voir' avec les yeux de l'esprit: «car fou serait l'enfant qui penserait que sa mère ment sur la lumière, parce qu'il n'a jamais connu lui-même rien d'autre que les ténèbres de la prison».

Efficacité de *Vexemplum* médiéval, que Grégoire a été le premier à exploiter théoriquement dans le cadre de la prédication, reposera toute entière sur la possibilité ouverte par cette conception d'une divinité suppléée par l'image. Nous pouvons constater les modifications que la notion de fable a subies depuis les traités de l'antiquité: celle-ci ne prend plus le sens que lui prêtait la rhétorique ancienne où *fabula* désignait un événement n'ayant jamais eu lieu ni pouvant se produire, c'est-à-dire, un événement faux à la fois sur le plan de l'histoire et de la vraisemblance. À la différence de cette logique, la fable est désormais vraie dans la mesure où les faits présentés, qu'ils relèvent de l'histoire ou de la fiction fabuleuse, désignent une vérité transcendante destinée à devenir une vérité morale, bonne à suivre en tant que modèle et, donc, actuelle dans n'importe quel temps.

<sup>3</sup> Alexandre Leupin, *Fiction et Incarnation: littérature et théologie au Moyen Âge*, Paris, Flammarion (Idées et Recherches), 1993: 7-18.

<sup>4</sup> Idem: 303.

<sup>5</sup> "Poetic Fiction and Truth: William of Conches, 'Bernard Silvester', Arnulf of Orléans, and Ralph of Longchamps", in *Médiéval Uterary Theory and Criticism* cl 100 - c. 1375. The Commenta<sup>^</sup> Tradition (A.J. Minnis e A.B. Scott, eds.), Oxford, Clarendon Press, 1988: 113-164.

## Branches d'Ésope, allégories de Renart

Vers 1175 Pierre de Saint Cloud composa le premier épisode de Renart, la branche II, qui, avec les suites produites à partir de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, a constitué le *Roman âe Renard*. Ces récits comiques développent des éléments de la fable ésopeque, mais ils ont comme nouvelle caractéristique importante de tourner tous autour du goupil, personnage trompeur placé au centre du récit, et de ses adversaires qu'il essaie de déjouer, dont Ysengrin, le loup, Noble, le lion, Chantecler, le coq et Tibert, le chat, pour ne mentionner que les plus importants. Eavantage de placer au-dessus de chaque récit (branche) une structure plus large où un macro-récit présentant Renart comme le maître de la ruse et Ysengrin, le loup, comme sa victime préférée, prête aux récits une uniformité qui les rapproche de plus en plus de la structure romanesque. Ceci découle en bonne partie d'un travail de figement des personnages, qui deviennent de plus en plus stables, où chacun est défini par des qualités spécifiques qui entrent en conflit avec celles des autres, se plaçant dans la scène de l'écriture selon un schéma d'alternance conflictuelle entre les vices et les vertus. C'est ce travail de stabilisation des animaux autour de qualités à peu près précises capables de rendre chacun reconnaissable selon ses actions et ses discours qui prête au *Roman de Renart* une logique qui le rapproche de l'allégorie.

Il faut, toutefois, préciser que les animaux ne sont pas tout à fait figés dans un rôle, mais leurs actions sont néanmoins limitées par leur nature, et leur conduite est, ainsi, prévue à l'avance. Bien que les animaux participent d'une condition exemplaire dans la fable antique, situation qui est reprise dans la fable médiévale, celle-là commence à se dégager dès que les bêtes sont conditionnées par des conduites qui se répètent jusqu'à se cramponner aux personnages. L'action du goupil n'a donc de profondeur psychologique; elle n'est qu'un approfondissement de la notion de ruse, et Renart n'est ni la victime de son mauvais penchant pour la renardie qu'il aurait à surmonter, ni l'image du vice que les autres seraient tenus d'éviter; il est la renardie elle-même présente par figure, son nom se confondant avec sa qualité constitutive.

On assiste donc, dans le récit animal, à un retrait de la morale - explicite encore dans la fable médiévale qui circulait dans les 'Isopets' tout comme dans les recueils *d'exempla* - pour céder la place à une stylisation où le sens est préfiguré. Ainsi, l'on pourra dire, avec Corinne Zemmour, que le *Roman de Renart* est un texte où tout se renverse, et très en

Nous en dégageons les plus importants: *Fables* de Marie de France, (Ch. Bruckner, éd.), Louvain, Peeters, 1991; *hopet* de Lyon Q. Bastin, éd.), *Recueil Général des hopets*, (Tome II), Paris, SATF, 1929; Avionnet, Q. Bastin, éd.), *Recueil Général des Isopets*, (Tome II), Paris, SATF, 1930; Esope de Julien Macho, (E Ruelle, éd.), *Recueil Général des hopets*, (Tome III), Paris, SATF, 1982. Voir aussi, *Fables françaises du Moyen Âge: Les Isopets* (Jeanne-Marie Boivin et Laurence Harf-Lancner, eds.), Paris, GF-Flammarion, 1996.

particulier l'idéologie bourgeoise, ce renversement étant de l'ordre du masque, c'est-à-dire, un travestissement qui donne des traits humains aux bêtes sans leur retirer leur animalité. Les deux mondes se confondent dans un «miroir»<sup>8</sup> de l'homme. Ce n'est qu'au cours des siècles suivants, dans les avatars de 'Renart', que l'on assistera à une allégorisation tout à fait accomplie des caractéristiques des animaux: l'extension de la ruse à l'hypocrisie, dans *Renart le Bestoumé* de Rutebeuf (1261) est déterminée de très près par le domaine chrétien qui lui sert de cadre d'interprétation. Dans le *Couronnement de Renart* (1251-1288), le règne du goupil représente la victoire de la «renardie» sur Terre. L'allégorie est explicite à la fin de l'œuvre, où Orgueil, Mesdis (médisance) et Fausseté s'empresment autour du nouveau roi. *Renart le Nouvel* de Jacquemart Gielée (1289), est un poème moralisé, mettant en scène la lutte entre Noble, le lion, et Renart, aboutissant au triomphe du Mal. Là aussi il y a allégorisation du nom, Renart résumant le *topos* de la décadence du siècle (*contemptus mundi*). Renart est la *figura diaboli* autour du quel s'organise le schéma allégorique des Vices. Mais ces avatars de Renart ont tendance à se développer dans des textes longs, et les caractéristiques du récit bref se perdent dans les développements allégoriques du *Couronnement de Renart* et de *Renart le Nouvel*.

## Petites fables du fabliau

Dans le cadre du récit bref, le fabliau développe un autre domaine de la *fabula*. Refusant la structuration | allégorique du sens dont témoigne le courant de la fable animale dans sa généralité, la fable du fabliau se déroule sur la ligne du réel. Comme le souligne le poète du fabliau erotique Trubert:

An fabliaus doit fables avoir  
si a il, ce sachiez de voir:  
por ce est fabliaus apelez,  
que de faubles est aûnez.

Corinne Zemmour, "Animalité renardienne et utopie féodale", *Reimrdus* 11, 1998: 215-230.

Le terme «miroir» désigne un sous-genre médiéval très répandu aux XII et XIII siècles. Il s'agit d'un genre hétéroclite, mais qui s'inscrit dans la littérature didactique ou d'instruction morale, dont les œuvres sont très souvent destinées à l'usage de fidèles illustres.

«Dans les fabliaux, il doit y avoir des fables | et il y en a, sachez-le en vérité: | c'est pour cela qu'il est appelé fabliau, | parce qu'il est composé de fables», Trubert, vv. 1-4, in *Fabliaux érotiques* (Luciano Rossi et Richard Straub, eds.), Paris, Librairie Générale Française / Le Livre de Poche (Lettres Gothiques), 1992.

Ce genre s'est développé au cours du XIII<sup>e</sup> siècle et de la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle dans le nord de la France et ses textes sont construits sur une unité narrative dont le noyau est le motif du leurre; celui-ci est actualisé dans la majorité des récits par le thème de l'adultère<sup>10</sup>. Dans ces cas-là la trame du récit est bâtie sur la structure du triangle érotique, où le mari est trompé par sa femme et dupé par l'amant dont le rôle est souvent joué par le prêtre.

Contexte bourgeois et cadre spatial de la ville mis à part, le soi-disant réalisme du fabliau reste un point problématique qui n'a pas encore connu de solution définitive. Bien que quelques-unes des conventions du comique soient d'ordre historique et permettent de situer les personnages des fabliaux dans le cadre d'une société repérable dans la France bourgeoise des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup>, on ne peut pourtant pas ignorer, d'autre part, que ce sont les conventions du comique elles-mêmes qui, en jouant sur des éléments connus, contribuent à les travestir ou à les parodier; on arrive, alors, à des situations relevant de l'in vraisemblable, qui sont les reflets d'un miroir déformateur ayant pour but de mettre le réel à l'écart et non le contraire .

C'est de cette ambiguïté entre l'historique et la mise à distance que naît l'impression fourvoyante de réalisme. Quand on parle du "style réaliste de la tradition bourgeoise" à propos des fabliaux - à cet égard Joseph Bédier affirmait, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, par une formule inoubliable par la force de son schématisme, que «les fabliaux naissent dans la classe bourgeoise, pour elle et par elle» - force est de retenir le côté illusoire de ce réalisme, la défaillance de celui-ci, car c'est de ce jeu de videment que l'art du fabliau est issue. On pourra dire que le *fableor* est un réaliste au sens où il vit parfaitement à l'aise avec les assumptions sur la réalité dont sont art procède.

Cette perspective du fabliau pourra nous aider à mieux comprendre l'importance du temps dans la constitution de la fable. On a remarqué que les narrateurs des fabliaux situent de préférence l'action de leurs récits dans un passé récent;

Eun des plus importants critiques du fabliau, Per Nykrog, soutient que le thème par excellence du fabliau est le thème à triangle, qu'il trouve dans 63 des 160 textes que ce genre compte, selon lui. Cf. Per Nykrog, *Les Fabliaux*, Genève, Droz (Publications Romanes et Françaises), 1973: 60.

Knud Togeby, "The nature of the fabliaux" in *The Humor of the fabliaux: a collection of critical essays* (Thomas D. Cooke and Benjamin L. Honeycutt, eds.), Columbia, University of Missouri Press, 1974: 7-13.

Joseph Bédier, *Les Fabliaux: études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, 1893: 371.

«What we are left with [...] is a view of a fabliau framework which, with its realistic ontology and its naturalistic insistence on the proximity of causes, will help us to understand both the constitution and function of the fabliau setting as the locus of fabliau action. We are, in summary ready to accept the constriction of fabliau space and the contraction of fabliau time on their own terms. We need merely to remember that these terms do not include advocacy of a world view, but quite the opposite: the contrivance of a fictive world in which the constrictions and constraints can be put to comic use, together with the génial willingness of the audience, at the minimal urging of the fableor, to enter into the spirit of the fiction», Paul Theiner, "Fabliau settings", in *The Humor of the fabliaux: a collection of critical essays* (Thomas D. Cooke and Benjamin L. Honeycutt eds.), Columbia, University of Missouri Press, 1974: 127.

souvent il s'agit d'un soit-disant événement qu'ils auraient témoigné eux-mêmes, où qui leur aurait été transmis en première main par un témoin oculaire. La règle de l'origine lointaine, dans un passé mythique ou mythifié, qui est de mise dans la chanson de geste et le roman, que ce soit le roman antique ou le roman arthurien, n'est pas conforme à la fiction du temps dans le fabliau. Le narrateur est désormais impliqué, en quelque sorte, dans le récit, et le 'jadis' de l'aventure cède la place à 'l'aventure d'ouen' (de cette année-ci)<sup>14</sup>. C'est ce que dit Gautier le Leu dans 'Le prêtre teint':

Or vos diroi  
De celé aventure d'ouen  
Devant la feste seint Johan  
Avint en la cité d'Orliens  
[-]<sup>15</sup>

Le mode autobiographique n'est pas plus refusé dans les fabliaux: le jongleur Watriquet de Couvin raconte un épisode burlesque qu'il a vécu avec trois chanoinesses à Cologne et Boivin de Provins est le protagoniste du leurre dont il fait le récit lui-même .

Mais ce procédé ne doit pas nous méprendre sur le caractère essentiellement fictionnel (et fonctionnel) de ce temps contemporain. La rature du passé n'aboutit qu'à la constatation d'un vide temporel. Il s'agit d'un véritable vertige d'un temps qui n'assure plus le renvoi à une entité authenticatrice, ni à un point solide d'ancrage du présent quel qu'il soit. On assiste, ainsi, à la défaillance de la mémoire soit qu'elle manque de faire le lien avec l'origine, soit qu'elle le fait par des nœuds trop fragiles. L'effet de présent n'est qu'une convention du genre. D'où que le temps contemporain dont il est question dans les fabliaux soit loin de constituer une présence, et, malgré le prétendu et apparent réalisme de ces textes, de contribuer à l'épaississement matériel du présent; il se révèle, au contraire, comme un trouble du temps, une fissure temporelle.

Cf. Michel Zink, *La Subjectivité littéraire*, Paris, PUF, 1985: 92-106.

«Or vous dirait | D'une aventure que cette année | Après la fête de la Saint Jean | Se passa dans la cité d'Orléans», Gautier le Leu, *Le Prêtre teint, Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, Nico van den Boogaard et Willem Noomen eds. Van Gorcum, Assen, 1983-1998, VII, 81, vv. 30-33. Notre traduction. Cet ouvrage sera désormais indiqué par NRCF.

NRCF, X, 121.

NRCF, II, 7.

'Le Vair palefroi' est un exemple excellent de ce problème de l'irrésolubilité du temps: la pucelle qui est promise en mariage par son vieux père à un chevalier de ses amis dont on ne compte non plus les ans est sauvée du malheur par le palefroi de son jeune amoureux, Guillaume. Mais celui-ci, malgré sa jeunesse, n'est pas plus que le chevalier décrépit en mesure de parfaire à l'idéal courtois de l'amant puisqu'il décline l'activité chevaleresque pour passer ses jours à jouer de la musique; il tombe de la sorte dans la 'recreantise', cette faute qui hante la chevalerie médiévale et menace de la perdre, comme Chrétien de Troyes l'avait le premier dénoncé dans *Erec* et *Enide*. Ce n'est d'ailleurs pas Guillaume lui-même qui accomplit la libération de la pucelle, mais son palefroi, et encore là la 'prouesse' est-elle due au hasard. Les mots d'ouverture de ce fabliau, qui mettent doublement l'accent sur la mémoire - «por remembrer et por retrere» (v. 1) - ne peuvent qu'être compris dans le cadre de l'ironie comique, puisque tout le travail du texte est de déconstruire à la fois le passé comme modalité temporelle spécifique du récit courtois et le présent en tant qu'alternative au vide de l'origine.

C'est bien la notion d'un lieu du vide - véritable invention thématique et linguistique des fabliaux - qui permet au fabliau d'introduire le signe innommable du sexe. Le langage obscène réalise cette poétique de la béance que nous avons pu percevoir à partir d'une description sommaire des modalités temporelles. Ainsi le sexe masculin est-il souvent désigné métaphoriquement par le mot 'riens', ou, dans certains cas, il tombe dans une répétition immodérée qui finit par rompre les bornes du sens textuel et par convertir le mode de l'obscène en un exercice purement phonétique.

On peut prendre l'«exemple nouvel» que constitue le fabliau de 'Guillaume au faucon' comme un récit du passage du symbole courtois au mot obscène, à la parole défaillante et fautive. Avec ce texte on est toujours dans le thème de l'adultère: on comprend à la fin de ce fabliau que le faucon dont Guillaume, le soupirant, voulait que la dame lui fasse le don n'est nullement l'oiseau noble qui appartient à son mari, le comte; tout comme le texte, le mot est brisé en deux, et il est question, alors, du 'faux/con' de la dame, ou plutôt du mot qui désigne la dame:

Dist la dame: "Or avez faucon:  
Deus besanz valent un mangon!"  
Ce fu bien dit: deus moz a un,  
Que il avroit deus por un.<sup>19</sup>

*Re.cue.il Général et Complet des Fabliaux des XIIIe et XVe siècles*, Anatole de Montaiglon et Gaston Raynaud, eds., Paris, Librairie des Bibliophiles, 1872,1, 3.  
«La dame dit: vous avez le faucon | Deux besances valent un mangon | Ce fut bien dit: deux mots en un | Qu'il en aurait deux mots pour un.», NRFCF, VIII, 93, w. 606-609.

Le fabliau se construit donc, aussi, sur une poétique de la transformation langagière. Celle-ci permet de faire un détour vers d'autres possibilités du langage poétique, ce qui constitue une rupture admise, et même prévue, dans le système littéraire. Ainsi, la parodie des thèmes et des motifs courtois permet-elle d'encadrer ceux-ci dans une série de ruptures, ce qui leur attribue une double fonction: d'une part, la confirmation du système littéraire et, d'autre part, la soumission de celui-ci à l'épreuve d'un langage nouveau, la coupure nécessaire - quoique limitée - d'avec ses propres conventions afin de permettre le développement du système. C'est ainsi que l'on pourra comprendre les travestissements de la voix de certains personnages: la 'dame escoillié' doit subir une castration punitive car l'orgueil la faisait parler comme un homme ; le chevalier 'Béregier au long cul' n'est qu'une femme noble qui s'est déguisée afin de mettre à nu la supercherie d'un mari lâche<sup>1</sup>; la demoiselle de 'LEsquireil', tout en particulier, parce qu'elle est la seule à comprendre explicitement qu'il lui faudrait appartenir au sexe masculin pour accéder à renonciation obscène, autrement dit pour acquérir le droit à dire la faille de la langue, pour pouvoir parler en tant que poète .

On remarque que ce n'est plus la morale qui est au premier plan dans le fabliau, et que l'utilité de la fable est désormais déjouée aux niveaux textuel et esthétique. Les introductions et conclusions morales des fabliaux, aussi nombreuses soient-elles, se trouvent enrobées des règles de la poétique textuelle. Si, d'une part, l'on se heurte à un effet de contraste profond entre le comique du récit et les prétendues orientations exemplaires, édifiantes ou didactiques de celui-ci, d'autre part, on comprend que dans le fabliau on ne peut pas concevoir l'exemple qu'à l'intérieur de la logique du récit. Autrement dit, il ne s'agit plus de la fable en tant qu'exemple, au sens où Grégoire le Grand la concevait, mais des fables de l'exemple.

Néanmoins, il faut tout aussi bien comprendre que ce renversement n'est lui-même qu'un jeu: puisqu'au Moyen Age il existe un impératif du sens moral, la fable sera toujours reprise, en dernière instance, au niveau éthique. Le jeu de l'obscène et du rire, malgré sa puissance transgressive, reste en deçà du langage, il n'est que miroir intérieur, un renversement intra-systémique, et à aucun moment il ne brise effectivement les structures traditionnelles du sens ni les schémas médiévaux communicationnels.

NRCE, VIII, 83.

NRCE, IV, 34.

NRCE, VI, 58.



## Le legs du fabliau: la farce et la nouvelle

À partir de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle les jongleurs ne cultivent plus le fabliau. L'année de la mort de Jean de Condé, 1340, est généralement prise comme *terminus ad quem* du fabliau. Mais le développement du monologue en des formes dramatiques plus complexes, auquel on assiste par la suite, laisse supposer que c'est un nouveau genre dramatique - la farce - qui, grâce aux jongleurs, a occupé la place laissée vacante par ce genre comique narratif. Dans la farce on peut trouver une matière semblable à celle des fabliaux, bien que modelée dans une expression dramatique. Bernadette Rey-Flaud soutient qu'après le XIV<sup>e</sup> siècle le développement de l'art du jongleur, la pratique de plus en plus large de l'interprétation à plusieurs voix, et l'usage des tréteaux ont contribué à établir la vogue de la farce, et ces circonstances pourraient expliquer la thèse selon laquelle au XV<sup>e</sup> siècle le jongleur soit devenu farceur et que la farce ait succédé au fabliau. Du repérage des aspects dramatiques du fabliau à la constatation, plus radicale, que la farce n'est qu'un fabliau mis en action ou en dialogues, les spécialistes de la farce trouvent souvent des points communs entre les deux genres.

Au XV<sup>e</sup> et au XVI<sup>e</sup>, la nouvelle représente un rayonnement générique très curieux du fabliau. D'abord parce que 'dire la vérité' fait partie des conventions de la nouvelle: au contraire du roman, celle-ci doit présenter le monde tel qu'il est vécu, dire la réalité contemporaine et refuser l'artifice de l'art. Gisèle Mathieu-Castellani l'a montré, ce sont les marques de l'oralité et les modulations de la conversation qu'il faut transcrire dans la nouvelle.<sup>4</sup> Il s'agit, donc, d'un genre qui met l'oralité en scène. D'où l'importance de l'élément nouveau: dans une nouvelle on raconte des événements nouveaux; ils sont même deux fois nouveaux: d'abord, parce qu'ils sont récents, et ensuite, parce qu'ils sont racontés pour la première fois. La structure dialogique opposant les devisants fournit le cadre idéal au développement de cette stratégie. Pour Marguerite de Navarre, conter c'est faire l'expérience langagière du temps qui passe; pourtant on peut trouver la notion de la nouveauté du présent déjà dans *les Cent nouvelles nouvelles* de Philippe de Vigneules (1486), tout comme on la retrouvera dans *Bonaventures des Périers, Les Nouvelles récréations et Joyeux devis* (1558).

Le thème omniprésent est l'amour, et il est discuté selon des arguments qui se développent au gré de la conversation. On est, donc, entré dans l'univers du dialogue philosophique, mais celui-ci est adapté, d'un côté, aux modalités de la civilité mondaine, et, de l'autre côté, au nouvel idéal du courtisan propagé par les auteurs italiens, très en particulier, par Baltasar Castiglione.

Bernadette Rey-Flaud, *La Farce ou la machine à rire*, Genève, Droz, 1984: 136-143.

Gisèle Mathieu-Castellani, *La Conversation conteuse*, Paris, PUF / Écrivains, 1992.