



HAL
open science

Le Discours de la ruse dans les fabliaux

Corinne Denoyelle

► **To cite this version:**

Corinne Denoyelle. Le Discours de la ruse dans les fabliaux. *Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraire*, 1998, 29, pp.327-350. hal-04088018

HAL Id: hal-04088018

<https://hal.science/hal-04088018>

Submitted on 3 May 2023

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

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

Poétique 29 (1998)

Corinne Denoyelle Le discours de la ruse dans les fabliaux

Approche pragmatique et argumentative

[...] Je vos conterai comment
cil a la chievre m'engigna.
Tant me dit et tant m'enchant
- je ne sai comment ne a quoi -
qu'en un lit se coucha o moi
et de moi fit ses volentez.

(Trubert, 378-383)

([...] Je vous raconterai donc la façon/ dont l'individu à la chèvre m'a bafouée./ Il m'en a tant dit, il m'a si bien ensorcelée/ - je ne sais comment ni avec quoi -/ qu'il s'est couché dans un lit avec moi/ et a fait de moi ses quatre volontés.)

Au départ : des paroles et des « enchantements » ; à l'arrivée : un adultère... Ainsi la duchesse du fabliau *Trubert* résume-t-elle la ruse dont elle a été victime avec une singulière ellipse temporelle. Pour quelques belles paroles et en échange d'une chèvre peinturlurée, elle a accepté de faire l'amour avec l'ignoble vilain Trubert. Comment de simples paroles ont-elles pu permettre un acte aussi grave ? En quoi a consisté l'enchantement dont elle se plaint quand, désespérée, elle avoue à son mari qu'elle l'a trompé ? Plus étrange encore, son récit comporte un point aveugle : la tournure consécutive « tant... que... » qui accélère fortement ce moment pénible laisse dans l'ombre sa propre réaction. Que s'est-il passé entre le moment où Trubert lui parle et celui où il se retrouve dans son lit ? Elle ne nous dit rien de sa participation : or c'est elle qui a autorisé le vilain à abuser d'elle. Rien d'étonnant alors à ce que, pour elle comme pour la plupart des victimes, la ruse soit du domaine de l'incompréhensible : un phénomène qui aboutit à des résultats disproportionnés par rapport à la parole qui les a fait naître et qui pousse les victimes à des agissements qu'elles ont du mal à se rappeler.

La ruse est un élément essentiel de la plupart des fabliaux, essentiel au déroulement de l'intrigue dont elle constitue souvent le noyau, essentiel pour l'auditeur, à qui elle procure un double plaisir : celui de dominer la situation, de comprendre ce que ne comprend pas la victime et, en même temps, de participer à l'agression qu'elle subit¹ ; c'est pourquoi, en toute logique, la ruse a déjà fait l'objet d'un cer-

tain nombre d'études². Il me semble pourtant qu'il reste à définir sa nature même : souvent étudiée à partir de ses effets, des répercussions qu'elle a sur les personnages, elle reste peu étudiée en elle-même. Si l'on a analysé les implications culturelles de la ruse, on n'a pas assez montré en quoi consistait la stratégie du personnage rusé : les techniques qu'il utilise, les procédés par lesquels il manipule ses victimes. Les artifices de la ruse ne sont pas forcément extravagants, ils acceptent l'analyse. Cependant, les typologies existantes ne permettent pas de comprendre ses mécanismes de fonctionnement : ainsi, elles privilégient, à mon sens abusivement, le mensonge et le déguisement. Cet article se propose de montrer que la ruse est avant tout un fait de parole, dont le mensonge n'est qu'un élément, et qu'elle tire ses pouvoirs de l'utilisation persuasive de la parole³.

Un acte de langage

La maîtrise de la parole est la première arme reconnue aux rusés. Ces personnages sont unanimement reconnus comme de beaux parleurs : ainsi Auberée est-elle « bien enresnie », « une bonne bavarde » ; l'épouse du vilain de Bailleul s'efforce de « déceivre par sa jangle » son mari, c'est-à-dire « le duper par son bagout »... Dans le vocabulaire de la ruse étudié par Gaston Zink⁴, sur la quarantaine de mots analysés, plus d'un tiers se rapportent à une activité langagière. D'ailleurs, la conclusion de *La Sorisete des estopes (La Souris d'étoupe)* reconnaît la compétence des femmes, personnages rusés par excellence, à utiliser la parole pour tromper :

Quant elle viaut om decevoir,
Plus l'en deçoit et plus l'afole
Tot solemant par sa parole.
(218-220)

(Quand elle veut le tromper, / elle le trompe et elle l'affole / par sa seule parole.)

C'est donc le plus souvent à l'occasion d'un dialogue entre le rusé et sa victime que se fait la ruse : dans *La Grue*, par exemple, c'est au terme d'un marchandage pour acheter une grue qu'une jeune fille se décide à l'échanger contre un foutre ; dans *Le Vilain mire (Le Paysan médecin)*, un paysan, docteur malgré lui, menace ses malades d'un supplice pour ne pas avoir à les soigner. Le plus souvent, le personnage rusé persuade sa victime d'agir d'une façon ou d'une autre : dans *La Pucele qui vouloit voler*, un jeune homme persuade une jeune fille qu'elle obtiendra le bec et la queue nécessaire pour voler en se laissant manipuler comme il l'entend, autrement dit en faisant l'amour⁵.

C'est donc bien dans le discours que se situe la ruse de l'un des personnages, le

trompeur qui persuade sa victime d'agir de telle ou telle manière. Convient-il de distinguer ce type de ruse des déguisements ou des manipulations trompeuses d'un objet ?

Dans le fabliau qui porte son nom, Auberée, une vieille femme, s'introduit par des flatteries dans la chambre d'une jeune épousée pour y cacher le surcot d'un jeune homme. Soupçonnant par la suite sa femme d'adultère, le mari la chasse dans la rue, où Auberée vient la recueillir pour l'amener toute fraîche à son commanditaire : ici c'est donc le surcot déposé discrètement dans le lit qui conduit le mari (sans qu'Auberée lui ait parlé) à chasser la jeune femme. La ruse se situe à plusieurs niveaux dans ce conte. Auberée, par un discours enjôleur obtient d'entrer dans la chambre où elle cache le surcot. Là, il y a bien discours rusé. Par ailleurs, le surcot abandonné dans la pièce fait croire au mari qu'un galant y a été introduit. Mais un objet peut-il être trompeur ? L'objet *est*, il n'est jamais porteur d'une signification en soi, c'est le discours qui l'accompagne qui peut être trompeur. Ici la présence du surcot dans le lit est incongrue, aucun discours ne vient la justifier. C'est cette absence d'explication qui rend l'objet insolite : le mari essaie d'y remédier en lui trouvant une signification et le surcot devient pour lui le signe d'un adultère. Le conte s'achève quand Auberée revient et fait croire que le surcot lui appartient, qu'elle l'a oublié par mégarde. L'objet prend alors un sens opposé : il est le signe de l'innocence de la jeune femme que le mari a chassée. L'habileté du fabliau vient de cette double utilisation d'un même objet : tout d'abord, il accuse la jeune femme et noue l'intrigue ; par la suite, il la disculpe et dénoue la crise. Cette polysémie de l'objet montre bien que c'est le discours que l'on tient à son sujet dans un certain contexte qui peut induire la tromperie.

On trouve le même phénomène dans le fabliau *Berangier* : le mari, un vilain enrichi et anobli, fait croire à sa femme qu'il est un preux chevalier, alors qu'il n'est qu'un paresseux et un couard. Il revient de longues absences en montrant son armement abîmé, prétend-il, par des ennemis, alors qu'il l'a frappé contre un arbre : c'est son discours mensonger qui établit un lien entre l'armement endommagé et une bataille, alors que d'autres liens sont possibles pour interpréter différemment les meurtrissures. C'est bien pour cela que cette ruse échoue : sa femme analyse autrement l'état de l'objet qui, je le rappelle, n'est pas porteur d'une interprétation en soi.

Le déguisement n'est pas non plus, à mon avis, trompeur en lui-même : dans la suite de ce même conte, l'épouse du vilain se déguise en chevalier pour faire peur à son mari, mais elle ne se contente pas de lui faire peur visuellement, elle lui parle. Pourquoi ? Elle aurait pu l'attaquer sans lui parler ; le vilain est couard, il se serait enfui sans demander son reste, sans qu'elle ait besoin d'utiliser ses armes. Or, si elle le menace aussi par la parole, c'est que celle-ci est le complément indispensable du déguisement, parce que c'est elle qui indique dans quel sens interpréter ce déguise-

sement: La femme prend l'apparence d'un chevalier imposant, mais, plus que son armement, c'est son discours qui la définit comme tel, qui la fait exister en tant que dangereux chevalier. C'est l'utilisation de tournures exclamatives et de malédictions qui la désigne comme un personnage épique :

*Malvais sui se vos m'eschapez
que ne soiez toz detranchiez [...].
Mout avez hui meü fol plait :
mal debait ore qui vos prise.*

(198-204)

(*Je ne vauz vraiment rien si vous m'échappez/ sans être mis en pièces [...]./ Aujourd'hui vous avez formé un projet fou :/ maudit soit celui qui vous estime.*)

De telles formules ne dépareraient pas dans une chanson de geste. *A contrario*, un déguisement silencieux n'est pas suffisant pour réussir une ruse : le mari de *La Bourgeoise d'Orliens* (*La Bourgeoise d'Orléans*) se fait passer pour un clerc dans l'espoir de surprendre sa femme en flagrant délit d'adultère, mais, prudent, il évite de parler ; c'est ce silence qui éveille les soupçons de sa femme :

Quant de celui reson ne voit
– que cil ne sonne un tot soul mot
qui tel semblant d'amour fet ot –
ce li tient sa chiere encline,
un petitet vers li s'acline
par desouz le chaperon garde.
De traïson se donne garde
et voit tres bien et aperçoit
c'est ses mariz qui la deçoit.

(106-114)

(Constatant qu'il ne lui parle pas/ – car celui qui lui avait manifesté/ son amour ne prononce pas un seul mot –/ et tient la tête baissée,/ elle se penche un peu vers lui,/ le regarde par-dessous le chaperon./ Elle soupçonne une trahison,/ et s'aperçoit clairement/ que c'est son mari qui la trompe!)

Il ne suffit pas de prendre l'habit d'un galant, il faut encore adopter son langage. C'est l'utilisation particulière du langage qui rend trompeur le déguisement. Distinguer mensonges et déguisement, c'est méconnaître la nature même du texte narratif : si le personnage déguisé a besoin de parler pour exister dans son nouveau rôle, c'est parce que dans un texte narratif, à la différence d'un texte de théâtre, on ne voit pas le personnage, aussi bien décrit soit-il. En revanche, on peut l'entendre : c'est sa voix qui va lui donner un être, qui va signer le déguisement par l'intermédiaire de la voix du conteur.

La ruse est donc à étudier dans le cadre de la communication entre les personnages, communication biaisée certes, mais qui dépend fondamentalement de la situation des deux interlocuteurs. Les théoriciens de la parole, depuis maintenant une bonne vingtaine d'années, ont expliqué qu'il ne fallait plus analyser la parole comme un outil d'information, mais comme un outil de communication, c'est-à-dire d'interaction d'un individu avec un autre. L'approche conversationnelle et la pragmatique ont montré, en effet, qu'un énoncé était un acte visant à produire des effets sur l'interlocuteur avant d'être une phrase plus ou moins grammaticale et que, à ce titre, les répliques sont des formes d'action au même titre que les autres actions qui composent le récit.

Le locuteur rusé utilise la parole pour arriver à ses fins ; c'est son arme, dans la mesure où, souvent plus faible que les autres, il en est dépourvu par ailleurs. Ses objectifs sont doubles : faire agir sa victime et éviter les soupçons.

Il cherche tout d'abord à entraîner son interlocuteur à commettre une action, qui lui laissera le champ libre pour accomplir tel ou tel méfait (faire entrer son amant, s'introduire dans un lieu) ou qui lui permettra la possession de tel ou tel élément qu'il convoite (une femme, un jambon...). On qualifiera donc la ruse d'acte de langage directif, pour reprendre la terminologie de Searle⁶, qui nomme ainsi les actes de langage dont le but est d'obtenir que l'interlocuteur fasse quelque chose.

Il y a alors souvent un ordre ou une demande dans le discours du locuteur rusé, mais il faut aussi que l'interlocuteur agisse, suive cette requête, sans voir que son action va le léser. Le locuteur rusé recherche ainsi, par ailleurs, l'impunité : la victime ne doit pas se rendre compte qu'elle a été jouée, sinon elle serait susceptible de se venger. L'ordre doit donc être accompagné d'une bonne raison qui donnera envie à la future victime d'agir comme il lui est demandé. Une série d'affirmations qui décrivent de façon trompeuse la situation est alors nécessaire pour éveiller la curiosité, le désir du personnage trompé. Si celui-ci se méfie, la ruse échoue : c'est le cas, on l'a vu, dans *Berangier*, mais aussi par exemple dans *L'Enfant de noif* (*L'Enfant de neige*) ou dans *La Bourgeoise d'Orliens*, où la ruse se retourne contre son instigateur.

Si l'on prend l'exemple du *Prêtre ki abevete* (*Le Prêtre voyeur*), on s'aperçoit que le dialogue est constitué de deux parties : tout d'abord le locuteur donne des informations à sa victime, ensuite il demande un service ou propose une action :

– Que faites vous la, boine gent ?

Li vilains respondi briefment :

– Par ma foi, sire, nous mengons ;
venés ens, si vous en dourons.

– Mengiés faites ? Vous i mentés !
il m'est avis que vous foutés !

– Taisiés, sire, non faisons voir :

Nous mengons, ce pões veoir.
 Dist li prestres : – Je n'en dout rien,
 vous foutés, car je le voi bien.
 Bien me volés ore avuler.
 O moi venés cha fors ester,
 et je m'en irai la seoir ;
 lors porrés bien appercevoir
 se j'ai voir dit u j'ai menti.

(33-47)

(– Que faites-vous là, bonnes gens?/ Le vilain répliqua brièvement :/ – Par ma foi, sire, nous mangeons./ Entrez et nous vous en donnerons./ – Vous mangez? Vous mentez :/ Il m'est avis que vous baisez! – Taisez-vous, sire, nous ne le faisons point! / Nous mangeons, vous pouvez bien le voir! / Le prêtre dit : – J'en suis sûr :/ Vous baisez, car je le vois bien! / Vous voulez me faire passer pour un aveugle./ Venez ici, dehors, avec moi,/ et j'irai m'asseoir à l'intérieur,/ alors vous pourrez bien voir/ si j'ai dit la vérité ou si j'ai menti.)

Dans la première partie, malgré le mode polémique, le prêtre apporte des informations : de là où il se trouve – devant la fenêtre – il voit le couple de vilains faire l'amour. Il suscite la curiosité et entraîne l'adhésion à ses propos. La seconde partie est une requête où le prêtre propose d'échanger les places. D'une manière générale, un dialogue de ruse comprend donc ces deux éléments : une information, la plus souvent mensongère, qui servira de cadre de référence à la victime pour agir, et un ordre.

Le locuteur rusé, s'il veut obtenir l'adhésion de sa victime, ne doit pas la contraindre. Il doit manœuvrer pour que la victime fasse d'elle-même l'action qui lui est demandée, comme si c'était elle qui avait l'initiative de cette décision. Il formulera donc son ordre de manière plus ou moins implicite en masquant les éventuelles conséquences de cette action. On définira alors la ruse comme un acte indirect où l'interlocuteur ne se rend pas compte qu'il est conduit à faire une action, parce que l'ordre qui lui a été donné est le plus souvent implicite.

Dans *La Sorisete des estopes*, par exemple, la femme cherche à écarter son jeune mari pour pouvoir introduire chez elle son amant, un prêtre, et par conséquent à retarder la consommation de son mariage. Elle masque ce but essentiel sous un but généreux : permettre à son mari cette consommation du mariage, rendue impossible dans l'immédiat par l'oubli de son « con » chez elle :

[...] – Qu'est ce que volez faire?
 – je voil, fait il, vit avant traire,
 si vos fotrai se j'oncques puis,
 se vostre con delivre truis.
 – Mon con, fait ele enneslopas,
 Mon con ne troveroiz vos pas

– O est il donc, nel me celez!
 – Sire, qant savoir lo volez,
 Jel vos dirai o est par m'ame :
 Muciez as piez do lit ma dame
 O je hui matin lo laissai.

(33-43)

([...] – Que voulez-vous faire? – Je veux, dit-il, dresser mon vit,/ puis je foutrai, si je peux/ et si je trouve votre con libre./ – Mon con, fait-elle, vous ne le trouverez pas! – Où est-il donc? Ne me le cachez pas! – Seigneur, puisque vous voulez le savoir,/ je vous dirai où il est, par mon âme./ Il est caché au pied du lit de ma mère/ où je l'ai laissé ce matin.)

A aucun moment, la femme ne formule d'ordre explicite. Sa dernière réplique est une constatation, mais son mari l'interprète bien comme une invitation à aller chercher le con.

– Par Saint Martin, et je irai,
 Fait-il, ançois que je ne l'aie!
 (44-45)

(– J'irai donc par saint Martin/ dit-il, plutôt que de le perdre.)

C'est donc lui qui interprète cette constatation en acte directif. La décision vient de lui, ce qui délivre sa femme de tout soupçon. Il y a bien là un acte directif indirect. La femme obtient cette action en exploitant la confiance de son mari.

On analysera⁷ donc ainsi la dimension pragmatique de cet acte de langage bien particulier qu'est la ruse :

1) L'acte locutoire, le simple fait de parler. En littérature, c'est l'imitation qui en est faite de manière écrite ; ici, les diverses répliques du locuteur rusé.

2) Ces répliques ont une force illocutoire, qui provient de la volonté du locuteur. Celui-ci a une visée argumentative, incitative : il veut pousser sa victime à agir, ce que l'on pourrait gloser par « Faites ceci » – dans le dernier exemple : « Sortez un bon moment de cette maison » –, mais cet acte directif est souvent implicite pour que la victime ait l'impression d'agir par elle-même. C'est pourquoi il est dissimulé sous un acte constatatif qui décrit telle ou telle situation.

3) L'acte illocutoire est double, à la fois constatatif et directif. De même, l'effet perlocutoire sur la victime sera double : l'acte illocutoire constatatif vise un *faire croire* (que l'épouse a oublié son con), l'acte illocutoire directif vise un *faire faire* (faire sortir).

4) Notons d'ailleurs que, quand il y a acte illocutoire direct explicite, l'ordre donné n'est pas toujours celui qui est visé implicitement par le locuteur : ainsi dans

Le Prestre ki abevete, l'ordre donné : « Venés cha fors ester », « Venez ici, dehors », ne correspond pas exactement à l'effet perlocutoire désiré : faire sortir le vilain.

Résumons : à une action langagière, c'est-à-dire au fait de produire un message (acte locutoire) ayant une force de persuasion, issue de la volonté du locuteur (c'est la force illocutoire), et visant à l'accomplissement d'une action (effet sur l'interlocuteur ou effet perlocutoire) correspond une intention pragmatique : le locuteur formule un acte constatatif explicite visant un *faire croire* et un acte directif plus ou moins implicite visant un *faire faire*.

Avant de voir plus précisément par quelle argumentation les locuteurs rusés font passer leur victime du croire au faire, il convient de préciser encore les caractéristiques de la communication rusée.

Jusqu'ici, notre attention était centrée sur le discours du locuteur rusé, mais la ruse ne se présente pas sous forme de monologue : la victime répond, elle participe. Il nous faut aussi étudier la stratégie langagière de la victime. Dans la vie, lors d'une conversation, les locuteurs sont aussi coénonciateurs et construisent ensemble une interaction. Rien de cela dans les dialogues de ruse où le locuteur rusé évite de trop laisser parler sa victime. Tout d'abord parce que la maîtrise de l'initiative du discours est toujours l'enjeu d'une lutte entre les différents personnages : celui qui a l'initiative, qui parle le plus, est le maître de la situation et, on l'a vu, ces personnages rusés excellent dans ce genre d'exercice ; mais aussi parce que les interventions de leur interlocuteur ne doivent pas renverser la logique de leur discours. Ils n'accordent donc que peu de place à la parole de ce dernier.

L'interlocuteur a un champ d'action ou de réaction fort restreint : ou bien il proteste et donne alors au dialogue un tour polémique pour ensuite s'accorder avec le personnage rusé ; ou bien il est d'emblée d'accord et ses répliques seront alors interrogatives (pour réclamer plus d'informations) ou affirmatives (pour marquer son accord).

Quand il entre dans le jeu et ne refuse pas les propositions avancées, les répliques du trompé sont télécommandées par le trompeur. C'est le cas dans *Auberée* ou dans *Trubert*, quand le vilain travesti fait croire à Rosette que son vit est un petit lapin : à première vue, c'est la jeune fille qui domine la conversation puisque, fille de duc, elle possède le droit d'adresser la parole à ses inférieurs et d'imposer le sujet de conversation. Il serait malséant que Trubert, qui se fait passer ici pour une simple suivante partageant la vie et le lit des femmes du château, engage la conversation. Sa naissance donne aussi à Rosette le droit d'imposer un type de répliques à son interlocuteur : ses questions sont autant d'invitations à répondre adressées à une servante. Pourtant, c'est bien Trubert le maître du jeu : il distille les informations peu à peu pour que ce soit la fillette, naïve et curieuse, qui réclame d'elle-même le droit de manipuler cet étrange animal.

Roseite a sa cuisse sent <le vit>
 – Qu'est or ceci? Dites le moi.
 – Volontiers le dirai par foi;
 ce est un petit connetiaus,
 il est petiz, mes mout est biaus.
 – Qu'en feites vos? – Par foi le met
 gesir en mon con tel foiz est;
 grant aise me fet et grant bien.
 – Et voudroit il entrer ou mien?
 – Oïl, se il vos connessoit
 mout voleniers i enterroit,
 mes il le convient acointier.

(2484-2495).

(Rosette sent <le vit> contre sa cuisse :/ – Qu'est-ce donc que ceci? Dites-le-moi!/ – Je le dirai volontiers, ma foi :/ c'est un petit lapereau;/ il est petit, mais il est très beau./ – Qu'en faites-vous donc? – Ma foi, je le fais/ parfois coucher dans mon con;/ il me procure beaucoup de plaisir et de bien être./ – Et voudrait-il entrer dans le mien?/ – Oui, s'il vous connaissait,/ il y entrerait très volontiers;/ mais il faut se familiariser avec lui.)

L'emploi de termes laudatifs, « mout biaus », « grant aise » et « grant bien », pour présenter le petit lapin et pour vanter le plaisir qu'il procure, donne légitimement à la jeune fille l'envie d'en savoir plus. Ses questions font donc partie de la stratégie de Trubert, déguisé en dame Fleurie : susciter l'intérêt de sa victime pour parvenir à ses fins sans violence et en toute discrétion. De même, sa remarque finale : « mes il le convient acointier », s'interprète de manière pragmatique comme une invitation à passer à l'action.

Quand la victime proteste et donne au dialogue un tour polémique, ses oppositions sont en général assez vite réfutées et, finalement, elle s'incline et finit par acquiescer aux ordres qui lui sont donnés. C'est le cas, par exemple, dans *Le Vilain de Bailleul*, où dame Erme persuade son mari qu'il est mort pour pouvoir laisser entrer son amant en toute impunité :

Puis li dist por lui decevoir,
 si com cele qui sanz ressort
 l'amast mieus enfoui que mort :
 – Sire, fet ele, Dieus me saint !
 (a) Com vous voi or desfet et taint :
 n'avez que les os et le cuir !
 – Erme, j'ai tel fain que je muir,
 (b) fet il, sont boilli li maton ?
 – Morez, certes, ce fetes mon !
 Jamés plus voir dire n'orrez :
 couchiez vous tost, quar vous morez !

Or m'est il mal, lasse, chetive!
Après vous n'ai soing que je vive,
puis que de moi vous dessamblez.
Sire com vous m'estes amblez :
vous devierez a cort terme!
- Gabez me vous, fet il, dame Erme?
Je oi si bien no vache muire :
je ne cuit mie que je muire,
ainz porroit encore bien vivre
- Sire, la mort qui vous enyvre
vous taint si le cuer et encombre
qu'il n'a mes en vous fors que l'ombre :
par tens vous tornera au cuer!
- Couchiez me donques bele suer,
fet il quant je sui si atains.

(26-51)

(Puis elle lui dit pour le duper, / en femme qui, sans conteste, / aurait aimé le voir mort et, plus encore, enterré : / - Sire, que Dieu me bénisse! fait-elle, / comme je vous vois exténué et pâle. / Vous n'avez que les os et la peau! / - Erme, j'ai une telle faim que je meurs, / fait-il. A-t-on fait cuire la bouillie? / - Mais vous êtes mourant, c'est sûr; / jamais vous n'entendrez rien de plus vrai : / couchez-vous vite, car vous êtes mourant! / Quelle infortune pour moi, pauvre misérable! / Après vous, peu me chaut de vivre, / puisque vous allez me quitter. / Sire, voilà que je vous perds : / vous allez mourir sous peu! / - Vous moquez-vous de moi, dame Erme? fait-il / J'entends pourtant bien notre vache mugir : / je ne crois pas que je vais mourir / et pourrai certes vivre encore. / - Sire, la mort qui vous enivre / atteint et oppresse votre cœur de telle façon / que vous n'êtes plus que l'ombre de vous-même : / bientôt elle gagnera votre cœur! / - Couchez-moi donc, belle sœur, / puisque je suis si atteint, fait-il.)

Dame Erme parle beaucoup plus que son mari : elle dispose de quinze vers alors que celui-ci ne peut se défendre que pendant huit vers. En outre, c'est elle qui impose le sujet du dialogue (a) : la santé du mari, et qui refuse tout changement de sujet (b). De plus, ce dialogue repose sur la superposition de deux progressions.

D'une part, sa ligne directrice est donnée par le discours de dame Erme, qui a sa propre progression autonome. Le discours rebondit certes sur certains mots employés par le vilain (« j'ai tel fain que je muir »), mais, si on enlève les interventions du paysan, on ne voit pas en quoi il serait véritablement modifié. En effet, elle expose d'abord des symptômes : « n'avez que les os et le cuir! », c'est la partie constative; puis, dans la deuxième réplique, elle en tire la conclusion, le diagnostic : « couchez vous tost, quar vous morez! », c'est la partie directive et la dernière réplique répète cette conclusion de manière hyperbolique. Par la suite, après avoir couché son mari, elle revient auprès de lui en mimant les lamentations d'une veuve :

Frere, dist ele, tu es mors
Dieus ait merci de la teue ame!
Que fera ta lasse de fame
qui por toi s'ocirra de duel?
(60-63)

(Frère, tu es mort, dit-elle, / Que Dieu ait pitié de ton âme! / Que fera ta malheureuse femme, / qui pour toi se tuera de chagrin?)

Elle utilise désormais le passé composé à valeur aspectuelle d'accompli : c'est un nouvel acte constatif.

D'autre part, viennent en contrepoint les répliques du malheureux vilain, qui sont, elles, construites en fonction de ce que dit sa femme : « n'avez que les os et le cuir » / « Erme, j'ai tel fain que je muir » ; « vous devierez a cort terme » / « je ne cuit mie que je muire » ; « par tens vous tornera au cuer » / « couchez me *donques* bele suer ». Le « donques » marque bien que cette réplique est la conclusion logique du dialogue. La progression de ce dialogue s'est faite ici de manière non linéaire, mais par superposition de deux progressions : le discours réactif du paysan et la ruse préméditée de sa femme.

Ainsi il ne sert à rien de protester contre la ruse, c'est, au plus, une petite péripétie qui retarde le moment où elle va véritablement se déployer. Les longues tirades d'Auberée ou de Boivin montrent aussi la nature profondément monologique de la ruse : l'interlocuteur, la victime, n'a pas la possibilité de venir brouiller la stratégie du locuteur rusé. Car c'est celui-ci qui est le maître du jeu, tant quantitativement que qualitativement. Dans tous les cas, sa stratégie est prête à l'avance ou suffisamment souple pour pouvoir être improvisée rapidement, et les répliques de la victime y sont intégrées, le but du trompeur étant d'amener sa victime à prononcer elle-même les mots qui vont sceller la tromperie. Les deux interlocuteurs ne sont donc qu'en apparence coénonciateurs de la conversation : en réalité l'un d'eux - avec l'auteur, bien sûr - a déjà préparé l'ensemble des répliques. La ruse est ainsi assez élégante et économique dans le sens où c'est la victime qui prépare son propre piège, ce qui est encore plus drôle pour l'auditeur du fabliau.

Les techniques de manipulation

Le but du locuteur est de faire croire une information à sa victime pour la faire agir à son insu. Deux problèmes se posent alors à lui : tout d'abord, comment obtenir l'adhésion à ses boniments? Ensuite, comment obtenir le passage de cette adhé-

sion à l'action, c'est-à-dire du croire au faire? Pour cela, il met en œuvre diverses techniques de manipulation par le langage, en utilisant les moyens de l'argumentation pour mettre en cause sa victime et lui imposer ses propres conclusions. Son argumentation est donc fondée non sur la conviction, mais sur la persuasion. J'utilise ici la distinction de Chaïm Perelman, qui propose « d'appeler persuasive une argumentation qui ne prétend valoir que pour un auditoire particulier et d'appeler convaincante celle qui est censée obtenir l'adhésion de tout être de raison⁸ », reprenant par là une distinction kantienne.

Les victimes sont foncièrement crédules, c'est dans leur nature même. Mis à part l'absolue liberté de l'auteur qui fait ce qu'il veut de ses personnages (la ruse, il est vrai, est d'abord un phénomène littéraire), on peut relever plusieurs facteurs expliquant cette crédulité. Il y a bien sûr des facteurs psychologiques : la jeune fille de *La Gruie* est « sote et nice », stupide et niaise, les vilains le sont aussi par définition... ce qui explique la facilité avec laquelle ils croient les boniments du locuteur rusé.

Mais rien de cela ne serait possible si le locuteur n'était pas crédible. Cette crédibilité est assurée par des rapports sociaux : sa place dans la société et les pouvoirs matériels que lui confère cette place s'accompagnent d'un pouvoir psychologique de persuasion. Pierre Bourdieu l'a montré : la parole n'est pas la simple utilisation d'un code, c'est en réalité un rapport de force symbolique, une relation d'autorité-croyance.

L'efficacité symbolique des mots ne s'exerce jamais que dans la mesure où celui qui la subit reconnaît celui qui l'exerce comme fondé à l'exercer⁹.

Le riche vilain de *Berangier*, bien qu'adoubé, est incapable de persuader sa noble épouse de ses mensonges ; en revanche, la ruse du *Vilain mire*, qui réussit à se débarrasser de ses malades, repose sur son autorité de médecin appuyée par l'autorité du roi : c'est parce qu'il est considéré comme médecin par la cour et par les malades que son discours devient efficace. De même, dans *Le Prestre ki abevete* ou dans *Le Vilain de Bailleul*, c'est l'autorité sacerdotale du prêtre qui permet l'adhésion du vilain à ses propos. Auberée reçoit son autorité de son expérience de vieille femme, à même de donner des conseils aux jeunes gens ou de faire la leçon aux bourgeois.

De plus, pour assurer le passage du croire au faire, le locuteur doit mettre en cause directement sa victime, l'obliger à s'impliquer dans le discours, pour provoquer chez elle le besoin d'agir. Ainsi le discours rusé est-il fortement conatif : il est entièrement orienté vers le destinataire pour faire pression sur lui. C'est ce que montre la personnalisation de ses énoncés¹⁰. Dans *La Sorisete*, l'utilisation des formes de la deuxième personne met en cause directement l'interlocuteur : la femme utilise une majorité de formes de la deuxième personne (six occurrences), et seulement trois formes de la première en dehors de son petit récit. En revanche, son mari utilise principalement des formes de la première personne (à sept reprises), et très peu de

formes de la deuxième personne (trois) : c'est le signe qu'il s'implique fortement dans les arguments.

On retrouve dans les autres fabliaux cette même forme de personnalisation. Dans *Le Vilain de Bailleul*, le discours de la femme se caractérise par de nombreuses marques de la deuxième personne et des impératifs qui visent à frapper la sensibilité de son mari. Les marques de la première personne ne se trouvent que dans les plaintes et les lamentations qui doivent le persuader de sa sincérité d'épouse fidèle et de veuve éplorée. Le discours du mari est plus nettement défensif, il est peu tourné vers son interlocutrice ; en revanche, les nombreuses utilisations de la première personne montrent l'intérêt que le vilain prend à son cas. Ce faisant, l'argumentatrice contribue à créer un besoin chez son interlocuteur.

Par ailleurs, l'argumentation rusée passe nécessairement par une très bonne connaissance de la victime et de la psychologie de celle-ci. Tous les théoriciens de l'argumentation l'ont maintes fois démontré.

Quand Auberée, l'entremetteuse, se retrouve avec la jeune femme que convoite son commanditaire, elle la domine à son gré. Cette dernière est mariée depuis peu avec un veuf. Le dialogue nous présente une facette des talents de l'entremetteuse : son habileté à manipuler les êtres grâce à sa connaissance des passions humaines.

- (a) – Hé, Dieus, dist ele, soit ceans!
Dieus soit o vos, ma douce dame,
Et il eit hui merci de l'ame
(b) De l'autre dame qui est morte
Dont mes cuers mut se desconforte!
Meint jor m'a ceanz honoree
(c) – Bien veignez vos, dame Auberee
La dame dist, venez seoir!
– Ma dame, je vos vieig veoir,
car de vos acointer me voil.
Je ne passé puis vostre sueil.
(b) Que l'autre dame morte fu
Qui oncques ne me fist refu
De riens que je li commandasse.
Certes, se je li commandasse
A fere une chose mout grief,
Sel feïst ele, par mon chief!
Dieus la soille! El me fist meint bien!
(c) – Dame Auberee, faut vos riens?
Se riens vos faut, dites le nos!

(149-168)

(- Dieu soit ici, s'exclama-t-elle! / Dieu soit avec vous, ma douce dame, / et qu'il ait aujourd'hui pitié de l'âme / de l'autre dame qui est morte, / ce dont mon cœur se désolè fort! / Elle m'a souvent fait honneur ici! / - Bienvenue, dame Auberée, / dit la dame, venez vous asseoir! / - Madame, je viens vous voir, / car je veux faire votre connaissance. / Je n'ai plus franchi votre seuil / depuis que l'autre dame est morte / qui ne me refusa jamais / rien que je lui demandasse. / Certes, si je l'eusse priée / de faire une chose très pénible, / par ma tête, elle l'eût fait! / Que Dieu l'absolve! Elle me fit grand bien! / - Dame Auberée, vous faut-il quelque chose? / S'il vous manque quoi que ce soit, dites-le-nous!)

La technique d'approche mise en place par la vieille femme commence dès les salutations (a). Celles-ci sont en général omises dans les dialogues romanesques pour des raisons de rapidité. Leur présence ici : « Hé, Dieus, dist ele, soit ceans! Dieus soit o vos, ma douce dame », est le signe de la stratégie d'Auberée qui commence par une politesse et une bienveillance appuyées afin d'endormir la méfiance de la jeune épouse.

La deuxième phase de la manœuvre (b) consiste à mettre en concurrence la jeune femme avec la précédente épouse de son mari, afin de faire naître la jalousie à l'égard de la morte et d'obliger la jeune fille. Pour cela, elle fait un éloge outré de la défunte, ce qui ne manquera pas de provoquer la jeune épouse. Cette stratégie est très efficace, comme le montre la réponse de la jeune épouse (c), prête désormais par jalousie à faire tout ce que demande Auberée pour montrer sa valeur.

La suite du dialogue présente d'autres traits de ruse. Notons tout d'abord, dans ce qui suit, les protestations d'innocence de l'entremetteuse (e). Au niveau de la diégèse, ces dénégations visent à rassurer la jeune femme ; pour le lecteur, elles agissent comme un indice de la ruse et de la rouerie d'Auberée. La montrer affirmant son innocence, c'est un moyen pour l'auteur de la présenter, *par conséquent*, comme dangereuse.

- Oïl dame! Je vieig a vos...
 Une goutte a ma fille eu flanc,
 (d) Si voil avoir de vos vin blanc
 Et un soul de vos peins fetiz,
 Mes que ce soit le plus petiz...
 Dieus, merci! Com j'en sui honteuse
 Mes si m'angoisse la teuse
 Qu'il me le convient demander.
 (e) Je ne soi onques truander
 Einc ne m'en soi aidier, par m'ame!
 - Hé vos en arés! dist la dame.

(169-179)

(- Oui, madame, je viens à vous... / Ma fille a une attaque de goutte au flanc. / Je veux avoir de votre vin blanc / et un seul de vos pains maison, / mais que ce soit le plus petit... / Dieu merci! Que je suis honteuse! / Mais la gamine m'inquiète tellement / qu'il me faut demander. / Je n'ai jamais su filouter personne, / je n'ai jamais su me débrouiller, par mon âme! / - Eh bien, vous en aurez! dit la dame.)

La stratégie (d) consiste par ailleurs à demander à la personne désignée, un objet ou un service minime A, pour l'obliger ensuite à faire l'action B qu'on lui demande. Accepter l'action A semble peu de chose à la victime, mais, ce faisant, elle s'engage auprès du demandeur et se trouve liée à lui. Elle sera ensuite dans l'impossibilité morale de refuser de faire l'action B. Cette stratégie est décrite par Fontanier :

Afin de mieux persuader ceux à qui ou contre qui l'on parle et même souvent afin de leur arracher des aveux plus ou moins pénibles, on a l'air de les consulter, d'entrer en conférence avec eux, et de s'en rapporter à ce qu'ils décideront eux-mêmes¹¹.

Auberée demande d'abord un petit pain. Admise grâce à cela dans le cercle des familiers de la dame, elle peut formuler une demande plus audacieuse : voir le lit conjugal. La tactique est efficace comme le montre la suite du dialogue : la jeune femme se trouve brusquement engagée dans un rapport d'intimité avec la couturière.

- Certes, dist-elle, mout me siet
 Que j'oi de toi si grant bien dire.
 Comment se contient or ton sire?
 Te fait-il point de bele chiere?
 Ha! Com il avoit l'autre chiere!
 El mout avoit de son délit!
 Bien vodroie voer ton lit :
 Lors savroie certainement
 Se tu gis ausi richement
 Com fesoit la premiere fame.

(183-192)

(- Certes, dit-elle, il me plaît fort / d'entendre dire tant de bien de toi. / Comment se porte maintenant ton époux? / N'est-il point aimable envers toi? / Ah! Que l'autre lui était chère! / Elle avait tout à son plaisir! / Je voudrais bien voir ton lit : / je saurais alors certainement / si tu couches aussi richement / que le faisait sa première femme.)

Le ton a changé, Auberée use désormais du tutoiement qui témoigne d'un degré d'intimité supérieur. Le discours traite maintenant de thèmes confidentiels au sujet de la vie du couple. L'entremetteuse force la jeune femme à aborder ce domaine par la jalousie qu'elle entretient entre elle et la morte : l'utilisation habile de l'adjectif « chiere » permet de mettre directement en concurrence l'épouse actuelle et la précédente. Là encore, la jeune fille, soupçonnée sur un élément intime devant tous ses familiers, est obligée moralement d'entrer dans le jeu.

A la fin de ce dialogue, Auberée, parvenue à ses fins (cacher le surcot de l'amoureux dans le lit de la jeune femme afin d'éveiller les soupçons du mari), récompense

en quelque sorte la jeune épouse pour sa complaisance à se laisser manipuler et calme ses inquiétudes au sujet des sentiments de son époux :

Et lors dist : – Puis la Pentecouste
Ne vi ge mes si riche lit !
Plus aie asez de ton délit
C'onques n'ot l'autre, ce me semble !
(215-218)

(Elle lui dit alors : – Depuis Pentecôte, / je n'ai jamais vu un lit aussi riche ! / Tu as bien plus de plaisir / que n'eut l'autre, il me semble !)

L'emploi du pronom « l'autre » pour désigner la première épouse, si agréable pourtant, l'hyperbole exclamative au sujet du lit, tous ces éléments contribuent à faire plaisir à la jeune femme et à gagner définitivement ses bonnes grâces. La jeune épouse est désormais à la merci d'Auberée et disponible pour l'aventure amoureuse qui va suivre. Auberée exploite ainsi habilement la jalousie de la jeune épouse pour la première femme de son mari, afin de gagner sa confiance. Elle a pu entrer dans sa chambre et c'est auprès d'elle que la jeune femme se réfugiera après que son mari l'aura mise à la porte.

En dehors de ces facteurs psychologiques, le discours constatif s'appuie sur le mensonge. Le discours rusé est une argumentation qui ne vise pas la vérité mais l'efficacité ; dès lors, les personnages peuvent utiliser toutes les techniques de persuasion qui leur semblent pertinentes, comme le mensonge et le non-dit.

Le mensonge est un manquement à l'un des principes de coopération, mis en évidence par Paul Grice¹², qui rendent la conversation possible. Le rusé ne respecte pas la maxime dite de qualité et que l'on peut gloser ainsi : on dit ce qu'il faut comme il faut, c'est-à-dire surtout avec sincérité et sur la base d'informations suffisantes. La ruse consiste en ce que la victime continue à réagir dans le cadre de cette maxime. Le prêtre voyeur affirme qu'on voit les gens faire l'amour si l'on regarde par la fenêtre. Cela ne correspond pas à la vérité, mais son autorité de prêtre, le fait que la vue est considérée comme le sens qui fonde la vérité contribuent à laisser le vilain dans l'erreur. Il continue à agir comme si l'affirmation du prêtre s'inscrivait dans le cadre de la maxime de qualité. Le mensonge crée donc un cadre de référence faux ; c'est ce qu'explique Willem Noomen :

Dans les cas de duperies et de pièges, le dupeur et le dupé agissent dans des matrices différentes, déterminées par des horizons d'attente différents. La différence est créée par le dupeur et ignorée par le dupé, qui croit à tort qu'il y a identité de matrices, et se comporte à l'avenant¹³.

C'est dans le dialogue que s'opère cette dissociation des matrices.

Dans d'autres cas, la donnée mensongère n'est pas dite explicitement. On peut parler alors d'un présupposé en reprenant la définition qu'en donne Oswald Ducrot. En étudiant le fonctionnement des messages implicites, celui-ci dégage cette notion particulière : au sens littéral d'un énoncé, le *posé*, ce sur quoi porte l'énoncé, s'ajoute le *présupposé*, qui contient des éléments nécessaires à la compréhension du *posé*, mais présentés comme évidents pour les deux interlocuteurs et, par là même, soustraits à la discussion. Par exemple, dans l'énoncé « Pierre se doute que Jacques est venu », l'élément sémantique « Jacques est venu » est présenté comme évident. La discussion ne porte que sur la croyance de Pierre et laisse de côté l'élément présupposé.

C'est en jouant sur ce dernier que rusent les personnages de certains fabliaux : dans *La Grue*, le valet propose d'échanger la grue contre un foutre ; il présuppose donc que ce sont deux objets de même nature, échangeables par un troc. De même, dans *La Sorisete*, en demandant à son mari d'aller chercher son con, l'épouse présuppose sa matérialité et son autonomie. Bien sûr, l'absurdité des présupposés nous situe dans un univers de croyance irréaliste et comique, mais le mécanisme de la ruse s'appuie bien sur une équivalence implicite. Comme dans le mensonge, la victime se trouve projetée dans une autre matrice, mais sans que l'information mensongère soit précisément dite, donc discutée. O. Ducrot résume cette stratégie dans une formule synthétique : « [le locuteur bénéficiaire] à la fois de l'efficacité de la parole et de l'innocence du silence¹⁴. » Cela lui permet de « faire croire sans avoir dit ».

Implicitement ou explicitement, le mensonge sert à affirmer une relation d'équivalence entre deux éléments. Cette présupposition empêche la victime de remettre en cause cette équivalence. Or, c'est cette équivalence qui soutient la ruse et qui constitue le principe même d'un certain nombre de contes. Philippe de Lajarte a en effet montré que les contes facétieux (dont les fabliaux font partie) constituent un genre fondé sur l'échange :

Si les structures superficielles (formes anthropomorphes de l'action, contenus thématiques) du conte facétieux présentent une extrême diversité [...] en revanche la matrice constitutive du conte apparaît très simple. Elle se présente, sous forme alter-nante, comme la mise en scène soit d'un procès d'échange au sens le plus général du terme (c'est-à-dire comme une relation d'équivalence entre deux termes A et B) soit d'une transgression de l'échange (comme une relation de non-équivalence, de différence entre A et B)¹⁵.

Le concept de l'échange, ou la transgression de cet échange, serait donc la donnée fondamentale du conte facétieux. Dans le cas qui nous intéresse, celui de la ruse, cette équivalence $A = B$ ou divergence $A \neq B$ peuvent être données de manière mensongère explicitement ou implicitement comme dans les derniers

exemples : grue = foutre ou con = objet matériel. L'échange, concept essentiel du conte facétieux selon Ph. de Lajarte, peut être implicite ou dissimulé dans les cas de ruse.

La manipulation de la victime passe par diverses techniques argumentatives. Dans *Le Vilain de Bailleul*, que je cite encore une fois, tout l'art de l'épouse est de laisser son mari tirer lui-même la conclusion de son argumentation : dame Erme commence par évoquer des symptômes, des éléments précis, tirés de son observation, la mauvaise mine de son mari :

Com vous voi or desfet et taint :
n'avez que les os et le cuir !

(Comme je vous vois exténué et pâle/ vous n'avez que les os et la peau !)

Ce sont les prémisses de son argumentation ; elle n'en tire pas de conclusion, laissant son mari le faire. Celui-ci ne récuse pas ces symptômes et, s'appuyant sur la loi de passage suivante : « La faim donne mauvaise mine », il arrive à la conclusion hyperbolique C_0 : « Erme, j'ai tel fain que je muir » (« Erme, j'ai une telle faim que je meurs »). L'essentiel est acquis pour l'interlocutrice rusée : il y a accord sur les prémisses. De plus, c'est son mari qui introduit, sous forme imagée certes, le thème de la mort. Elle construit son discours sur ce mot et arrive ainsi à une conclusion C_1 en apparence semblable, même si elle est essentiellement différente dans la mesure où elle prend le mot au sens propre : « Morez, certes, ce fetes mon ! » (« Mais vous êtes mourant, c'est sûr ! »). Ce faisant, elle a utilisé une autre loi de passage tout aussi irréfutable : « La fatigue et la faim tuent. »

On est donc dans une situation du type suivant : alors que le vilain conclut « j'ai faim » (C_0) de son argument « je suis pâle » en s'appuyant sur la loi de passage suivante : « La faim et la fatigue donnent mauvaise mine », sa femme conclut de son côté : « vous êtes mourant » (C_1) à partir des mêmes arguments, mais en s'aidant d'une autre loi de passage : « La faim et la fatigue provoquent la mort. »

Le mari est donc obligé de se battre non sur les prémisses, qu'il a acceptées, mais sur la conclusion, dont il a lui-même introduit le thème. Pour cela, il utilise une restriction issue de nouvelles observations à valeur de preuves pour réfuter la loi de passage utilisée par sa femme :

Je oi si bien no vache muire :
je ne cuit mie que je muire.

(J'entends pourtant bien notre vache mugir :/ Je ne crois pas que je vais mourir.)

Il tente là de remplacer les premiers symptômes relevés par sa femme et qu'il avait acceptés. On peut gloser ainsi son discours : « Même si j'ai mauvaise mine, il n'est pas vrai que je meurs puisque j'entends encore. » Sa restriction porte sur la loi de passage à laquelle il fixe des limites, des conditions de possibilité : « La fatigue et la faim provoquent la mort à moins que le reste du corps ne soit en bonne santé ; or, je suis en bonne santé puisque mes autres sens fonctionnent. »

Pour résumer de manière peut-être plus synthétique : « Je suis pâle – prémisses –, comme la fatigue et la faim provoquent la mort – loi de passage –, donc probablement, je suis mourant – conclusion (C_1). » Tel est le raisonnement de départ du vilain, raisonnement que sa femme lui a insufflé. La restriction va se placer sur le *donc probablement*, remettant en cause l'automaticité du lien entre la loi de passage et la conclusion pour aboutir à la conclusion opposée (non- C_1) : « Je suis pâle et la faim et la fatigue provoquent la mort à moins que les autres sens ne fonctionnent – restriction –, donc je ne suis pas mourant – conclusion (non- C_1). » La restriction est en elle-même un raisonnement qui part des prémisses « les autres sens fonctionnent » et s'appuie sur une loi de passage « comme le bon fonctionnement de l'organisme est signe de bonne santé » pour aboutir à une conclusion « donc je ne suis pas mourant » (non- C_1).

Son épouse réfute ces observations en prenant appui sur la conclusion à laquelle elle est arrivée précédemment et enchaîne naturellement sans tenir compte de la restriction. La conclusion (C_1) lui sert désormais de prémisses : « Vous êtes mourant. » Elle s'appuie sur une nouvelle loi de passage : « La mort trouble les sens » pour arriver à une nouvelle conclusion « donc vous ne vous rendez pas compte de votre état » (C_2) :

Sire, la mort qui vous enyvré
vous taint si le cuer et encombre
qu'il n'a mes en vous fors que l'ombre.

(Sire, la mort qui vous enivre/ atteint et oppresse votre cœur de telle façon/ que vous n'êtes plus que l'ombre de vous-même.)

On voit par là que l'opposition de l'homme n'a pas, comme nous l'avions montré au début de cet article, affecté en profondeur la progression de l'argumentation de dame Erme puisqu'elle prend à peine en considération les nouveaux arguments qu'il apporte. Celui-ci, qui n'est pas très combatif, s'avoue donc vaincu : il admet les conclusions de sa femme, renforcées, il est vrai, par nombre d'hyperboles.

On est bien dans le cas de l'argumentation persuasive telle que la décrit Chaïm Perelman :

L'argumentation ne transfère pas des prémisses vers une conclusion une propriété objective, telle que la vérité – ce qui est le cas dans la démonstration –, mais s'ef-

force de faire passer vers la conclusion l'adhésion accordée aux prémisses. Cette adhésion est toujours relative à un auditeur, elle peut être plus ou moins intense selon les interlocuteurs.

Dame Erme a construit sa stratégie sur l'adhésion de son mari à l'idée de sa mauvaise mine pour aboutir à sa conclusion C₂ en prenant appui un moment sur la conclusion C₁, construite autour du mot « mort », imprudemment introduit par son mari lui-même. Son argumentation était élaborée comme un piège préparé spécifiquement pour le vilain.

Il est rare de trouver de véritables argumentations dans les fabliaux car ce type de discours ne se prête pas aisément au genre comique. Le plus souvent, la manipulation est grossière. Je citerai cependant un dernier exemple, très intéressant par la subtilité des techniques mises en jeu.

Certains discours de ruse affectent de ne pas prendre en compte leur victime, de ne pas la considérer comme un interlocuteur, alors même que le discours est entièrement construit à leur adresse. Une telle attitude en apparence paradoxale a pour but d'éveiller la curiosité de celle-ci en lui laissant véritablement l'initiative de l'action, et donc du piège dans lequel elle tombe. C'est la technique du trope communicationnel.

Catherine Kerbrat-Orecchioni¹⁶ qualifie ainsi un artifice théâtral qui consiste dans le renversement de « la hiérarchie normale des niveaux de destinataires ». Chaque message peut recevoir différents types de destinataires : le destinataire direct ou *allocutaire* auquel le message est explicitement destiné ; un destinataire indirect, témoin de l'interaction sans y être intégré¹⁷.

Dans le trope communicationnel, le destinataire qui en vertu des marques d'allocution fait figure de destinataire direct ne constitue en fait qu'un destinataire secondaire, cependant que le véritable allocutaire, c'est en réalité celui qui a en apparence statut de destinataire indirect.

En apparence :	destinataire direct	= A
	destinataire indirect	= B
En fait :	destinataire principal	= B
	destinataire secondaire	= A

Dans le théâtre classique, on trouve un exemple célèbre de trope communicationnel dans *Tartuffe*, quand la tentative de séduction d'Elmire par Tartuffe a pour témoin muet Orgon caché sous la table. Les répliques d'Elmire, en apparence adres-

sées à Tartuffe, sont en réalité destinées à son mari (acte II, scène 5). C'est un procédé dramatique efficace et comique que l'on retrouve aussi par exemple dans *Pathe-lin* lors de la conversation entre sa femme et le drapier.

Dans les fabliaux, cet artifice irréaliste et plaisant est utilisé à plusieurs reprises dans la ruse pour fournir des informations mensongères qui inciteront la victime à agir d'une manière ou d'une autre. C'est le cas dans *Le Prestre taint* et dans sa variante, *Le Prestre crucifié*, mais l'exemple le plus complet se trouve dans *Boivin de Provins* (v. 29-83, 101-122). Le héros se déguise en vilain et se met à parler à voix haute. Son objectif est d'entrer dans un bordel sans avoir à payer. Il fait croire qu'il a vendu du bétail et qu'il cherche sa nièce, dernière survivante de la famille. En apparence, son monologue s'adresse à lui-même ; en réalité, le destinataire direct est le groupe des prostituées et des souteneurs.

Le discours est entièrement construit à leur adresse pour fonctionner comme un piège. Si Boivin affirme :

Puis que je suis hors de la foire,
Et en bon leu et loin de gent...
(29-30)

(Puisque je suis hors de la foire, / en lieu sûr, et loin des indiscrets...)

c'est moins pour profiter de sa solitude que pour inviter d'éventuels auditeurs à dresser l'oreille. D'un point de vue pragmatique, cet énoncé signifie exactement le contraire de son sens littéral : c'est un acte directif, un ordre d'écouter qui est donné. Les informations intéressantes les prostituées sont ensuite données au milieu d'un ensemble de plaintes et d'exclamations qui dessinent le portrait d'un imbécile. Ces informations trompeuses visent d'abord à éveiller la cupidité des prostituées et des souteneurs. Boivin fait croire en effet qu'il possède une bourse bien pleine :

Et j'ai assamblé mon avoir :
Dis et neuf sous et trente et neuf,
itant furent vendu mi buef.
(58-60)

(Ainsi j'ai compté tout mon avoir : / dix-neuf et trente sous, / tel était en tout le prix de mes bœufs.)

Il prévient ensuite qu'il sera facile de le tromper :

Dieus, c'or ne sai que tout ce monte !
S'i meisse tout en un conte,
jel ne le savroie sommer.
Qui me devroit tout assommer
Ne le savroie je des mois.
(61-65)

(Dieu ! or je ne sais à combien tout cela se monte. / Si je mettais ensemble tous ces chiffres, / je ne saurais en faire le compte. / Si on m'en faisait la somme / je passerais des mois pour m'y retrouver.)

Il donne enfin les éléments narratifs qui peuvent être réutilisés pour le tromper :

Or sont tuit troi mort mi enfant
et ma fame, dame Siersant.
Jamés en mon cuer n'avrai joie
devant cele eure que je voie
ma douce niece en aucun tans !
(115-119)

(Maintenant mes trois enfants et ma femme, / dame Siersant, sont tous morts. / Je n'aurai plus de joie en mon cœur / avant d'avoir revu / ma douce nièce quand que ce soit.)

Boivin a donc donné de manière indirecte toutes les informations utiles aux prostituées pour le tromper. Il a éveillé leur cupidité et indiqué que l'on pouvait utiliser le personnage de sa prétendue nièce disparue depuis de nombreuses années. Le piège est tendu. Elles vont s'y laisser prendre sans se rendre compte qu'elles ont été manipulées tant cela s'est fait de manière biaisée. Le trope communicationnel permet d'induire des actions sans formuler de requête explicite, sans même prendre contact avec la victime. Dans la suite du conte, la ruse continue de manière plus simple sur le principe du mensonge soutenu par un déguisement. Son efficacité comique tient alors avant tout aux efforts des deux personnages principaux pour rester dans le cadre du discours mensonger initial, et non plus à la prouesse « communicationnelle » de Boivin.

Peut-on désormais aller plus loin que la duchesse dans *Trubert* et dépasser la constatation du simple « enchantement » incompréhensible ? La ruse est certes un jeu littéraire où tous les coups, toutes les énormités sont possibles jusqu'à l'absurde ; cependant, dans les cas les plus intéressants, une cohérence certaine est donnée aux personnages trompeurs qui font preuve d'une véritable stratégie pour parvenir à leurs fins. Leur discours rusé est fondé sur deux actes illocutoires. Un acte constatif, lié à une intention perlocutoire : *faire croire*, et un acte directif, lié à une autre intention perlocutoire : *faire faire*. Le but du locuteur est, tout d'abord, d'obtenir l'adhésion de sa victime aux informations qu'il lui donne, puis de transformer cette adhésion en un passage à l'acte. Pour cela, appuyé quand il le peut par son autorité sociale ou par son expérience, il se fait agressif pour mettre en cause son interlocuteur et le déstabiliser, puis il le manipule en jouant sur la psychologie de sa victime et sur des procédés rhétoriques et argumentatifs. La ruse est donc avant tout fondée sur la connaissance approfondie des stratégies de communica-

tion et, par conséquent, analysable en ce sens. C'est sous-estimer dangereusement Aubérée, dame Erme, Boivin, Trubert et tous leurs compères dans la tromperie que de les réduire à de simples menteurs.

« Je ne sais comment ne a quoi » (« je ne sais comment ni avec quoi »), disait la duchesse au début de notre analyse. La victime n'y a vu que du feu...

Université Rennes-II

NOTES

1. Je renvoie ici à la remarque de Willem Noomen dans son article « Structures narratives et force comique : les fabliaux », in *Neophilologus* t. 62, 1978, p. 361-375 : « [...] dans les cas des variétés les plus subtiles ou les plus affectives de l'humour, un élément d'agression – une goutte d'adrénaline – est nécessaire pour déclencher le rire. »

2. Voir, entre autres, Rosanna Brusegan, « Les fonctions de la ruse dans les fabliaux », *Strumenti Critici*, 1982, p. 148-161, et les chapitres consacrés à la ruse dans les ouvrages suivants : Per Nykrog, *Les Fabliaux* (1957), Genève, Droz, 1973 ; Philippe Ménard, *Les Fabliaux : contes à rire du Moyen Age*, Paris, PUF, 1983 ; Dominique Boutet, *Les Fabliaux*, Paris, PUF, 1985 ; Marie-Thérèse Lorcin, *Façons de sentir et de penser : les fabliaux français*, Paris, Champion, 1979. On se référera aussi à Roger Bellon, *La Ruse dans le « Roman de Renart »*, thèse de troisième cycle soutenue le 5 novembre 1982 à l'université de Lyon-II, et à l'article de Gaston Zink, « Le vocabulaire de la ruse et de la tromperie dans les branches X et XI du *Roman de Renart* », *L'Information grammaticale*, octobre 1989.

3. Pour des raisons de commodité, cet article est fondé sur un corpus réduit : la plupart des fabliaux étudiés sont tirés des deux éditions de poche suivantes : *Les Fabliaux érotiques* de la collection « Lettres gothiques » au Livre de Poche (1992), édition et traduction établies par Luciano Rossi ; d'autre part, les *Fabliaux* dans la collection « Bibliothèque médiévale » de la collection « 10/18 » (1994), textes choisis, établis et traduits par Rosanna Brusegan. Ce sont leurs traductions que j'utilise.

4. Gaston Zink, « Le vocabulaire de la ruse et de la tromperie dans les branches X et XI du *Roman de Renart* », *L'Information grammaticale*, octobre 1989.

5. Bien sûr, la parole rusée est en général invraisemblable et ne peut s'analyser que dans le champ de la fiction, du *comme si*. Le plus rusé de tous est d'abord le conteur qui nous fait prendre pour vrai ce qui n'est que fable. Mais nous analyserons ici exclusivement les procédures des personnages pour obtenir le *faire croire*.

6. John R. Searle, *Speech Acts*, Cambridge University Press, 1969 ; traduction française, *Les Actes de langage*, Paris, Hermann, 1972.

7. La manipulation langagière qu'est la ruse n'étant pas très éloignée de celles de la publicité, je me suis inspirée pour cette analyse de celle de Jean-Michel Adam et de Marc Bonhomme dans *L'Argumentation publicitaire, Rhétorique de l'éloge et de la persuasion*, Paris, Nathan Université, 1997, p. 25.

8. Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation*, Bruxelles, Éd. de l'Université libre de Bruxelles, 1988 (5^e éd.) p. 36.

9. Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire, L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, p. 119.

10. Il s'agit là d'un concept de Pierre Larthomas, repris et développé par Gabriel Conesa dans *Le Dialogue mollièresque, Étude stylistique et dramaturgique*, Paris, PUF, 1983 p. 329. Ce concept, qui permet de comparer divers personnages, peut permettre de mesurer la force de conviction du locuteur et la puissance de son énoncé.

11. Pierre Fontanier, *Les Figures du discours* (1821), Paris, Flammarion, 1977, p. 414.

12. Paul H. Grice, « Logique et conversation », in *Communications*, n° 30, 1979, p. 57-72.

13. W. Noomen, *op. cit.*, p. 365.

14. Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire : Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1972, p. 12.

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

16. Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », in *Pratiques*, n° 41, mars 1984, p. 46-62.

17. On peut aussi mentionner le « récepteur additionnel », dont la présence dans le circuit communicationnel échappe totalement à la conscience de l'émetteur et qui correspond, hors diégèse, à l'auditeur du conte. Ce type ne m'intéresse pas ici. Dans la diégèse, ce serait le cas de l'espionnage. On en trouve un exemple dans *Barat et Haimet*, où Barat écoute ce qui se passe dans la maison avant de se faire passer pour Travers auprès de Marie. Cependant, il ne recueille aucune information importante. Ce ressort dramatique possible n'est pas exploité par le narrateur, qui lui préfère le travestissement traditionnel.