

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
PUBLICATIONS DE L'INSTITUT D'ÉTUDES MÉDIÉVALES

— XXVI —

COLETTE H. WINN

**L'ESTHÉTIQUE DU JEU
DANS
L'HEPTAMÉRON
DE
MARGUERITE DE NAVARRE**



MONTRÉAL
INSTITUT D'ÉTUDES MÉDIÉVALES
Université de Montréal

PARIS
LIBRAIRIE PHILOSOPHIQUE J. VRIN
6, Place de La Sorbonne, V^e

1993



Université de Montréal

Bibliothèque
UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
BIBLIOTHÈQUE
DES LETTRES
ET DES SCIENCES HUMAINES







UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
PUBLICATIONS DE L'INSTITUT D'ÉTUDES MÉDIÉVALES

XXVI

COLETTE H. WINN

L'ESTHÉTIQUE DU JEU
DANS
L'*HEPTAMÉRON*
DE
MARGUERITE DE NAVARRE

MONTRÉAL
INSTITUT D'ÉTUDES MÉDIÉVALES
Université de Montréal

PARIS
LIBRAIRIE PHILOSOPHIQUE J. VRIN
6, Place de La Sorbonne, V^e

1993

PQ
1631
H4
W56
1993

Illustration de la couverture: Livre d'Heures français. Ms. Oxford,
Bodleian, Douce 135, fol. 6. Début du XVI^e s.

ISBN 2-920409-07-7

Dépôt légal, 4^e trimestre 1993 – Bibliothèque nationale du Québec
Tous droits de reproduction, d'adaptation ou de traduction réservés
© Les Publications de l'Institut d'études médiévales, 1993.

À la mémoire de mon père

À Jim
À ma mère

Remerciements à la Bibliothèque nationale de Paris
et à Foto Alinari (Bologne) pour les clichés des illustrations.

Remerciements

Mes remerciements sont particulièrement adressés à James F. Jones dont l'amabilité, les encouragements et le soutien pendant ses dix années comme chef du département de langues et littératures romanes à Washington University ont constitué pour moi autant de facteurs décisifs.

*Ils vont ensuite à de nombreux collègues et amis dont les conseils et le savoir m'ont été d'un grand appui: Robert Aulotte et Nicole Cazauran qui m'ont fait l'amitié de revoir cet ouvrage dans sa première rédaction; Uwe Dethloff et le regretté John Grigsby pour leurs conseils initiaux et leurs précieuses suggestions; et Harriet Stone pour sa lecture attentive du cinquième chapitre. Que soient aussi remerciés Michael Riffaterre, éditeur en chef de la *Romantic Review*; Ed Montgomery, éditeur de *Romance Notes*; et Carol A. Martin, éditrice de la *Rocky Mountain Review*, qui m'ont aimablement permis de reproduire ici dans une version remaniée, des études déjà parues dans les revues dont ils sont responsables; et Jacqueline Courtot qui m'a aidée à me procurer certaines illustrations.*

Enfin, je tiens à exprimer ma plus vive reconnaissance à mon mari, Jim, pour son soutien, sa patience et ses conseils.

C.H.W., St. Louis, août 1991.



*Ich kenne keine andere Art, mit grossen Aufgaben
zu verkehren als das Spiel: dies ist, als Anzeichen
der Grosse, eine wesentliche Voraussetzung.*

Nietzsche, *Ecce Homo*
"Warum ich so klug bin"



PRÉ-LUDE

Ouvrez le livre: si ung compte ne vous plait, hay à l'aultre! Il y en ha de tous boys, de toutes tailles, de tous estocz, à tous pris et à toutes mesures, fors que pour plorer.

Bonaventure Des Périers, *Nouvelles recreations
et joyeux devis*

Et ceulx qui avoient deliberé de dire quelque follye avoient desja les visaiges si joyeux, que l'on esperoit d'eulx occasion de bien rire.

Marguerite de Navarre, *Heptaméron*

Le jeu informe véritablement la vie, le ton, l'attitude spirituelle de la Renaissance. Sa présence est évidente à tous les niveaux de la culture: en architecture et en art graphique dans la fantaisie décorative; dans le goût tout particulier de cette génération pour la fantaisie verbale; dans l'invitation au rire guérisseur face à la condition humaine; dans le renouveau de genres qui proposent une conception ludique de vie, à savoir la pastorale et la chevalerie¹; et, d'une manière plus générale, dans la production littéraire où l'élément ludique devient alors une constante. En somme, la

littérature narrative du seizième siècle se présente comme un genre de pure évasion. "Le conte, la nouvelle", dit Lionello Sozzi, "ne sont d'ordinaire que des récits gratuits et ludiques, visant même à créer, par rapport aux problèmes les plus pressants de la vie réelle, un doux et savoureux détachement ... à opérer le transfert rassurant dans un monde de fantaisie où se jouent des fictions, où le rire est un rire thérapeutique. Même pour les nouvelles où un goût très marqué pour la densité du réel se fait jour ... l'enchaînement abstrait et géométrique des faits racontés, le retour de structures prévisibles visent à rassurer le lecteur, à lui donner la certitude que ce qu'il lit a l'innocence et l'insouciance d'un jeu"².

Les dimensions ludiques de l'écriture au seizième siècle ont fait l'objet d'un nombre considérable d'études portant sur ceux de ces auteurs qui caractériseraient le mieux l'enthousiasme jovial propre à cette époque, en l'occurrence Rabelais et Des Périers. On note avec surprise que l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre ne figure pas parmi les exemples choisis. Pourtant, son appartenance à la tradition "récréative" n'est jamais mise en cause et la place prépondérante que tient le jeu dans le recueil n'est pas passée inaperçue:

Qu'il s'agisse de Rabelais ou des chantres de la nouvelle pastorale ... ou de l'étrange mélange du genre scabreux avec un platonisme grave, tel qu'il se manifeste dans l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre, toujours un élément ludique est présent et bien près d'apparaître comme l'*essence de l'oeuvre* (Johan Huizinga, *Homo ludens* 292; je souligne).

Si la critique note le *serio ludere*, la coexistence d'élans tout intellectuels et de récits d'allure grivoise, elle se montre en général, et ce depuis les travaux des premiers exégètes³, surtout sensible à l'aspect didactique du recueil, aux résonances morales, chrétiennes qui dominent l'ensemble de l'oeuvre. En ce sens-là, le fait d'aborder l'*Heptaméron* sous l'angle du jeu est une entreprise nouvelle qui veut attirer l'attention non seulement sur "la compulsion ludique" de la Renaissance⁴ mais encore sur un aspect important de la production narrative de cette époque et de l'oeuvre de Marguerite de Navarre⁵.

Marguerite de Navarre, nous dit la narratrice de la nouvelle LXII, “sçavoit bien dire ung compte et de bonne grace, et en rire aussy, quant on luy en disoit quelcun”⁶. Dès le prologue, l’auteur annonce l’esprit de jeu en déguisant son livre en habit de “document historique”. Parlamente, sur qui “le sort du jeu” est tombé (9), propose à ses compagnons de “faire comme” Boccace (“sinon en une chose differente”) afin de rassembler en dix jours les nouvelles nouvelles toscanes que le roi et madame Marguerite souhaitaient rédiger, et récréer (recréer) ceux que les sombres événements attristent⁷:

Mais les grandz affaires survenuz au Roy depuis, aussy la paix d’entre luy et le roy d’Angleterre, l’acouchement de madame la Dauphine et plusieurs autres choses dignes d’empescher toute la court, a faict mectre en obly du tout ceste entreprinse (=l’entreprise de conter), que par nostre long loisir pourra en dix jours estre mise à fin (9-10).

Ce “jeu de paroles”, qui conduira les devisants sur le chemin du salut, rappelle les divertissements qui étaient en vogue dans la société polie de la Renaissance. Peut-on méconnaître, derrière ces effets de miroir, derrière ce jeu de renvoi où fiction et histoire, gratuit et utilitaire sont délibérément confondus, où auteur (les devisants, personnages doubles) et lecteur (Marguerite à qui le livre est apparemment destiné)⁸ interchangent leurs rôles, l’ingéniosité du conteur, rompu aux jeux subtils de la rhétorique, “Marguerite la Mondaine”, contemporaine de ceux qui incarnèrent l’esprit joueur de la Renaissance?

En insistant sur le “projet religieux” (les questions doctrinales) plutôt que sur le “projet narratif” (purement littéraire), la critique a négligé la forme au profit de la pensée. Or, on verra dans les troisième et cinquième chapitres que la forme sert efficacement la pensée. Au reste, la forme ne manque pas d’intérêt et c’est, en fait, en abordant le texte sous l’angle du jeu qu’on réussit à apprécier la relation particulière que l’auteur établit avec le lecteur, à mieux saisir les jeux subtils de l’intertextualité créatrice, les “stratégies” (compositions en miroir, “mises en abyme”, remémoration) et les pratiques d’écriture (jeux de sons, jeux de sens, effets de surprise)

adoptées par Marguerite de Navarre. Ces procédés dont certains, il est vrai, pourraient être envisagés sous d'autres perspectives que celle du jeu, contribuent à faire ressortir la valeur artistique, l'esthétique d'une oeuvre qui rayonne d'autant plus lorsqu'on la regarde sous cet éclairage.

Cette étude s'inscrit dans les recherches narratologiques de ces dernières décennies. Elle a l'avantage de ne jamais perdre contact avec la production narrative antérieure et contemporaine qui constitue l'horizon de l'oeuvre de Marguerite de Navarre. La différence de ton entre cet ouvrage et ceux des contemporains de la reine (Rabelais, Des Périers entre autres) a conduit la critique à renoncer à toute comparaison et à négliger, de ce fait, par delà les différences superficielles, des affinités profondes. Sans oublier pour autant l'individualité d'un chacun, on peut s'attendre à trouver des points communs sous la plume de ceux qui, partageant le même héritage culturel, puisaient nécessairement au même fonds narratif. Le livre en tant que récréation, par exemple, l'invitation au rire guérisseur sont des formules qui jouissent d'une grande popularité auprès des conteurs de l'époque. Lorsque Rabelais dédie le *Tiers Livre* à la reine et l'invite à "veoir une tierce partie des faictz joyeux du bon Pantagruel"⁹, il ne faut pas manquer le clin d'oeil à celle qui maniait pareille rhétorique. Cette constante mise en perspective nous permet de mieux cerner le style particulier de l'auteur et de retracer la lente mise en forme du genre narratif à partir d'un moment particulier dans l'histoire de son développement.

Pour ébaucher le contexte socio-historique, l'horizon culturel sur lequel s'inscrit l'oeuvre de Marguerite de Navarre, je me sers de la production narrative dont on a noté, à juste titre, le réalisme socio-historique. Dans le premier chapitre, rapide survol des jeux qui prospèrent à la Renaissance, il s'agit de dégager les traits saillants de cette période, l'enracinement profond de la culture populaire, l'étonnante évolution culturelle, les rapides progrès économiques, diverses attitudes morales et religieuses et, plus encore, les rapports qui existent entre les modes ludiques et les

modes littéraires afin de mieux apprécier ceux de ces procédés narratifs qui ressortissent directement au domaine du jeu.

Dans les deux chapitres suivants, qui forment les deux volets d'un diptyque, je traite de la structure bipartite du texte. Le premier volet, intitulé "Jeu de société et société en jeu", s'ouvre sur l'étude des rapports entre le jeu et le récit. Le récit n'est autre qu'un jeu de société littéralisé, lequel "met en jeu" la société qui s'y exerce, ses moeurs, ses institutions, l'idéal de civilité dont relève le jeu pratiqué, et ses modes littéraires, autrement dit le fonds narratif sur lequel le récit s'appuie. Je m'arrête plus longuement sur la mise en relation intertextuelle; il s'agit là de jeux de bricolage qui consistent en des combinaisons de formules narratives diverses, veine courtoise, fabliau, *exemplum*, ou en des opérations plus audacieuses. L'emprunt est alors déplacé, perverti, contredit, tourné en dérision. À travers ces pratiques d'écriture, on peut suivre l'évolution progressive des traditions médiévales, les continuels remaniements qu'y apporte l'écrivain de la Renaissance.

Le deuxième volet du diptyque met en relief l'originalité du dessein de la reine, l'insertion des débats à la suite des récits, et l'heureux parti qu'elle tire d'une érudition éclectique. En mêlant les formes dialoguées antiques aux genres délibératifs médiévaux, Marguerite donne au genre dialogique (qui était alors en voie de définition) sa facture personnelle, et rémédie, par un heureux équilibre entre débats et récits, aux lourdeurs des recueils narratifs antérieurs.

Le quatrième chapitre nous fait découvrir "Marguerite la Mondaine". Rompue à tous les jeux linguistiques de ses prédécesseurs, la voilà qui s'exerce à plusieurs procédés savants (jeux de sons, jeux de sens, effets de surprise, d'écho, d'entassement) dont la vogue persiste en cette première moitié du seizième siècle. Le désir d'innovation se lit au niveau du système onomastique. "La dynamique appellative des femmes" révèle la sensibilité de la reine à la question de la femme sans que soit jamais précisée sa position dans les querelles littéraires de l'époque.

Dans la dernière partie, il est question des procédés de composition, des stratégies narratives mises en oeuvre dans le "texte-écho". On a déjà repéré tout un système de renvois engendrés par une structure conçue en termes de complémentarité (récit/débat), par une multiplicité de voix narratives qui ne cessent de s'interpeller, ou encore par la "redite", la reprise des textes antérieurs. Il s'agit alors de débusquer les effets de miroir que génère non plus le jeu intertextuel (la référence externe) mais le jeu intratextuel (la référence interne). L'une des caractéristiques frappantes de l'oeuvre est le retour de thèmes, motifs, schémas narratifs, autrement dit, la reprise d'"histoires-modèles" auxquelles les autres font écho. Si, en premier lieu, chaque nouvelle élaboration du modèle semble vibrer indépendamment de son ordre dans la série, cette autonomie n'est que provisoire. La "mémoire du texte" veut que chaque élaboration soit indissociable du modèle et de ses diverses occurrences dans le recueil. Soigneusement calculés, les retours textuels stimulent à tout moment la mémoire du lecteur, l'invitent à "se mettre en je(u)" ... Forcé de revenir sur ses pas pour retrouver l'écho de la nouvelle qu'il est en train de lire, il fait revivre un passé qui participe du même coup à l'actualité. S'appliquant à "rapiécer l'Histoire", à reconstituer les différents moments de l'oeuvre, les jets successifs de l'inspiration, voilà qu'il est directement impliqué dans l'acte de production. Je conclus ces "jeux de mémoire" en examinant le processus de "remémoration" à la base même de l'acte de parole, la "mise en mémoire", perpétuelle "redite" d'un passé exemplaire qui s'avère insuffisante dans la quête de la Connaissance.

Notes du pré-lude

¹ Voir Johan Huizinga, *Homo ludens*, trad. française par Cécile Seresia (Paris: Gallimard, 1951) 291.

² Voir "Tendances politiques et sociales chez les conteurs du seizième siècle", *Culture et politique en France à l'époque de l'humanisme et de la Renaissance*, éd. Francò Simone (Torino: Accademia delle Scienze, 1974) 250-268; citation 250.

³ Pierre Jourda, *Marguerite d'Angoulême, duchesse d'Alençon, reine de Navarre (1492-1549): étude biographique et littéraire* (Paris: Champion, 1930); Lucien Febvre, *Autour de l'Heptaméron: amour sacré, amour profane* (Paris: Gallimard, 1944); Émile Telle, *L'oeuvre de Marguerite d'Angoulême, reine de Navarre et la querelle des femmes* (Toulouse, Paris: Droz, 1937).

⁴ "Ce qu'on pourrait appeler 'la compulsion ludique' de la Renaissance", dit François Rigolot dans "Les jeux de Montaigne", "constitue certainement un versant important de son épistémè. Sans doute, à côté d'Érasme et de l'Arioste, Rabelais est-il l'incarnation même de cet esprit joueur de l'époque". Voir *Les jeux à la Renaissance*, éd. Philippe Ariès et Jean-Claude Margolin (Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1982) 325-341. Citation 325.

⁵ Le terme *nouvelle* qui signifie "fait divers récent et proche", est souvent compris comme "récit d'un fait divers récent et divertissant", l'adjectif *nouveau* ayant hérité du latin *novus* le sens d'*inouï, singulier, cocasse*. Voir Gabriel A. Pérouse, *Nouvelles françaises du XVI^e siècle - Images de la vie du temps* (Genève: Droz, 1977) 33. Sur les caractéristiques essentielles de la nouvelle, voir Enea Balmas, "Note sulla genesi e i caratteri della novella francese del Cinquecento", *La nouvelle française à la Renaissance*, éd. Lionello Sozzi (Genève, Paris: Slatkine, 1981) 3-11.

⁶ Je me sers de l'édition de Michel François, *L'Heptaméron* (Paris: Garnier Frères, 1967) 377. Les pages seront par la suite indiquées directement dans le texte.

⁷ Il s'agit là de l'invasion de la France par les Impériaux (1544) et de la mort du dauphin, Charles (1545), laquelle toucha profondément Marguerite.

⁸ Si la reine hésite à paraître dans son livre, elle y revient bien volontiers à titre d'invitée. Voir les nouvelles LXII, LXXII, etc.

⁹ *Oeuvres complètes*, éd. Jacques Boulenger et Lucien Scheler (Paris: Gallimard, Bibl. Pléiade, 1955) 316.



Chapitre I

JEU: CULTURE ET SOCIÉTÉ

Le jeu humain a une signification mondaine, une transparence cosmique. C'est une des figures cosmiques les plus claires de notre existence finie. En jouant, l'homme ne demeure pas en lui-même, dans le secteur fermé de son intériorité; plutôt il sort extatiquement hors de lui-même dans un geste cosmique et donne une interprétation riche de sens du tout du monde.

Eugen Fink, *Le jeu comme symbole du monde*

1. Jeu et société

Nombreuses ont été les enquêtes sur les valeurs culturelles du jeu. Il en est résulté des conclusions variées. Certains affirment que les jeux ne sont que des "réminiscences de tabous, de rituels variés, de coutumes oubliées", des "résidus de la culture", ou encore, la "métamorphose ultime et humiliée d'une activité sérieuse"¹. D'autres avancent la proposition contraire selon laquelle "la culture se déploierait *dans* le jeu et *comme* jeu" (Johan Huizinga, *Homo ludens* 280). Le jeu constituerait donc l'élément primaire, l'impulsion à l'origine de toute civilisation. C'est

précisément la thèse de Johan Huizinga² que Roger Caillois résume de la sorte:

Par le biais du jeu, l'homme se trouve en mesure de faire échec à la monotonie, au déterminisme, à l'aveuglement et à la brutalité de la nature. Il apprend à construire un ordre, à concevoir une économie, à établir une équité (126).

Dans *Les jeux et les hommes*, Caillois adopte une position qui concilie ces deux perspectives. Il réfute la thèse selon laquelle le jeu ne serait autre chose que la dégradation d'une activité sérieuse. Il considère l'activité ludique comme une activité parallèle à la vie ordinaire, bien qu'elle s'oppose à celle-ci par ses caractères propres. "Le jeu", selon Caillois, "est consubstantiel à la culture dont les manifestations les plus remarquables et les plus complexes apparaissent plus étroitement associées à des structures de jeux, sinon comme des structures de jeux prises au sérieux, érigées en institutions, en législations, devenues structures impérieuses, contraignantes, irremplaçables, promues, en un mot, règles du jeu social, normes d'un jeu qui est plus qu'un jeu" (135).

Il est impossible de définir une culture à partir de ses jeux seuls. Le jeu, néanmoins, est toujours en situation. Il ne reflète pas seulement les moments de loisir de l'homme, mais il parle aussi de la société qui le pratique, de ses moeurs, de ses institutions. Car c'est précisément dans la gratuité du moment de détente que se lit, comme le dit Eugen Fink, "l'élan librement épanoui de la vie"³. C'est dans la félicité qui accompagne l'abandon au jeu que s'inscrivent les attitudes, croyances, usages, goûts, et valeurs collectives. En dressant un bref catalogue des jeux qui prospéraient au temps de François I^{er} et Henri II, je n'ai d'autre prétention que celle d'esquisser un contexte socio-historique, culturel et littéraire, d'évoquer la sensibilité d'un passé lointain afin de mieux situer l'oeuvre de Marguerite de Navarre et d'en apprécier les dimensions ludiques à leur juste valeur.

La production littéraire du seizième siècle parle abondamment des jeux et de la place de choix qu'ils tiennent dans le vécu

quotidien. Non quantitativement, certes, mais plutôt qualitativement. Fait qui s'explique, du reste, par la qualité de la vie du renaissant. En proie aux misères quotidiennes, guerre, mort, maladie, doute, angoisse, l'homme accueille doublement la joie momentanée, la libération temporaire, le sentiment rassurant que procure l'allégresse générale. Le rôle que jouent les grands rois de cette époque dans le développement et dans l'orientation des activités ludiques n'est pas moindre. François I^{er} avait saisi la valeur essentielle du divertissement dans la vie de l'homme. Ainsi affirmait-il que, pour vivre en repos avec les Français et se faire aimer, il suffisait de les tenir joyeux et de les occuper⁴. Lui-même ne manquait pas de se distraire pendant les périodes de trêve. Les rapides progrès culturels de cette génération tiennent en partie au vif intérêt qu'il portait aux arts d'agrément. Seul Louis XIV pourrait égaler le goût passionné des rois de la Renaissance pour le faste. Les entrées royales ou princières, les marches triomphales occasionnaient ces déploiements de pompe et de magnificence et les multiples réjouissances qui réunissaient sur la place publique, sans distinction de classe, tous les membres de la communauté⁵. Il serait toutefois inexact de penser que l'on n'a pas alors conscience de son état ou, si l'on veut, de sa "classe". Pourtant, la mixité n'étonne point en ce siècle de paradoxes. Comme le note Michel Kiener, le sens de la différence n'exclut pas forcément la solidarité. C'est ce "phénomène de distinction et d'interpénétration" qui fait que des attitudes contraires coexistent dans la réalité quotidienne⁶.

Facteurs de la société réelle, cohésion et opposition de "classes" réapparaissent dans la société ludique. Les festivités carnavalesques reflètent tout à la fois la fixité des hiérarchies féodales et la survivance de deux cultures, la coexistence de traditions diverses qui s'entrechoquent sans pourtant s'anéantir. À l'origine, le carnaval favorisait la rencontre de l'élite et du peuple, l'abolition des distinctions. Les efforts pour adoucir les moeurs, le goût du raffinement et des belles manières dont témoigne l'immense popularité des manuels de civilité allaient, toutefois, à l'encontre des goûts primitifs du peuple. Le carnaval était donc à son tour

marqué par les effets des tendances nouvelles, par la profonde influence du mouvement d'acculturation. En vue d'atténuer la violence de certains jeux, la classe dominante tentait de les codifier, de les intégrer dans le rituel, d'en faire des divertissements professionnels. Bientôt, elle s'éloignerait des activités communes pour développer sa vie festive propre⁷. On voit ainsi, tout au long du siècle, un curieux mariage entre les réjouissances de bon ton et les goûts grossiers de la classe populaire, les fêtes symphoniques, privilège de l'élite, côtoyant les jeux brutaux, exutoires de ceux qui occupent une position de subalternes.

La société joueuse reproduit donc en gros la société réelle, encore fortement cloisonnée. À chacun sa "classe" et à chacun son jeu. Si certains jeux tendent à atténuer les hiérarchies habituelles⁸, d'autres, en revanche, les accentuent. Les bals somptueux dans des châteaux richement ornés, les mascarades dans des décors à l'italienne, les tournois comptent parmi les passe-temps favoris de la classe dirigeante. De même, la chasse à courre, la chasse au cerf au mois de mai (*Heptaméron*, N IV et XVII)⁹ ou la chasse au moyen des oiseaux de proie ("la vollerye") reste le divertissement de l'élite, l'équipement, les meutes, les veneurs et piqueurs occasionnant de grosses dépenses (fig. 1). Les superbes châteaux de la Loire ou les somptueux manoirs des nobles (*Hept.*, N IV) servent de lieux de rendez-vous aux chasseurs. Remède aux soucis quotidiens, la chasse, comme le tournoi, exalte la bravoure, l'endurance, l'adresse de l'homme. Elle rappelle les plaisirs enivrants de la guerre¹⁰. D'abord épisodique, elle se change bientôt en passion que l'Église tentera en vain de réprimer. De même, les réceptions et les joyeux divertissements qui n'ont d'autre objet que les plaisirs honnêtes sont des luxes réservés à la société policée. Les nouvellistes font fréquemment allusion à ces jeux de société auxquels prennent part les dames et les gentilshommes. Ce n'est pourtant que rarement qu'ils les nomment. Sans doute s'agissait-il de divertissements de demi-lettrés, de jeux de demandes et réponses, de parties de cache-cache ou de colin-maillard ou encore de déguisements¹¹.

La chasse du cerf des cerfs Compose par pierre Gringore.



Fig. 1: Pierre Gringore, *La chasse du Cerf des cerfs*,
Paris vers 1510.

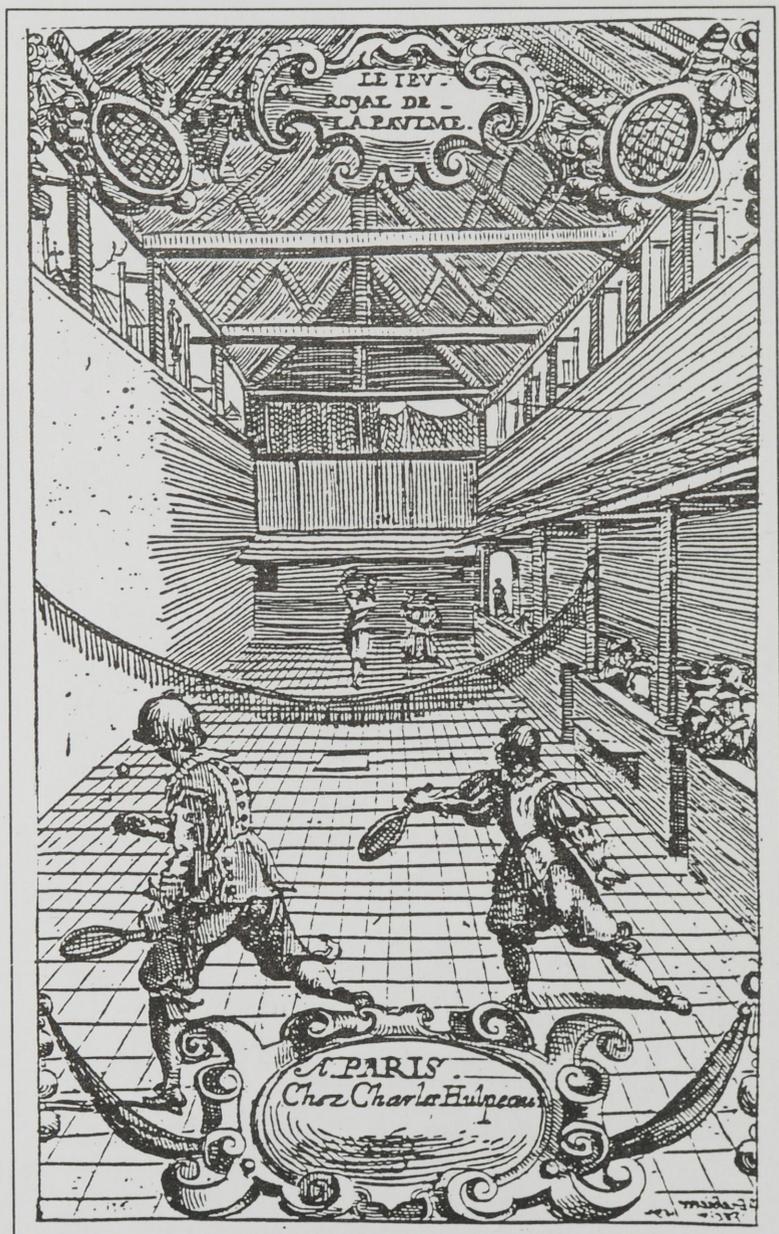


Fig. 2: Charles Hulpeau, *Le jeu royal de la paulme*, Paris, chez Ch. Hulpeau, 1632.

Dans les pratiques ludiques se lisent encore les idées nouvelles qui pénétraient la culture de l'élite, le regard neuf porté sur l'éducation, l'influence de la pensée humaniste sur le développement intégral de l'homme. La popularité des exercices destinés au développement du corps et des jeux de plein air atteste l'influence croissante du renouveau pédagogique. Parmi ces jeux, les plus prisés semblent être la paume (fig. 2), la choule (jeu de ballon collectif), les boules, les quilles, le palet et la marelle¹². Les jeux d'adresse, les tournois, les courses et les sauts à cheval sont l'occasion pour le gentilhomme de prouver son mérite, de gagner l'estime de son compagnon ou encore l'amitié d'une dame (*Hept.*, N XIX). Outre ces jeux actifs et mouvementés, nos ancêtres ont connu des activités plus calmes, des passe-temps sédentaires. Les plus cultivés s'adonnent, à la manière des Thélémites, aux délices de la poésie, de la musique, de la lecture, ou de l'étude. Tous, pourtant, ne goûtent pas ces récréations éducatives. L'homme moderne connaît déjà les affres de l'oisiveté, les dangereux caprices de l'imagination, les excentricités de Jehan Doingé (*Nouvelles recreations* [par la suite *NR*], LXXIV) auxquelles conduit le temps mal occupé¹³.

À la vie oisive du riche, il est d'usage d'opposer l'affairement du bourgeois¹⁴ ou la vie laborieuse de l'homme du peuple. Ne connaissant que de rares moments de détente, que de brefs répit au dur labeur, les humbles préfèrent en général les plaisirs plus violents, les luttes corps à corps¹⁵, les combats de bêtes, les courses de taureaux, les massacres d'un animal vivant¹⁶, les jeux de main et d'épée, les jeux de balle (choule, soule ou cholette) et de boules où les participants consomment leurs rapports de rivalité dans des confrontations brutales. Ces divertissements "agônistiques"¹⁷ qui correspondent à une sorte de rite de passage – de "jeunes fils" et "fils à marier" à nouveaux et anciens mariés – débouchent souvent sur la frénésie meurtrière¹⁸. Dans les campagnes, le loisir s'accorde au rythme des saisons. Il égaye les activités quotidiennes et accompagne les célébrations religieuses. Les battues, les rentrées de récoltes, les fins d'année scolaire (kermesse), la fin

d'un veuvage (*charivari*), ou encore les fêtes patronales sont des occasions de réjouissances festives.

Si certains jeux traduisent les goûts et les valeurs d'un groupe distinct, d'autres, en revanche, jouissent pareillement de la faveur de tous. Alors que la chasse et les tournois sont le privilège des grands, le théâtre et la musique restent à la portée d'un chacun. Les formes, tons et registres diffèrent toutefois, répondant aux goûts divers des renaissants. La chanson plaît aux bourgeois et aux gens du peuple. Plus complexe, la grande composition polyphonique s'adresse plus particulièrement à l'élite. De même, l'humour des genres médiévaux, farce, sottie, moralité, semble mieux convenir au goût populaire tandis que les compositions classiques connaissent leur premier succès auprès des plus instruits. Le mystère médiéval, représenté sur le parvis de l'église à l'occasion des fêtes religieuses et des grands événements politiques, sera prisé de tous jusqu'au milieu du siècle¹⁹.

Les festins et les banquets connaissent à la Renaissance une popularité semblable à celle qu'ils connaissent à la belle époque²⁰. Écrivains et artistes s'appliquent à reproduire ces repas copieux où, dans un climat d'allégresse, on s'exprime en toute franchise. La brillante inspiration d'un Bruegel, la verve intarissable d'un Rabelais nous laissent imaginer ces mémorables goinfries où le vin coule à flots et où la nourriture abonde²¹. Vin, danses et rire élèvent momentanément la réalité de la vie pour la transformer en fête. Née de la satisfaction des instincts élémentaires, la liesse générale mène à une tolérance fondamentale, à la quête joyeuse de la plénitude de l'expérience humaine. N'ayant cure de longues digressions, Marguerite de Navarre esquivé l'exotisme visuel de ces scènes de ripaille et de beuverie mais elle en souligne volontiers la convivialité, la franche camaraderie qui favorise l'échange (N XLIX). Pour Du Fail, le banquet rustique est l'occasion du rapprochement entre générations qui revivent ensemble les douceurs de l'âge révolu. Les réjouissances se terminent toujours en musique au son de quelque "rebech" ou "chalemie". Pour donner l'exemple aux autres, les vieux se mettent à danser, "sans

beaucoup fredonner des piedz ne faire grands gambades” et les jeunes font ensuite leur “devoir de treppir et mener le grand gallop” (*Propos*, III, 613).

Bourrée, bransle, contredanse, galop sont celles des récréations les plus prospères²². Les grands et les petits prennent pareil plaisir à un divertissement qui réjouit à la fois celui qui admire et celui qui laisse admirer sa grâce, son adresse, son sens de la mesure (*Hept.*, N XXVI). Du Fail rapporte avec nostalgie ces moments où “les bonnes gens”, le dos au feu, regardent et jugent de l’habileté des danseurs: “Cestuy cy dance bien, le père dun tel estoit le meilleur danceur du païs, un tel avoit deffié, les jours passés, tous ceux de Vindelless à dancier” (*Propos*, III, 613). Cet “honneste exercice” (*Hept.* 9) inquiète l’Église qui se voit contrainte de montrer plus d’indulgence envers un passe-temps commun à tous. Les théologiens se méfient du divertissement qui peut facilement tourner en passion. S’ils en admettent le but récréatif, ils ne prêchent pas moins la modération. Les *Nouvelles recreations* et l’*Heptaméron* nous renseignent sur la répression qu’exerce l’Église. Après avoir fait l’éloge de la danse, la baillive de Sillé (*NR*, XXXVIII) explique les appréhensions des théologiens et reconnaît, non sans une pointe d’ironie, la nécessité pour l’homme de borner ses plaisirs:

Ce que vous preschez contre les voluptez, si vous vouliez dire vray, n’est pas pour les abolir, sinon les deshonestes, car vous sçavez bien qu’il est impossible que ce monde dure sans plaisir, mais c’est pour empescher qu’on n’en prenne trop (458).

Marguerite de Navarre n’a pas moins conscience des restrictions morales et religieuses de son siècle. Guides de conduite pour certains de ses personnages, elles provoquent la riposte des moins dociles. Ainsi, bien que ce soit divertissement de son âge, la jeune épouse, par respect, par vertu ou par pure bienséance, fuit “compaignye, accoustremens, danses et jeuz” (97). Dans un élan de générosité, le vieux mari la convie alors à prendre part à la danse (N XXVI). Dans la nouvelle XXVIII, Bernard du Ha, surpris en train de danser les “bransles de Gascogne” au son de la vielle (224),

est réprimandé par le secrétaire de la reine de Navarre qui "luy voulust *faire accroyre* qu'il faisoit le plus mal du monde" (224; je souligne). La moralité finale qui couronne le triomphe de Bernard du Ha semble indiquer que Marguerite ne partageait pas les préjugés de ses contemporains sur ce passe-temps²³.

La conversation lors des "sérées" connaît alors sa plus grande vogue. Selon le milieu ou la compagnie, les sujets alternent entre souvenirs de jeunesse, plaisirs de la chasse, histoires galantes, commérages, chansons, récits de fables, de légendes ou de contes facétieux. Pour les paysans, il n'est point question de rester inactifs pendant ces veillées. Occasion de se réunir entre voisins et amis, la "filerie, escraigne ou brarie" permet de partager les lourdes dépenses d'éclairage et de chauffage et de poursuivre ses occupations en racontant et en écoutant. Dans un célèbre sonnet, Ronsard a immortalisé par une scène de château un passe-temps qui était alors commun à tous:

Quand vous serez bien vieille, au soir à la chandelle,
Assise auprès du feu, devidant & filant,
Direz, chantant mes vers, en vous esmerveillant:
"Ronsard me celebroit du temps que j'estois belle!"²⁴.

L'évolution des idées et des moeurs donne peu à peu une allure nouvelle à la conversation. Avec la formation de cercles littéraires et sous l'influence croissante de Catherine de Médicis se développe l'art de la conversation polie. Dans la classe paysanne pourtant, les propos garderaient leur allure grivoise, donnant parfois lieu à une liberté de moeurs qui ferait bientôt interdire ces rassemblements conviviaux aux autorités épiscopales. Dans ses *Propos*, Du Fail rapporte la gaieté un peu libre de ces réunions:

Mais, pour parachever lordre de nostre banquet, au bout dembas y avoit quelque Rogier bon temps, comme mon compere Lubin que voyla, comptant des veilles ou filleries qui avoyent esté en la sepmaine, où luy mesmes avoit esté triumpher, et fait je ne sçay quoy davantage, quil laissoit à penser à la compaignie (612).

Reflet de la structure sociale, le jeu l'est aussi de la structure économique. À travers les jeux se lisent les bouleversements qui commençaient à affecter une société en pleine évolution. L'essor prodigieux des jeux de fortune et des jeux d'argent va de pair avec l'avènement de la société moderne et l'augmentation des capitaux marchands. Selon Achille Olivieri, le jeu de loto serait, dans le cas de Venise, "une composante de la civilisation urbaine, une expression 'totale' de l'homme et de ses 'virtù'"²⁵. D'une manière plus générale, le jeu devient un rite social qui touche toutes les classes. Les joueurs tentent le hasard tout en exerçant leur adresse et l'assistance a fonction d'arbitrer, d'encourager ou d'engager les paris. Les enjeux varient selon les moyens des joueurs. Les gens du peuple risquent quelques piécettes de menue monnaie. Plus audacieux, le commerçant va jusqu'à hasarder sa fortune nouvellement accumulée. Pour les classes supérieures, le jeu se passe en privé, en famille ou dans un cercle d'amis²⁶. Les autres s'adonnent à leur plaisir à la maison de jeu, à l'hôtel, à la taverne ou sur la place publique, en général tard le soir, le dimanche ou pendant la période festive autorisée.

Si le jeu de dés était le principal jeu d'argent dans la société médiévale, il n'y était déjà pas le seul²⁷. Les textes littéraires de l'époque nous laissent présumer la popularité des cartes (*folia lusoria*) et des dés (*taxilii*) sans pourtant préciser la nature de ces jeux²⁸. Dans le chapitre XXII du *Gargantua*, Rabelais indique le nom de certains jeux de cartes: le "brelan", le "tarau", le "lansquenet", le "picquet" (fig. 3). Dans l'*Heptaméron*, on apprend que la société polie joue au "cent" après dîner (N LIX). Dans les *Nouvelles recreations*, les ecclésiastiques passent une heure au "flus" (XXXIV). La dénomination des jeux de dés varie selon que le dé est jeté sur un damier (le point de l'échiquier, le drinquet) ou qu'il détermine la position des jetons sur un tablier (le trictrac, le jacquet qui semble n'être qu'une variation du même jeu) ou que le jeu se joue à trois dés (le raffle ou le poulain). Bien sûr, d'autres jeux d'adresse prospèrent alors, notamment les échecs (*acies*)²⁹ (fig. 7) et les dames (*calculi*), et maints jeux de hasard parmi lesquels



Fig. 3: Charles Hulpeau, *Le jeu du picquet*, Paris, chez Ch. Hulpeau, 1631.

l'oie, la moure, les billes et la loterie. Amères sont les réflexions sur les vices auxquels le jeu s'apparente (l'ivrognerie, l'infidélité, la luxure), sur les fortunes englouties et les heures perdues. Les productions purement littéraires et les traités moraux dénoncent cette arme de Satan qui pousse inévitablement l'homme à quelque "follie" (NR, IV et XLIV), l'entraînant parfois jusqu'à la totale dépossession de lui-même³⁰. L'Église et les autorités civiles tentent en vain de réprimer la passion croissante qu'occasionnent les jeux d'argent³¹. Au cours du seizième siècle et tout au long du siècle suivant, les menaces répétées à la fois contre tenanciers et joueurs, les ordonnances royales et les arrêts du Parlement devaient rester sans succès.

2. Jeu et culture

a. *Homo ludens, Homo sapiens*

Miroir d'un peuple à un moment donné de son évolution, reflet de ses traditions et de ses nouvelles vogues, de ses manières d'être, de ses caractères intellectuels et moraux, le jeu au seizième siècle reflète plus encore une attitude, une prise de position, une réponse face aux événements de l'histoire. Aucun siècle ne fut plus marqué par les catastrophes, épidémies, guerres, injustices, le doute et l'angoisse que celui-ci. Aussi apparaîtrait-il naturel que l'homme se tournât vers la solitude, qu'il choisît le repli, l'évasion.

Le besoin d'un moment de répit, le goût d'une joie reposante et sereine se lit dans le retour aux plaisirs simples de la vie, dans le regard neuf porté au bonheur rustique. À l'instar des grands maîtres, Horace, Virgile et Théocrite qui invitaient l'homme au loisir bienheureux, l'écrivain du seizième siècle exprime les rêves bucoliques, le besoin d'évasion de sa génération, ses espérances en l'âge d'or dans des ouvrages utopiques, dans des compositions idylliques, pastorales, bergeries, églogues³². En réponse à la vie intérieure tourmentée et tumultueuse, l'un propose une vie recluse, loin du commerce des hommes pour façonner son âme et la libérer

de la tyrannie des passions. Face aux vicissitudes de l'histoire, l'autre rapporte directement le fruit de ses réflexions, la philosophie qu'il a adoptée, une philosophie qui revient à "bien vivre et se resjouir".

En ce siècle d'inquiétude, l'écrivain prend pleinement conscience de son rôle dans la société. Aussi, dès le préambule de son recueil, expose-t-il le but qu'il s'est fixé, à savoir divertir un public désabusé, l'aider à jouir du bref moment de délivrance. Certes, il s'agit là d'une longue tradition littéraire. Boccace, Pétrarque, le Pogge, Pontano et, dans la veine nationale, les auteurs de fabliaux cherchaient aussi, par la nature récréative de leurs ouvrages, par la joyeuseté de leurs propos, à suspendre les soucis quotidiens qui accablaient l'homme³³. Suivant la trace de ses prédécesseurs, Rabelais présente son *Pantagruel* comme divertissement avant tout, ouvrage "pour passer temps joyeusement", pendant et après boire. De même, le *Tiers Livre* s'annonce comme "un vray Cornucopie de joyeuseté et raillerie"³⁴. Dans le prologue de l'*Heptaméron*, Marguerite de Navarre souligne pareillement la valeur bénéfique du passe-temps, le caractère salubre du loisir qui éloigne de l'homme le chagrin et l'ennui:

mais si fault il que vous regardez que nous sommes encore si mortiffiez qu'il nous fault quelque passetemps et exercice corporel; car si nous sommes en noz maisons, il nous fault la chasse et la vollerye, qui nous faict oublier mil folles pensées; et les dames ont leur mesnaige, leur ouvraige et quelquesfois les dances où elles prennent honneste exercice (8).

Des Périers annonce semblable intention dans le sonnet liminaire des *Nouvelles recreations et joyeux devis*: "Icy n'y ha seulement que pour rire" (366). Occasion de réjouissances en temps de paix, ses joyeux propos répondent à un besoin plus urgent en des temps difficiles. Une esquisse de la situation historique, tragique et désordonnée, un bref rappel de l'état désastreux dans lequel se trouve la patrie, déchirée qu'elle est par les guerres extérieures et les guerres civiles, une fine allusion à la désorientation du peuple français lui suffisent à prouver les bénéfiques inestimables de son livre. Cette ébauche de l'état actuel des choses

vient précisément appuyer la conclusion à laquelle il a lui-même abouti, *bene vivere et laetari*, une attitude qui consiste à “dominer sa vie, savoir rire de ses propres faiblesses, être de soymesme et juge et président” (L. Sozzi 411)³⁵. Dans le divertissement, l’homme trouve donc une consolation aux misères de sa condition. Par le mépris des choses fortuites – pour reprendre la célèbre formule de Guillaume Budé, *De rerum fortuitarum contemptu* –, il réussit à s’accepter tel qu’il est et à s’adapter aux conditions extérieures. Acceptation et adaptation résument à la fois la philosophie du divertissement et la leçon que Des Périers entend donner à son lecteur.

Comme l’affirme Sozzi, la littérature narrative vise “à créer, par rapport aux problèmes les plus pressants de la vie réelle, un doux et savoureux détachement ... à opérer le transfert rassurant dans un monde de fantaisie ... L’enchaînement abstrait et géométrique des faits racontés, le retour de structures prévisibles visent à rassurer le lecteur, à lui donner la certitude que ce qu’il lit a l’innocence et l’insouciance d’un jeu”³⁶. Or, si le divertissement s’impose avant tout comme réponse à un besoin humain plus profondément ressenti en période de troubles, il n’en reste pas moins défi, riposte à l’insécurité de l’époque. N’est-ce pas précisément la définition que propose Jean Delumeau en décrivant l’histoire de la Renaissance?³⁷ Cette notion de riposte caractérise particulièrement bien le remarquable dynamisme de cette génération, sa foi profonde en de fructueuses réformes, tant intellectuelles que politiques ou spirituelles, son refus de se soumettre passivement aux circonstances extérieures, lequel explique d’ailleurs les rapides progrès de cette civilisation.

Aussi, dans cette invitation au rire et à la récréation n’est-il pas surprenant de retrouver les notions inculquées par les humanistes italiens, à savoir celle de “dignité” et d’“excellence” qu’on associe d’ordinaire à la tradition de la *dignitās hominis*. Sozzi explique que la notion de dignité tend “à coïncider avec celle-là même d’effort, d’ardeur et d’enthousiasme”. Elle exalte pareillement la maîtrise d’un être dominateur et seigneur. Elle affirme avec force

la liberté de l'homme, son indépendance absolue par rapport au déterminisme des conditions, ses ressources multiples et inépuisables³⁷. Dans le prologue des *Nouvelles recreations*, la démarche de Des Périers aboutit à un admirable cri d'optimisme. Interpellant avec audace un public dont la "grande severité, rusticité, tetricité, gravité" (369), ne répond pas à l'attente de l'auteur passionné, celui-ci décrit les conditions dans lesquelles l'oeuvre a été produite. En révélant au lecteur passif les rudes contraintes qu'exige le processus créateur, le contrôle de soi, la libre disposition de l'esprit, l'engagement absolu, il l'instruit en l'art de se ré(re)créer:

Je me suis bien contrainct pour les escrire.

.....
 J'ay oublié mes tristes passions,
 J'ay intermis mes occupations (366).

Ainsi, l'art de se récréer, le divertissement, n'a point à la Renaissance les connotations négatives que lui attribuera Pascal un siècle plus tard³⁹. Si l'on y distingue un désir d'oubli face à une réalité souvent déconcertante, il ne s'agit pas pour autant de désengagement. Le recueillement n'implique pas forcément la fuite. *Ricreazione* n'est point *ozio* mais bien *ri-creazione*, régénération de l'énergie perdue, renouvellement du corps, de l'âme et de l'esprit⁴⁰. La pastorale et plus encore l'églogue répondent au rêve d'un idéal harmonieux, à la volonté d'améliorer la vie. De même, la retraite de certains humanistes, parfois sévèrement jugée, n'indique pas leur détachement mais au contraire leur quête assidue des lois de l'univers et de la vie, leur désir d'affirmer par la connaissance leur maîtrise de ce qui les dépasse. Le divertissement est lié à l'effort. Il invite l'homme à un certain recul qui le conduira à mieux se connaître, à retrouver l'équilibre fondamental entre le corps et l'esprit. C'est à ce sens de l'harmonie, atteint par une juste mesure entre l'étude et le loisir, entre l'effort intellectuel et le plaisir, communément rendue par la formule "mens sana in corpore sano" que les méthodes d'éducation de l'époque doivent leur rigueur.

Les pédagogues italiens des quatorzième et quinzième siècles, Maffeo Vegio (*De educatione liberorum et eorum claris moribus*), Aegidius Romanus (*De regimine principum*), Vittorino da Feltré et Guarino de Verone – dont les idées nous sont connues à travers ses lettres et ses échanges avec ses anciens étudiants –, reconnaissaient la nécessité des récréations et des jeux honnêtes pour former l'homme complet. Influencé par l'ouvrage d'Érasme qui fut son maître (*Institutio Principis Christiani*), Juan Luis Vivès énonçait dans son *De tradendis disciplinis* les valeurs éducatives et morales du jeu. Pourtant, "l'homme (étant) fait pour choses graves, et non pour braveries et ieux", le loisir ne devait servir, selon lui, qu'à des fins profitables, à "renouve(ler) et répare(r) l'esprit à labeur" (*Linguae latinae exercitatio*)⁴¹.

À l'instar de leurs prédécesseurs, les pédagogues français ne négligent ni les soins du corps ni ceux de l'intelligence ni ceux de l'âme qui, menés parallèlement, aboutiront à la formation intégrale de l'homme:

Ce n'est pas une ame, ce n'est pas un corps qu'on dresse, c'est un homme; il n'en faut pas faire à deux. Et, comme dict Platon, il ne faut pas les dresser l'un sans l'autre, mais les conduire également, comme une couple de chevaux attelés à mesme timon. Et à l'ouïr, semble il pas prester plus de temps et plus de sollicitude aux exercices du corps, et estimer que l'esprit s'en exerce quant à quant, et non au rebours (Montaigne 164-165).

Rabelais et Montaigne reconnaissent pareillement la valeur éducative du loisir. Ils préconisent l'activité physique qui vivifiera le corps et formera "un enfant vert et vigoureux" (Montaigne 165) et les rapports sociaux que facilitent arts d'agrément et jeux de société⁴². Reprenant le précepte bien connu d'Horace, ils démontrent la bénéfique alliance de l'effort et du plaisir. Dans "De l'institution des enfants", Montaigne explique que, libérée de toute contrainte, menée enfin dans la joie, l'étude s'avèrera doublement enrichissante.

Mais comme les pas que nous employons à nous promener dans une galerie, quoy qu'il y en ait trois fois autant, ne nous lassent pas comme ceux que nous mettons à quelque chemin desseigné, aussi nostre leçon, se passant comme par rencontre, sans obligation de temps et de lieu, et se meslant à toutes nos actions, se coulera sans se faire sentir (164).

Conscient des préjugés de son siècle, Rabelais anticipe la critique des théologiens et moralistes qui ne voient dans le jeu qu'induction à la paresse et à l'oisiveté. En décrivant l'ancien système médiéval, objet de sa satire, l'auteur se plaît à dresser la liste des loisirs de l'élève, une centaine de façons de "sess[er], pass[er] et belut[er] temps" (67)⁴³. Par contre, sous le nouvel enseignement de Ponocrates qui vise d'abord à "purg[er] ... toute l'alteration et perverse habitude du cerveau" de l'élève (68-69), les activités physiques de caractère différent (promenades à la campagne, jeux de "balle, paulme, pile trigone", nage, course, lutte, sauts, chasse), l'entraînement (exercices militaires) et les arts d'agrément recouvrent tout leur pouvoir éducatif, faisant partie de l'"honneste sçavoir" (fig. 3 et 4). Les cartes servent à ouvrir l'intelligence de Gargantua aux matières plus abscones telles que l'arithmétique⁴⁴:

on apportoit des chartes, non pour jouer, mais pour y apprendre mille petites gentillesses et inventions nouvelles, lesquelles toutes ysoient de arithmétique.

En ce moyen entra en affection de icelle science numérale, et tous les jours, après disner et souper, y passoit temps aussi plaisamment qu'il souloit en déz ou ès chartes. A tant, sceut d'icelle et théoricque et practicque, si bien que Tunstal, Angloys, qui en avoit amplement escript, confessa que vrayement, en comparaison de luy, il n'y entendoit que le hault alemant (71).

De même, en jouant à "l'anticque jeu des tables", Gargantua "recoloit les passages des auteurs anciens èsquelz est faicte mention ou prinse quelque métaphore sus icelluy jeu" (76)⁴⁵.

En soulignant les vertus éducatives du jeu, en en démontrant l'absolue nécessité dans la formation intégrale de l'homme, le pédagogue démontrait que l'assimilation du "sérieux" ne pouvait trouver meilleure voie que le jeu. Il réhabilitait un facteur essentiel de la vie, "un mode de l'auto-réalisation de l'homme" (Fink, *Le jeu comme symbole du monde* 74). À son tour, l'écrivain apporterait le bienheureux répit au sein des soucis quotidiens en conduisant son lecteur, comme le dit si joliment Fink, vers "the clear appolonian moment of free self-determination"⁴⁶. Remède,

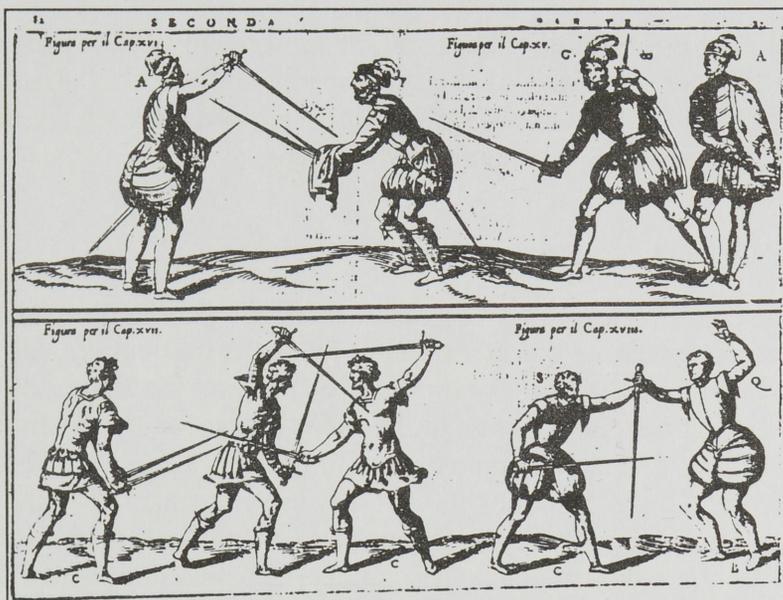


Fig. 4: Camillo Agrippa, *Trattato di scienza d'arme. Et un dialogo in detta materia*, Venise, chez Antonio Pinargenti, 1568, pp. 82-83.

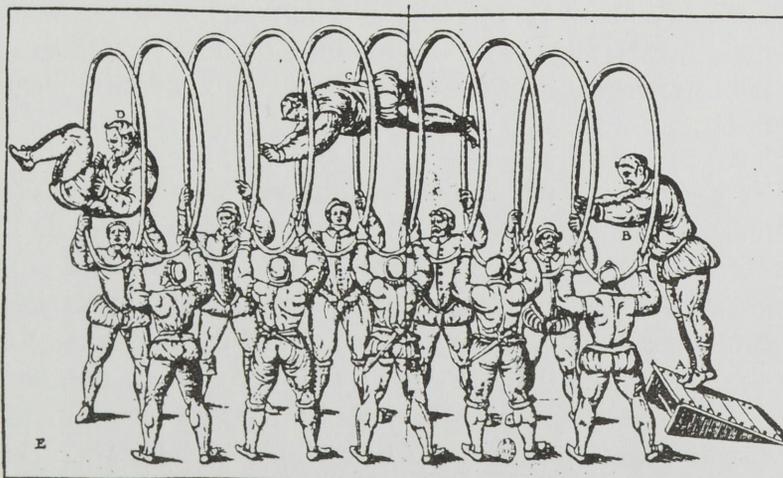


Fig. 5: Arcangelo Tuccaro, *Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air ... par le seigneur Archange Tuccaro*, Paris, chez Claude de Monstroeil, 1599, planche précédant le folio 143.

moyen d'expression, libération, le jeu recouvrerait alors sa "signification mondaine", "sa transparence cosmique" (*Le jeu comme symbole du monde* 22) tout en exprimant les tendances esthétiques et idéologiques d'une époque.

b. Les modes et leur expression littéraire

Des multiples divertissements mentionnés plus haut ressortent diverses tendances qui déterminent les goûts particuliers des renaissants. Nombreuses sont, parmi ces pratiques ludiques, celles qui ont survécu jusqu'à nos jours. Si les formes se sont raffinées, la popularité de certains jeux restent la même. Les jeux de balle, les cartes, les échecs, les danses, les bals masqués connaissent encore la faveur de tous. De même, certains jeux plus primitifs tels que les courses de taureaux, les combats de bêtes continuent d'être pratiqués dans certaines régions de France. Si les jeux de la Renaissance ont profondément marqué le domaine des loisirs et, comme je l'ai suggéré plus haut, le domaine linguistique, leur empreinte n'est pas moindre dans le domaine de l'histoire littéraire. C'est donc de l'expression littéraire de l'*homo ludens* qu'il s'agira à présent, de ces modes ludiques qui trouvèrent, sous des formes littéraires nouvelles ou remaniées, une expression adéquate à leur objet.

De la popularité des veillées naît un véritable genre littéraire, nommé directement après ce divertissement, *Les serées* de Bouchet (1584), *Les matinées* et *après-disnées* de Cholières (1585). D'aucuns insistent sur la nature récréative, la jovialité des propos, la salutaire détente qu'ils procurent. Des Périers (les *Nouvelles recreations et joyeux devis*, 1558), on l'a vu, est de ceux-là tout comme Le Poulchre qui rapporte les "pensées et 'amusemens' de sa retraite" dans ses *Honnestes loisirs* (1587, 1591) et son *Passe-temps* (1595, 1597). D'autres choisissent de souligner le caractère oral des échanges, par exemple, Du Fail dans ses *Propos rustiques* et ses *Contes* et *Discours d'Eutrapel* (1547 et 1585). En général, le conteur souligne la portée didactique de son ouvrage, le but

utilitaire du passe-temps. Il rappelle par là la nature véritable de ces réunions dans la classe paysanne où la joie n'excluait pas la peine, ni l'effort le plaisir. L'intérêt qu'on porte alors à la conversation explique donc cette immense production de compositions dialoguées, la primauté d'une littérature de la conversation qui relatait le quotidien d'une société et s'apparentait encore de très près à la vieille tradition orale. Vers 1585, sous l'influence de Bandello, l'importance des discours se réduisit considérablement dans ces collections. Or, comme les écrivains français semblaient retourner à un format narratif plus traditionnel, quitte à délaisser les aimables échanges avec leurs cercles familiers, on vit naître une forme nouvelle qui relançait une fois de plus la conversation, instaurant toutefois un dialogue plus subtil, d'un moi présent avec le moi d'une autre saison, d'un je avec un tu, destinataire et dépositaire du message. Ainsi subsistaient les vestiges des formes dialoguées sous la forme nouvelle de l'essai⁴⁷.

Cet engouement pour la conversation a d'autres répercussions lorsqu'il s'associe aux efforts de sociabilisation. De l'apparition de cercles aristocratiques qui se pliaient à l'étiquette des cours italiennes, des petites sociétés policées où l'on voyait grandir l'importance de la femme, émanent un idéal de la civilité et un véritable art de la causerie⁴⁸. C'est dans le cadre de ces réunions de salons que se cristallise l'idée de dialogue comme forme d'expression. La production littéraire qui en sort, adopte le fond, les formes, et le ton des jeux mondains qui y étaient pratiqués. Les jeux de demandes et réponses ayant l'amour pour thème, les devinettes, les *dubbi*, les énigmes trouvent leurs correspondants littéraires dans de petites compositions, des débats, des épigrammes, des anagrammes, des jeux de mots, et des énigmes qui exigent pareille habileté linguistique, finesse et trait d'esprit, vivacité de la répartie, fertilité de l'imagination. Pour les habitués de salons et les auteurs, il s'agit d'exhiber sa virtuosité dans l'art du parler, de faire briller son éclat sous le regard de la collectivité⁴⁹. On pourrait ajouter ici ces autres jeux de cour, "derniers flamboiements d'une décadence", où l'on faisait montre de son adresse à

manier les nombres, les sons et les sens⁵⁰. Par leurs innombrables effets d'écho, de rebondissement, de renvoi, ces jeux sont comme l'équivalent littéraire du jeu de paume. Un simple passe-temps, commun à tous (la conversation), était ainsi à l'origine d'une variété de formes littéraires qui, reflétant les intérêts de couches sociales diverses, renouaient avec le fonds national (entre autres, la vieille veine courtoise) sans se priver pour autant de l'apport étranger (la tradition italienne).

Au goût de la mascarade, au plaisir qu'on prenait lors des réjouissances carnavalesques à déguiser la ville en cité antique, à abolir tout interdit, à rendre toute fantaisie possible, correspondent sur le plan de l'expression une rhétorique de l'ambiguïté, de l'antithèse, du paradoxe, de l'inversion, une poétique de l'être et du paraître où l'on se plaît à opposer la splendeur de l'apparence à l'insignifiance de la réalité, une thématique du masque trompeur, du néant déguisé, de la réversibilité, du double. Autant de registres qui ne sont autres que l'expression multiple d'une seule et même figure, celle du travesti.

Dans le domaine littéraire, la mascarade adopte des formes diverses selon les proportions qu'elle prend, soit qu'elle affecte directement le processus créateur, en quelque sorte le statut de l'écrivain qui compromet son identité en prenant la plume de ses prédécesseurs, soit qu'elle se limite à un aspect essentiel de l'oeuvre, au genre, au style, à la thématique. Si l'action de se déguiser implique bien le fait de perdre temporairement son identité pour la figure d'emprunt, le fait de sortir de son rôle ordinaire pour entrer dans celui d'un autre implique de toute évidence l'action d'imiter. Reprocher à l'écrivain de la Renaissance, comme on le fait souvent, son manque d'originalité serait déprécier injustement l'art de se faire "autre". Dans la *Deffence et illustration de la langue françoise* (1549), Du Bellay s'adresse au poète français qui tente de faire sienne la grandeur grecque et latine. Dans le passage qui suit, il le met en garde contre le travestissement grotesque, l'imitation trop servile:

Immitant les meilleurs aucteurs Grecz, se transformant en eux, les devorant, & apres les avoir bien digerez, les convertissant en sang & nourriture, se proposant, chacun selon son natural & l'argument qu'il vouloit elire, le meilleur aucteur, dont ilz observoient diligemment toutes les plus rares & exquisés vertuz, & icelles comme grephes (je souligne)⁵¹.

L'esprit enjoué du renaissant, la passion de la métamorphose et du déguisement se traduisent par un goût marqué pour la "mystification littéraire". Pour que le tour réussisse et que la fête batte son plein, le "déguisement" (le montage textuel) doit rester, à tout moment, reconnaissable. Qu'ils soient tirés du domaine littéraire ou de la réalité quotidienne, les points de référence invoqués doivent être suffisamment clairs pour pouvoir être identifiés du lecteur. L'échec à lever le camouflage abolirait tout effet de surprise et mettrait fin au plaisir du jeu. Aussi l'implication du public dans la mystification littéraire prend-elle une touche nouvelle qui laisse entrevoir une nouvelle conception du texte et de la lecture. Le public médiéval, certes, était invité à participer à l'entreprise de démystification mais la sollicitation se faisait par voie directe. Non content de mettre au défi les habitudes de lecture et de pensée de son public, l'écrivain de la Renaissance lui tend encore mille autres pièges. Il trompe, détrompe; dit, contredit; affirme, dément; révèle en partie le code de déchiffrement pour le nier l'instant d'après⁵². Jeu de stratégies qui exige des participants la finesse qu'on attend, d'ordinaire, chez le joueur d'échecs. Le lecteur devra à son tour se faire *autre*, s'identifier temporairement à l'auteur (sans toutefois se laisser séduire par ce rôle) pour retracer le processus de production et décoder le texte. En favorisant ce revirement des rôles entre participants, l'écrivain amplifie l'activité ludique, favorise les rapports de connivence et confond l'entreprise de lecture et d'écriture en un seul et même jeu de mystification⁵³.

Quelques techniques indiqueront à présent comment l'écrivain renoue avec ce goût de la mascarade⁵⁴. Les titres trompeurs et les prétentions cocasses, les faux serments de véracité, les simulations de genres ou de styles semblent être parmi les plus populaires. Par

exemple, à la fin du premier chapitre du *Gargantua*, le narrateur annonce qu'il a trouvé un petit traité dont il veut rendre compte au lecteur. L'on s'aperçoit bien vite qu'à la gloire phonique du titre, "Les Fanfreluches antidotées, trouvées en un monument antique" (9), ne correspond en fait qu'une suite de *non sequiturs*. Pour répondre à l'intérêt croissant qu'on porte alors aux manuscrits et aux sources historiques, l'auteur déguise son texte en habit de document authentique, ou se fait le témoin des faits qu'il rapporte⁵⁵. Ou encore, il propose quelque chose d'*autre*, un document à la manière du *Gargantua*, trouvé dans des circonstances extraordinaires.

Pour réaliser avec succès le jeu de l'illusion, l'écrivain cache encore la nature véritable de son texte sous le costume d'un autre genre ou de plusieurs genres à la fois. Rabelais excelle dans cet art du camouflage, exploitant simultanément les genres les plus variés, tirant un habile parti des mélanges les plus inattendus, chronique, épopée, roman médiéval, traité de médecine, exposé rhétorique, dialogue philosophique, "cornucopie générique" qui trouve son équivalent au niveau linguistique dans l'appétit verbal que déploie le texte⁵⁶. Les stylisations comiques au service de l'intention satirique, les déformations parodiques partent du même principe. On imite mais, cette fois, le plaisir naît de la distortion du modèle. À l'intention caricaturale, tout est prétexte. La légende arthurienne, l'idéologie courtoise, les textes liturgiques et évangéliques, les institutions religieuses et sociales, les polémiques littéraires, les sujets d'actualité (entre autres, le renouveau des études de langues, les découvertes en médecine) y trouvent pareillement leur compte. Cette variété de registres montre l'érudition croissante de l'homme moderne. Elle se traduit en littérature par l'élargissement du domaine référentiel, par l'exploration de nouvelles ressources de comique négligées jusque là. Cet épanouissement du potentiel littéraire relève aussi d'une ouverture d'esprit propre à cette génération – du moins au milieu humaniste – à ce que M.A. Screech nomme "the happy taboo-breaking" (*Rabelais* 53). Il n'est pas question de rabaisser le sacré au rang du vulgaire, de tourner le grave à la plaisanterie, mais plutôt de surprendre en

revêtant le texte d'un costume inattendu, non adéquat à la nature de l'énonciation. La gaieté ne tient plus tant au modèle qu'on tourne en dérision qu'au contexte dans lequel celui-ci intervient, à l'habile maniement de la mixité, à l'inadéquation de deux types d'énoncés, que ce soit au niveau du genre, de l'écriture, ou du ton.

Dans ce goût du paradoxe⁵⁷, on reconnaît la volonté délibérée de choquer, de dire en surprenant, de mettre sa culture en jeu à la manière des réjouissances carnavalesques⁵⁸. À la poétique des contrastes appartiennent encore les figures renversées, autre source de confusion, entre autres la représentation d'un monde à l'envers qui vient bouleverser la monotonie rassurante du vécu quotidien, la puissante emprise de la tradition, et tout remettre en cause pour le seul plaisir de l'instant. L'illusion, la confusion séduisent et déconcertent à la fois, provoquent le rire et un certain malaise face à la réalité fuyante. La plaisante ivresse ouvre la voie à l'angoisse existentielle. Ces contradictions qui trouvent de multiples échos dans la pensée du seizième siècle, évoquent la vie profonde d'une époque et d'un individu.



Notes du chapitre I

¹ Voir Roger Caillois, *Les jeux et les hommes* (Paris: Gallimard, 1967) 126, 124 et 130.

² Voir à propos de cet ouvrage les commentaires d'Émile Benveniste, "Le jeu comme structure", *Deucalion* 2 (1947): 161-167 et de Jacques Ehrmann, "Homo Ludens Revisited" dans "Game, Play, Literature", *Yale French Studies* 41 (1968): 31-57.

³ *Le jeu comme symbole du monde*, trad. française par Hans Hildenberg et Alex Lindenberg (Paris: Éditions de Minuit, 1966) 19. Dans le cadre des approches philosophiques, voir aussi Kostas Axelos, *Le jeu du monde* (Paris: Éditions de Minuit, 1969).

⁴ Voir Abel Lefranc, *La vie quotidienne au temps de la Renaissance* (Paris: Hachette, 1938) 7-28, 107-128, 206-227; Robert Mandrou, *Introduction à la France moderne (1500-1640)* (Paris: Éditions Albin Michel, 1961) 225-232.

⁵ Voir *Le ballet comique*, éd. Margaret M. McGowan, dans "Renaissance Triumphs and Magnificences" (Binghamton, N.Y.: Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1982). Sur l'influence italienne, voir Bonner Mitchell, *The Majesty of the State* (Firenze: L. S. Olschki, 1986) 9.

⁶ Kiener remarque par exemple qu'il est impossible d'imaginer deux domaines musicaux indépendants, celui des rustres et celui de la culture savante. De plus, la noblesse rurale se mêlait souvent à la danse villageoise. Bien que chaque groupe eût ses préférences, humbles et grands se retrouvaient de manière formelle ou informelle pour festoyer et pour rire en musique. Voir "Jeux de vilains, jeux de villauds dans le Limousin des XVI^e et XVII^e siècles", *Les jeux à la Renaissance* 599-624.

⁷ Sur les divertissements carnavalesques, voir Mikhaïl Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel (Gallimard, 1970) 198-276. Sur le fossé qui se creusait alors entre les jeux de l'élite et les jeux populaires, voir Peter Burke, *Popular Culture in Early Europe* (Londres, 1978) 270-281; Robert Muchembled, *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (du XVI^e au XVIII^e siècle)* (Paris: Flammarion, 1978) 189-212.

⁸ On verra par la suite que la couche sociale se traduit alors au niveau des formes que prennent les activités ludiques.

⁹ Les observations qui suivent s'appuient en partie sur les recueils de nouvelles du seizième siècle, mine inépuisable de renseignements sur la réalité quotidienne. Toutes les citations des textes de Noël du Fail et de Des Périers viennent de *Conteurs français du seizième siècle*, édition critique par Pierre Jourda (Paris: Gallimard, 1956). Les références de page seront ensuite insérées dans le texte.

¹⁰ Aux XIV^e et XV^e siècles paraissent de nombreux traités sur la chasse qui préconisent la valeur morale de ce passe-temps. Voir Glending Olson, *Literature as Recreation in the Later Middle Ages* (Ithaca & London: Cornell UP, 1982) 119-127.

¹¹ L'origine sociale de la curieuse coutume du momon qui consistait à aller, masqué, de maison en maison proposer une partie de dés, reste obscure. Voir Edmond Huguet, *Le langage figuré au seizième siècle* (Macon: Protat Frères, Imprimeurs, 1933) 26-27.

¹² Le jeu de paume (*pila*) subit alors des transformations radicales. Dès le début du siècle, on construit de nombreuses salles quadrangulaires. La paume en salle prend une nette coloration aristocratique qu'elle gardera jusqu'à la fin du dix-huitième siècle. On joue à la paume avec de petites balles dures de cuir blanc nommées *esteufs*. C'est à cette époque qu'on invente la raquette (*reticulum*) et le filet. Sur la pratique de ce jeu, nous renvoyons à Juan Luis Vivès, "Leges ludi", *Exercitatio linguae latinae, Opera omnia*, éd. D.D. Francisco Fabian et Fuero (Benedicti Monfort, 1745; repr. London: The Gregg Press Limited, 1964) 8 vols., 1: 385-391. Alors que le billard et le palet sont surtout pratiqués par les hommes de bras et les marchands, les boules et la paume sont d'un usage universel. Leur popularité, sans pareille parmi les humbles et les grands, a laissé ses traces dans le langage. Voir Huguet, *Le langage figuré au seizième siècle* 76-96.

¹³ Voir à ce sujet Montaigne, *Essais* I, VIII.

¹⁴ Voir Alfred von Martin, "Sociology of the Renaissance", *The Renaissance: Basic Interpretations*, éd. Karl H. Dannenfeldt (Lexington, Mass.: Heath & Company, 1974) 63-84.

¹⁵ Dans les *Baliverneries*, II, Eutrapel rapporte l'aspect spectaculaire (l'exposition délibérée des coups donnés et reçus, les menaces et injures échangées), voire exhibitionniste de ce sport ("estendans leurs nerveux et musculeux bras") et l'animation des spectateurs qui encouragent bruyamment leur favori. Ces luttes se passaient en plein air et souvent on y jouait de l'argent.

¹⁶ Voir Yves-Marie Berce, "Courses de taureaux en Aquitaine", *Les jeux à la Renaissance* 19-31.

¹⁷ Sur la classification des jeux et la catégorie de l'*agôn*, voir Caillois 50-56.

¹⁸ L'expression ostentatoire de sa force et de sa supériorité relève tout ensemble d'un code de conduite et d'un mode d'intégration sociale. Voir les

articles de Kiener, Muchembled, et Nicole Pellegrin dans *Les jeux à la Renaissance* 563-621.

¹⁹ C'est à cette époque que naît la représentation scolaire sous l'impulsion des Jésuites. Les premières "actions" sont données dans les salles de déclamation des établissements religieux.

²⁰ On a même nommé cette époque "the banquet years". Voir Roger Shattuck, *The Banquet Years* (New York: Harcourt, Brace & Company, 1955, 1958) 3-23. Sur la place que tient le banquet à la Renaissance dans les confréries et les paroisses, voir Marc Vénard, "La fraternité des banquets", *Pratiques et discours alimentaires à la Renaissance*, éds. Jean-Claude Margolin et Robert Sauzet, Actes du colloque de Tours de mars 1979 (Paris: G.-P. Maisonneuve et Larose, 1982) 137-145. Sur l'attitude de l'Église face à ces réjouissances festives, voir Stephen Mennell, *All Manners of Food* (Oxford & New York: Basil Blackwell Ltd, 1985), "The Civilizing of Appetite", 27-30. Le manger et le boire marquent profondément le discours proverbial. Voir Daniel Rivière, "Le thème alimentaire dans le discours proverbial de la Renaissance française", *Pratiques et discours alimentaires* 201-217.

²¹ Voir M. Bakhtine, "Le banquet chez Rabelais", 277-301.

²² Prisé par les classes privilégiées, le ballet se développe à cette époque. Voir Margaret McGowan, *L'art du ballet de cour en France* (Paris: Éditions du C.N.R.S., 1963).

²³ Dans la *Comédie jouée au Mont de Marsan*, c'est la Supersticieuse qui condamne la danse et le jeu:

Je ne joue ny je (ne) dance,
Ny (ne) despens en habondance,
Comme elle (= La Sage) faict et jour et nuit.

Voir *Théâtre profane*, éd. V.-L. Saulnier (Genève: Droz; Paris: Librairie Minard, 1978) 292.

²⁴ Pierre de Ronsard, *Oeuvres complètes*, éd. Paul Laumonier (Paris: Hachette, Droz, Didier, 1914-1975), vol. I, 316.

²⁵ "Jeu et capitalisme à Venise (1530-1560)", *Les jeux à la Renaissance* 151-163; citation 157. L'auteur souligne qu'il s'agit là d'un phénomène collectif, sans frontières sociales. Instauré et protégé par l'État, le jeu est un facteur essentiel dans la transformation de la hiérarchie sociale.

²⁶ Montaigne avoue qu'il joue pour de l'argent chez lui. Voir *Oeuvres complètes*, édition critique par Albert Thibaudet et Maurice Rat (Paris: Gallimard, 1962), I, XXIII, 108.

²⁷ Jean-Michel Mehl explique que les jeux de paume, billes, boules et quilles étaient aussi des jeux d'argent. Voir "Les jeux de dés au XV^e siècle d'après les lettres de rémission", *Les jeux à la Renaissance* 625-634.

²⁸ Sur les expressions figurées qui naissent de ces pratiques populaires, voir E. Huguet 97-111.

²⁹ Montaigne condamne ce "niais et puérite jeu" (Livre I, L, *Oeuvres complètes* 290). Ce jeu avait connu une grande vogue au Moyen Âge. Voir Pierre Jonin, "La partie d'échecs dans l'épopée médiévale", *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance, offerts à Jean Frappier par ses collègues, ses élèves et ses amis*, 2 vols. (Genève: Droz, 1970) 1: 483-497.

³⁰ Olivier Gouyn, *Le mespris et contemnement de tous jeux de sort* (1550); Lambert Daneau, *Briève remonstrance sur les jeux de ... déz et de cartes* (1591); Montaigne, *Oeuvres complètes*, III, X, 986: "Considérez, qu'aux actions mesmes qui sont vaines et frivoles, au jeu des eschets, de la paume et semblables, cet engagement aspre et ardent d'un desir impetueux jette incontinent l'esprit et les membres à l'indiscretion et au desordre: on s'esblouit, on s'embarrasse soy-mesme. Celuy qui se porte plus moderément envers le gain et la perte, il est tousjours chez soy; moins il se pique et passionne au jeu, il le conduit d'autant plus avantageusement et seurement".

³¹ Plus directement associés aux sorts divinatoires, les jeux de hasard sont ceux qui éveillent de loin les plus vives suspicions.

³² Sur cette vogue de l'églogue, voir Alice Hulubei, *L'églogue au XVI^e siècle* (Paris: Droz, 1938).

³³ Voir Glending Olson, *Literature as Recreation in the Later Middle Ages* 19-39, 128-232; Lionello Sozzi, "Tendances politiques et sociales chez les conteurs du seizième siècle", *Culture et politique en France à l'époque de l'humanisme et de la Renaissance* 250-268.

³⁴ François Rabelais, *Oeuvres complètes* 328. Sur les vertus récréatives du livre, voir Raymond C. La Charité, "Rabelais: The Book as Therapy", *Medicine and Literature*, éd. Enid Rhodes Peschel (New York: Neale Watson Academic Publications, Inc., 1980) 11-17.

³⁵ *Les contes de Bonaventure Des Périers* (Turin: Giappichelli, 1965).

³⁶ "Tendances politiques et sociales chez les conteurs du seizième siècle", 250.

³⁷ *La civilisation de la Renaissance* (Paris: Arthaud, 1967) 19.

³⁸ "La dignitas hominis dans la littérature française de la Renaissance", *Humanism in France*, éd. A. H. T. Levi (New York: Barnes & Noble Inc., 1970) 176-198.

³⁹ Voir Jacques Henriot, *Le jeu* (Paris: PUF, 1969) 105. Si, comme l'affirme l'auteur, le jeu n'est pour Pascal "que le mouvement par lequel l'homme se fuit" et, pour le penseur moderne, "le mouvement par lequel l'homme se fait", on pourrait dire que le jeu est pour le renaissant le mouvement qui le fortifie et en fait le re-génère.

⁴⁰ Dans "Tendances politiques et sociales chez les conteurs du seizième siècle", Sozzi note un changement radical entre la littérature narrative de la

première moitié du siècle et celle de la seconde moitié. Il souligne, en parallèle avec l'aggravation de la situation politique et sociale, une tendance croissante vers la fiction, une nette attitude de repli et de fuite de la part du conteur: "Au réalisme lucide de Des Périers et de Marguerite fait suite une littérature d'évasion, opposant à un réel désagréable un passé mythifié et idéalisé, la perfection immuable d'une organisation sociale marquée d'un côté par la naïveté et l'obéissance, de l'autre par l'héroïsme généreux et la grandeur" (267).

⁴¹ Sans doute faut-il voir là une mise en garde contre les dangers de l'*otium*. D'ailleurs, chez Vivès, les jeux de l'enfant sont en général supervisés par le maître. Voir Roland Renson, "Le jeu chez Juan Luis Vivès (1492-1540)", *Les jeux à la Renaissance* 469-489. Thélème, en revanche, représente "l'oisiveté dorée". Rabelais soutient que "gens liberes, bien nez, bien instructz" sauront occuper leur temps salutairement et utilement. Cette foi en l'*instinctus bonus* et l'*instinctus naturae* se retrouve chez Marguerite. Les devisants savent également joindre l'utile à l'agréable, faisant du divertissement un exercice tout ensemble culturel et spirituel.

⁴² Marguerite de Navarre et Rabelais insistent sur cette notion de sociabilité. Comme les Thélémites, les devisants recherchent un passe-temps qui "doibt estre commun à tous, où chascun prendra plaisir" (*Hept.* 9).

⁴³ L'écolier de Toulouse, de Valence ou d'Orléans rappelle le Gargantua corrompu par les méthodes d'éducation médiévales. Le blason du licencié (*Pantagruel*, V) souligne l'improductivité des années d'étude au cours desquelles le jeune homme est pourtant passé maître en l'art de se récréer:

Un esteuf en la braguette
En la main une raquette,
Une loy en la cornette,
Une basse dance au talon,
Vous voylà passé coquillon (*Oeuvres complètes* 190).

Chez Des Périers, la vie estudiantine est pareillement associée au désœuvrement qui conduit tout droit au tumulte et à la débauche (*NR*, VIII, IX, XVI, LIV).

⁴⁴ Sur cet autre usage des cartes, voir Jean-Claude Margolin, "Mathias Ringmann's *Grammatica figurata*, or, Grammar as a Card Game", *Yale French Studies* 47 (1972): 33-46.

⁴⁵ Dans ce passage, Rabelais mentionne le nom de Leonicus Thomaeus qui avait écrit un dialogue sur le jeu de dés (*tali*). Immense et variée, la production sur les jeux indique l'intérêt tout particulier que portent les humanistes à la question. Johann Aquila recense les jeux des Anciens dans son *Enchiridion... de omni ludorum genere* (1516). Girolamo Cardano et Nicolas Leonice traitent du plaisir que procure le jeu de dés. Les nombreux ouvrages sur les jeux de société (jeux d'"ingegno" et jeux de "scherzo") témoignent de leur popularité. Voir les *Cento giuochi liberali et d'ingegno...* d'Innocenzo Ringhieri (1551), *La civil conversatione...* de Stefano Guazzo (1581), le *Dialogo de' giuochi che nelle vegghe Sanesi si usano di fare* de Girolamo Bargagli (1581), les *Trattenimenti* de Scipione Bargagli (1592). Enfin, le *Trattato del giuoco della palla* d'Antonio Scaino (1555) reflète l'attitude du renaissant qui, selon

Bakhtine, "voyait dans les images des jeux une sorte de formule concentrée et universaliste de la vie et du processus historique; bonheur-malheur, ascension-chute, acquisition-perte, couronnement-détrônement" (*L'oeuvre de François Rabelais*.. 235).

⁴⁶ "The oasis of happiness: Toward an ontology of play", extraits traduits de *Oase des Glücks. Gedanken zu einer Ontologie des Spiels* (Freiburg, München, 1957) par Ute et Thomas Saine et reproduits dans "Game, Play, Literature", *Yale French Studies* 41 (1968): 19-31.

⁴⁷ Voir Gabriel A. Pérouse, "De Montaigne à Boccace et de Boccace à Montaigne: Contribution à l'étude de la naissance de l'essai", *La nouvelle française à la Renaissance*, éd. Lionello Sozzi (Genève, Paris: Droz, 1981) 13-40.

⁴⁸ Sur la sociabilité française et l'apparition des salons, voir E. Bourciez, *Les moeurs polies et la littérature de cour sous Henri II* (Paris: Hachette, 1886); Abel Lefranc, *La vie quotidienne au temps de la Renaissance* 53-78; Mustapha K. Bénouis, *Le dialogue philosophique dans la littérature française du seizième siècle* (La Haye, Paris: Mouton, 1976) 22-43. Sur le célèbre salon des dames des Roches, voir G. E. Diller, *Les dames des Roches, étude sur la vie littéraire à Poitiers dans la 2^e moitié du XVI^e siècle* (Paris: Droz, 1936).

⁴⁹ Sur ces petites sociétés et les jeux qu'on y pratiquait, voir L. C. Keating, *Studies on the Literary Salons in France* (Cambridge, Mass., 1941); François Lecercle, "La culture en jeu: Innocenzo Ringhieri et le pétrarquisme", et Augustin Redondo, "Le jeu de l'énigme dans l'Espagne du XVI^e et du début du XVII^e siècle: Aspect ludique et subversion", *Les jeux à la Renaissance* 185-200 et 445-458. Dans son *Art poétique françoys* (1548), François Sébillet consacre tout un chapitre à l'énigme. Rabelais exploite à merveille les ressources variées de genres nouvellement nés tels que l'énigme et la prophétie. L'énigme répond aux goûts d'un public habitué à chercher "la céleste et impréciable drogue". Comme le montre M. Bakhtine, elle est aussi bien prisée par les couches populaires que par l'élite. On la pratique pendant la période carnavalesque car elle permet la remise en cause des valeurs établies et du savoir des classes dominantes. Au cours de son développement, l'énigme perdra pourtant sa valeur d'interrogation fondamentale. Sur le développement de l'énigme en tant que genre littéraire, voir Michele de Filippis, *The Literary Riddle in Italy to the End of the Sixteenth Century* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1948).

⁵⁰ Voir Claude-Gilbert Dubois, "L'invention littéraire et les jeux du langage: Jeux de nombres, jeux de sons, jeux de sens", *Les jeux à la Renaissance* 245-269; citation 246.

⁵¹ Je me sers de l'édition critique de Henri Chamard (1948; Paris: Didier, 1966) 42-43.

⁵² Dans *Le jeu de Rabelais* (Éditions de l'Herne, 1969), Michel Beaujour remarque: "Le texte rabelaisien est un tissu de pièges. Une chose est certaine: aucun critique ne parvient au bout du parcours de l'interprétation sans se conchier" (146).

⁵³ Sur l'élément de jeu et les renversements de rôles, voir, à propos des textes rabelaisiens, Richard Lanham, *The Motives of Eloquence* (New Haven & London: Yale UP, 1976), "The War between Play and Purpose: *Gargantua and Pantagruel*", 165-185; Raymond C. La Charité, *Recreation, Reflection, and Re-Creation: Perspectives on Rabelais's Pantagruel*, French Forum Monographs 19 (Lexington: French Forum Publishers, 1980), "Recreative Reflexion", 63-79. Sur Marot, voir Annette Tomarken, "Clément Marot and the Grands Rhétoriciens", *Symposium* 32 (1978): 41-55. Les conteurs sont passés maîtres dans ces stratégies textuelles. Voir Colette H. Winn, "L'art de quémander à la Renaissance: l'exemple de Bonaventure Des Périers", *Neophilologus* 71 (1987): 505-512.

⁵⁴ Sur les stratégies textuelles énumérées ici, voir Hanna Dziechcinska, "Les mascarades dans la vie et dans la littérature", *Les jeux à la Renaissance* 213-221.

⁵⁵ Dans les *Nouvelles recreations*, Des Périers moque les exigences d'un public, féru de vérités: "Qu'on ne me vienne non plus faire des difficultez: 'Oh! ce ne fut pas cestuy-cy qui fit cela. Oh! cecy ne fut pas faict en ce cartier-là. Je l'avoy desjà ouy compter ...' Et puis j'ay voulu faindre quelques noms tout exprès pour vous monstrier qu'il ne faut point plorer de tout cecy que je vous compte, car peult-estre qu'il n'est pas vray" (368). Voir à ce sujet William Nelson, *Fact or Fiction: The Dilemma of the Renaissance Storyteller* (Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1973).

⁵⁶ Voir l'étude de Lanham citée plus haut et celle de Deborah Losse, *Rhetoric at Play* (Berne, Francfort/M., Las Vegas: Peter Lang, 1980), "Prologue as Paradox", 33-64.

⁵⁷ Voir A. E. Malloch, "The Techniques and Function of the Renaissance Paradox", *Studies in Philology* 53 (1956): 191-203; N. N. Condeescu, "Le paradoxe bernésque dans la littérature française de la Renaissance", *Beitrag zur Romanischen Philologie* 2 (1963): 27-51; Rosalie L. Colie, *Paradoxia Epidemica: The Renaissance Tradition of Paradox* (Princeton, N.J.: Princeton UP, 1966).

⁵⁸ Voir Barbara Bowen, *The Age of Bluff: Paradox and Ambiguity in Rabelais and Montaigne* (Champaign, Ill.: University of Illinois Press, 1972).



Chapitre II

JEU DE SOCIÉTÉ ET SOCIÉTÉ EN JEU

Tout texte se construit comme une mosaïque de citations et tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.

J. Kristeva, *Séméiotikè: Recherches pour une sémanalyse*

1. Jeu et littérature

Dès le milieu du quinzième siècle, la pratique de l'histoire-cadre, la *cornice*, jouissait d'une immense popularité auprès des conteurs français. Un jeu de société, commencé à la première réunion des "devisants", était à l'origine du récit. Ornement accidentel à ses tout débuts, pur artifice à qui Boccace avait donné droit de cité, cette pratique devait devenir, un siècle plus tard, la règle du genre¹. On montrera, dans le chapitre suivant, comment Marguerite de Navarre réussit à maintenir une juste mesure entre les propos des devisants (l'histoire-cadre) et les propos proprement narratifs (les histoires intercalées), donnant à cette branche narrative sa forme pure. Mais revenons à présent à la formule d'encadrement. En examinant l'usage qui en est fait dans le

recueil, on verra que, loin d'être un simple outil rhétorique ou encore la marque d'une mode littéraire, le jeu devient pour l'auteur une manière de définir son écriture².

Non contente de décrire un petit cercle qui se réunit pour conter, Marguerite imagine quelques circonstances à l'origine de l'activité ludique pour mettre en relief le besoin qu'a l'homme de se récréer en des temps difficiles. De plus, elle s'attache à situer le "jeu" qu'elle propose dans son contexte socio-culturel. Autrement dit, elle inscrit le fictif dans la réalité culturelle de son époque. Ce jeu, nous dit-elle, remplace les passe-temps coutumiers, "la chasse et la vollerye", le "mesnaige, [l']ouvraige et [les] dances" (7-8), que les dames et les gentilshommes ne sont plus en mesure de pratiquer. Semblable à ces activités par certains traits³, il remplit pareille fonction. "Plaisant et vertueux", il fait "oblier mil folles pensées" et garde de l'oisiveté et de l'ennui. Pendant la retraite forcée, le jeu assure aux devisants l'équilibre essentiel. L'exercice culturel vient compléter les soins de l'âme dont se soucie Dame Oisille et ceux du corps dont Hircan rappelle l'absolue nécessité. Ces quelques précisions (le caractère salubre du divertissement, son but à la fois récréatif et utilitaire⁴, son choix en fonction de la formation intégrale de l'homme) suffisent à nous en faire apprécier les résonances socio-culturelles, à le situer dans le cadre du renouveau pédagogique préconisé par les humanistes.

Une simple allusion historique, un bref renvoi au réel nous renseigne encore sur l'origine du jeu. Parlamente convie ses compagnons à un passe-temps prisé par la société policée, "acclimaté" en France par la famille royale⁵. Ce jeu relève de la culture de l'élite, des pratiques mondaines, des plaisirs honnêtes auxquels s'exerce la cour, prise ici comme modèle social. Il s'inscrit donc dans le cadre de l'éducation de l'"honneste homme", dans l'entreprise de sociabilisation, dans le courant intellectuel qui marque profondément cette époque⁶.

En reprenant la mise en scène d'une société narratrice, moule stylistique populaire à l'époque, Marguerite satisfait l'horizon

d'attente de son lecteur tout en le conviant à entrer dans le jeu de son écriture⁷. Une écriture qui se plaît à "mettre en jeu" le milieu culturel (humaniste, mondain) qui constitue son horizon et, comme on va le voir, le corpus littéraire sur lequel elle s'appuie.

L'oeuvre véritable naît lorsque le jeu s'élève de sa forme élémentaire, purement orale, à la dignité de l'écrit, lorsque les nouvelles sont rédigées, "littérialisées," pour être offertes – selon la fiction proposée – à la famille royale. Le jeu se fait alors littérature⁸. De récréation, il devient re-création. Par le biais de la fiction romanesque, par l'"in-lusio" (Huizinga 32), les devisants s'appliquent à re-construire le réel qui leur fait défaut, à produire le livre que la famille royale souhaitait écrire. Comme le remarque Annie Bardi, il s'instaure alors "un système complexe de renvoi d'un livre à un autre, d'une scène donnée comme référentielle à une autre scène référentielle, système qui fait de la réunion des devisants le reflet d'une réunion analogue, elle-même reflet du prologue de Boccace"⁹. Ce jeu d'écho nous renseigne sur la nature même du recueil. Les narrateurs proposent un livre qui procèdera d'autres livres, un discours engendré par d'autres discours qu'ils s'exerceront à mettre en jeu.

2. Invention/Imitation

Le prologue nous renseigne sur l'idée que l'auteur se fait de sa relation à ses précurseurs et à ses sources.

Si je me sentoys aussy suffisante que les antiens, qui ont trouvé les arts, je inventeroys quelque passetemps ou jeu pour satisfaire à la charge que me donnez; mais, congnoissant mon sçavoir et ma puissance, qui à peine peult rememorer les choses bien faictes, je me tiendrois bien heureuse d'ensuivre de près ceulx qui ont desja satisfait à vostre demande (9).

Parlamente, sur qui "le sort du jeu" est tombé, avoue sans façon son manque de créativité. L'invention étant le privilège des "Antiens"¹⁰, la voilà forcée d'imiter! Conclusion qui s'ensuit de protestations. Déplorant les caprices de sa mémoire et son rudimentaire savoir,

elle hésite à entreprendre une tâche dont elle ne s'acquittera peut-être pas comme on le souhaiterait. Geste d'apologie, certes, que l'on rencontre si souvent sous la plume de la femme, laquelle, consciente de sa "condition de femme", de son savoir tout fraîchement acquis, de sa maladresse à maîtriser le discours, reconnaît bien volontiers sa "simplesse"¹¹. La modestie, toutefois, n'est pas le seul mobile de la réticence de Parlamente. C'est en effet sa propre conception de l'imitation qui la paralyse, une entreprise, semble-t-il, on ne peut plus contraignante: "Je me tiendrois satisfaite d'*ensuivre de près* ..." (je souligne)¹².

Imiter implique se faire autre, perdre temporairement sa voix propre pour s'approprier celle d'hier. Imiter implique un patron que l'on s'appliquera à reproduire. Parlamente rend hommage au grand maître italien et aux *Cent nouvelles toscanes*, tout récemment traduites d'italien en français, lesquelles continuent de faire la gloire de leur auteur. Or, si elle nomme volontiers celui qu'elle a choisi pour "modèle", si elle proclame encore la popularité du texte d'appui¹³, elle ne manque pas de souligner que c'est au roi et à Mme Marguerite (ceux-là mêmes qui détiennent le pouvoir culturel) que Boccace doit en partie sa gloire¹⁴. Révérence oblique donc qui met en lumière pour aussitôt jeter dans l'ombre, qui dit et contre-dit, qui loue et blâme à la fois. En effet, une fois le modèle encensé, Parlamente s'empresse de le remettre en cause, de revendiquer son autonomie en se réclamant d'une esthétique de la "différence" et de la "vérité":

Et, à l'heure, j'oy les deux dames dessus nommées, avecq plusieurs autres de la court, qui se delibererent d'en faire autant, sinon en une chose differente de Bocace: c'est de n'escripre nulle nouvelle qui ne soit veritable histoire ... car monseigneur le Daulphin ne vouloit que leur art (=des gens de lettres) y fut meslé, et aussy de paour que la beaulté de la rethorique fait tort en quelque partye à la verité de l'histoire (9).

Dans cette double relation de dépendance (voire d'aliénation) et d'autonomie, de déférence et de critique, s'inscrit le rapport du texte lecteur au texte lu¹⁵.

L'absorption de discours préexistants est un procédé de création habituel à la Renaissance. Les écrits du passé fournissent aux nouveaux écrits des modèles authentiques; du passé lointain (de l'antiquité classique), il s'entend, et non du passé récent qui est, pour la littérature du seizième siècle, l'intertexte inavouable et, par conséquent, inavoué¹⁶. Marguerite, toutefois, ne masque pas ses emprunts à l'héritage ancestral. C'est de la tradition orale qu'elle s'inspire ("dira chascun quelque histoire qu'il aura ... oy dire à quelque homme digne de foy"), d'un corpus mobile et souvent anonyme qu'il serait difficile de préciser et qui, en fait, ne nous importe pas ici. Ce qui nous importe c'est moins de recenser ces "pré-contextes"¹⁷ que de découvrir ce qu'ils sont devenus dans le texte d'accueil, d'analyser la manière dont ils ont été transformés par un processus évolutif. Dans les quatre parties qui suivent, j'examinerai les divers types d'altération que subissent les énoncés préexistants au cours du processus d'absorption et d'assimilation, de la reprise répétitive à la ré-écriture en passant par les degrés variés de la réactivation et de la parodie.

3. Jeu de bricolage

Le texte de la nouvelle est conçu "comme un dialogue avec d'autres textes passés ou contemporains, qui s'y dévoilent en filigrane; un *chronotype* selon l'expression de C. Segre" (Nazli Fathi-Rizk 266)¹⁸. C'est le produit d'une opération de bricolage. Démontage, extraction, réagencement, commutation, permutation, autant d'opérations qui résument les pratiques d'écriture du conteur, et nous éclairent sur les enjeux de la mise en relation intertextuelle¹⁹. Comme exemple, j'examinerai l'usage que l'auteur fait des motifs de la ruse et de l'hospitalité.

Le motif de l'hospitalité est une constante du roman courtois. Il sert, dans ce contexte, à illustrer la vertu de "largesse". Dans la nouvelle XXXII (récit d'inspiration courtoise), le motif est repris à pareille fin. Comme dans le *Perceval* de Chrétien de Troyes, le motif de l'hospitalité est lié au motif central du secret et du

dévoilement. Le mystérieux rituel gastronomique n'est d'ailleurs pas sans rapport avec l'étrange scène du Graal. La vue de l'étonnant spectacle ne prend pas néanmoins les proportions qu'elle prenait chez Chrétien. La bienveillante curiosité de Bernaige qui s'enquiert de la singulière relation conjugale de son hôte sert à dénouer l'intrigue; amène une issue heureuse qui laisse présager la prospérité du couple réconcilié. Au contraire, le silence de Perceval (il hésite à interroger le Roi Pêcheur et manque donc l'occasion de pénétrer le secret) est à l'origine de la structure répétitive du roman et des nombreuses aventures du jeune héros. En contrôlant le développement narratif, Marguerite ne modifie aucunement la signification du motif médiéval. On retrouve là l'idéal de sociabilité tel qu'il était conçu à l'époque médiévale. La vertu de "largesse", par son pouvoir communicatif, inspire la générosité de l'autre.

En revanche, le motif change de valeur lorsqu'il est transposé dans un contexte autre que son contexte d'origine.

Dans la nouvelle XXIII, la notion d'hospitalité se trouve re-sémantisée lorsqu'elle se double du motif de la ruse qui s'inscrit dans le registre du fabliau²⁰. En invitant un cordelier à souper, le protagoniste "espere bien que son beau père luy bailleroit congé" de coucher avec sa femme qui était encore en couche (187). L'hôte sert de médiateur²¹. Son désir éveille celui du cordelier qui compte bien tirer quelque profit de la permission accordée. Il viendra, par la suite, seconder le mari dans ses ébats amoureux. On reconnaît ici la volonté délibérée de jouer sur les effets perturbateurs de l'intertextualité, sur les "interférences registrales"²². Dans ce monde à l'envers où le profit et la tromperie dominent, on ne donne plus que pour être payé de retour. L'hospitalité n'indique plus la "largesse" et la courtoisie mais bien le contraire, l'avarice et le sens du profit. Dépouillé de sa valeur laudative, le motif de l'hospitalité contribue à la démythification des valeurs courtoises.

La tension qui résulte de la combinaison de motifs disparates trouve son expression dans une poétique de la bigarrure. La

confrontation des discours typologiques (courtois/populaire), des modes d'expression (sérieux/comique; éloge/facétie)²³, engendre une configuration textuelle nouvelle, un discours qui résiste à la catégorisation systématique. La nouvelle XXIII tient tout ensemble du fabliau et du conte tragique, tout en n'étant ni l'un ni l'autre. Le dénouement tragique²⁴ prend une allure incompatible avec le ton enjoué du conte à rire. Et pourtant, bien que le "bon tour" ne soit pas applaudi²⁵, il constitue le noeud de l'intrigue. De même, comme dans le fabliau, le projet narratif l'emporte sur le projet didactique. Une simple leçon d'expérience tient lieu de moralité finale: point ne faut "loger telz pelerins en sa maison" (192)²⁶. Plus surprenante encore est l'allure légère que prend le débat à la suite de l'histoire piteuse. Portant sur les thèmes de prédilection du fabliau (la sottise d'un mari, la honteuse lubricité des ecclésiastiques)²⁷, il agit comme un désamorçage du tragique.

Dans la nouvelle XXV, l'écriture farcesque fait violence au propos élogieux. Et le motif courtois de "largesse" s'en trouve une fois de plus corrompu. Un prince se rend chez sa maîtresse à la tombée de la nuit mais voilà qu'arrivé chez elle, il tombe sur le mari de la dame, lequel est aussi son avocat. Pour se tirer d'embarras, le prince prétend être venu lui confier ses affaires privées. L'avocat reçoit le prince avec "largesse", ordonnant à sa femme d'"apprest[er] la collation des meilleurs fruictz et confitures qu'elle eut" (204). Élan de générosité qui sera pris, si j'ose dire, au pied de la lettre puisque la dame accordera, par la suite, ses faveurs au prince. Le comique naît tout simplement de l'extension du concept de "largesse". Comme dans le fabliau, on applaudit le bon tour joué, la victoire du trompeur que l'amour a si brillamment inspiré et, plus encore, la "largesse exemplaire" de l'hôtesse envers son prince²⁸. Sous la comédie verbale du conte à rire, l'éloge de l'idéal courtois tourne à la parodie pure.

La "créativité" de Marguerite se déploie donc, au sein de la tradition, en un art de collage et de remoulage²⁹. L'auteur extrait du fonds médiéval des éléments disparates qu'elle se plaît à réutiliser dans des combinaisons nouvelles qui leur assignent une

signification nouvelle. De cette polyphonie naît l'oeuvre plurielle, libérée des contraintes de genre.

Prenons un dernier exemple pour illustrer cette poétique des contrastes. Dans la nouvelle V, l'humour populaire (la tromperie féminine) se glisse une fois de plus dans le propos courtois (l'éloge de la vertu). La "vilaine", figure familière du fabliau, acquiert là des qualités (vertu, chasteté) qu'on associe d'ordinaire au "personnel" du registre courtois³⁰. L'originalité du récit tient donc à une "refonte" des personnages, au caractère exceptionnel de la batelière, lequel est mis en relief par la juxtaposition des contraires:

Trouvez-vous estrange que une princesse, nourrye en tout honneur, soit difficile à prandre d'un seul homme? Vous devriez doncques beaucoup plus vous esmerveiller d'une pauvre femme qui eschappa de la main de deux (34).

Du même coup, la leçon de morale qui se dégageait du fabliau, se trouve court-circuitée³¹. Geburon conclut:

[si la] vertu des femmes bien nourryes [n'est autre que] coustume ... la vertu qui est naïfvement dedans le cueur [... de 'celles qui ne sçavent rien' témoigne des] plus grandes oeuvres [de Dieu] (37).

On ne prône plus l'"engien" de la femme, la ruse en tant que fin en soi, mais la vertu qui lui a inspiré un tour ingénieux³². Par son astucieux stratagème, la batelière gagne la sympathie du public. Par sa chasteté, vertu propre à l'aristocratie, elle suscite son admiration. Comme d'ailleurs le récit de Geburon, de par son caractère "exceptionnel", suscite l'admiration des devisants et, par voie de conséquence, celle du lecteur devant l'innovation que l'auteur a apportée à la tradition. Les nouvelles XXI, XXXVII, et XXXVIII redisent la même leçon. Si le motif d'inspiration "gauloise" constitue la matière de l'intrigue, ce n'est que pour renforcer le ton élogieux du discours courtois, pour mieux faire ressortir l'idéal de constance, persévérance, douceur, patience, chasteté, bonté, qualités requises pour une union harmonieuse³³.

On pourrait multiplier les exemples de ce genre. Ce qui nous paraît significatif, c'est le souci de secouer les discours figés, de

dynamiser le corpus préexistant, de redire pour parvenir à la différence de l'égalité. Ainsi s'instaurent d'incessants échanges entre le texte lu (le "texte-cible") et le texte lecteur (le "texte-glose") et naît un discours neuf, enchaîné à un discours qui demeurera encore et toujours en suspens.

Le geste d'émancipation par rapport au corpus médiéval est dicté par l'attente du public humaniste, par le souci d'instruire aussi bien que de plaire. Marguerite amplifie le corpus d'origine en développant ses virtualités sémantiques³⁴. Il suffit de comparer la nouvelle VI à l'intertexte (*Le dit dou pliçon*) pour voir combien elle contrôle les potentialités ludiques du conte à rire³⁵. Le glissement ne se fait pas au niveau des lignes de force qui restent les mêmes, mais au niveau du rôle du cocu, lequel est réinventé³⁶. Cible habituelle de la moquerie de l'auteur médiéval, c'est à lui qu'il revient de conclure l'historiette. Dépassant la moquerie des autres, il émet alors ces quelques mots, "Dieu vous veuille amender" (39), lesquels donnent à l'épouse et au lecteur matière à réflexion³⁷. Ailleurs, l'emprunt est plus littéral mais le conte à rire sert alors d'autres fins. Une anecdote sur la sottise de deux cordeliers (N XXXIV) introduit un discours théorique sur la nature du rire, un sujet d'actualité à l'époque comme en témoigne l'immense production de "traités". Une mascarade qui se termine en coups de bâton (N XXXV), prépare le lecteur à des réflexions d'ordre métaphysique sur l'amour. Le rappel de la ruse féminine (N XLIV) mène à la méditation de la parole selon saint Luc³⁸. Enfin, l'amusante anecdote sur la naïveté d'un cordelier (N XLIV) relance le débat sur les ordres monastiques et la doctrine évangélique. Pour Marguerite, l'"authentique" fabliau n'est donc plus qu'une entrée en matière, un pré-texte aux réflexions sérieuses, un appât en quelque sorte, destiné à servir l'élément moralisateur qui est considéré comme la pièce maîtresse. Cette subordination de l'agréable à l'utile rattache les nouvelles à la tradition exemplaire qui en est la matrice principale³⁹. On verra dans les chapitres III et V que Marguerite porte en fait un regard critique à cette tradition⁴⁰.

4. Parodie du discours utopique

“Les oeuvres littéraires”, observe Laurent Jenny, “ne sont jamais de simples ‘mémoires’; elles réécrivent leurs souvenirs ... Le regard intertextuel est donc un regard critique”⁴¹. Dans les exemples qui suivent, c’est la littérature courtoise qui est transposée, pervertie, contre-dite, dans le processus de transmission. C’est par figures contrastives que le texte se fait l’écho des textes précédents. Intersion, glissement sémantique à la suite d’une nouvelle mise en contexte, inscription du décodage, comparaisons contrastives, telles sont les stratégies de l’intertextualité parodique.

a. Intersion de la qualification

Toute modification par rapport à un motif “authentiquement” courtois, tout écart par rapport à la qualification des actants dans le corpus originel, relève de l’entreprise de démythification. Dans l’*Heptaméron*, nombre de personnages s’accommodent mal de leur rôle d’emprunt au point où ils deviennent l’antithèse de ce qu’ils étaient dans le corpus d’origine. Dans la nouvelle XVIII, la réaction brutale de l’amant à la suite de la troisième épreuve, son accès de colère lorsqu’il découvre la supercherie de sa dame, son départ précipité indiquent son refus de jouer plus longtemps le jeu chevaleresque⁴². Tout autant contestataire du comportement courtois est ce parfait amant qui, après avoir fait preuve de chasteté, profite du “parfait moment” pour voler le baiser vertueusement attendu.

Et, pour ce que j’ay toute ma vie esperé d’avoir de vous par mariage ce que l’honneur et la conscience permettent, je me suis contenté d’esperance; mais, maintenant que je la perdz, et que je ne puis jamais avoir de vous le traictement qui appartient à un mary, au moins pour dire adieu, je vous supplie me traicter en frere, et que je vous puisse baiser (N XIX, 145).

Le voici, quelques pages plus loin, incapable de vaincre sa passion pour Poline: “En regardant piteusement Poline, fut si saisi du feu qu’il pensoit quasi estainct” (149). Est-il meilleur moyen de mettre en cause l’idéal de perfection que de présenter, sitôt après sa prise de l’habit, l’homme tout encore animé du désir de la chair?

Un geste, une parole suffisent à démasquer l'homme charnel qui, au seuil de la mort, se jette sur sa proie:

“L'amour que je vous ay portée a esté si grande et honneste, que jamais, hors mariage, ne soubzhaictay de vous que le bien que j'en ay maintenant; ... le (= Dieu) suppliant, ayant mon desir entre mes bras, recevoir entre les siens mon esperit”. Et, en ce disant, la reprint entre ses bras par une telle vehemence, que, le cueur affoibly ne pouvant porter cest esfort, *fut habandonné de toutes ses vertuz* et esperitz (N IX, 52; je souligne).

Sur le point d'expirer, cet autre amant (N LXX) étreint son amie, “sembl[ant] plus estre attainct d'amour que de mort” (417).

b. Interversion de la situation fictionnelle

Dans le texte d'accueil, le schéma actionnel est discrédité. Constante de la littérature courtoise, la mort d'amour reçoit, presque sans exception, un traitement ironique⁴³. Dans la nouvelle L, Marguerite exploite deux motifs d'inspiration courtoise: la maladie d'amour qui vaut à l'amant la promesse d'un rendez-vous, longuement attendu, et la mort d'amour qui se trouve là vidée de son sérieux habituel. L'amant expire non plus de désespoir mais d'un élan de passion, des excès du désir trop longtemps réprimé qui lui font perdre le pansement qui bandait ses plaies. Désarmé devant la mort qu'elle a causée, la jeune fille se suicide, non sans s'assurer auparavant de sa réputation en ce monde:

Regardant d'aulture costé, avecq le regret et la honte en quoy elle demoroit, si on trouvoit ce corps mort en sa maison, afin de faire ignorer la chose, elle et une chamberiere en qui elle se fioit, porterent le corps mort dedans la rue ... (325)

Poussé à l'extrême, l'impératif moral contribue à une sorte de comique subversif qui “dédramatise” les pratiques, les formules, les gestes courtois, les dépouillant de leur sérieux et de leur vraisemblance. C'est de l'artificialité de ces morts d'amour que se joue l'auteur dans la nouvelle LXX. Du même coup, l'épisode perd de sa dimension tragique. Découvrant sa dame morte, l'amant, “plus mort que la morte” (415), reste toutefois fort maître de ses

mots et de la rhétorique amoureuse. Aussi, en dépit de son cruel désespoir à la vue de la trépassée, son appel à la mort reste-t-il sans réponse! Du reste, les derniers moments de la dame semblent confirmer la conclusion de Simontault dans le débat qui suit. L'amour n'est pas seule cause de la mort, il y faut encore du "despit":⁴⁴

[O]yant la voix que tant bien elle congnoissoit, print ung peu de vigueur, et ouvrit l'oeil, regardant celluy qui estoit cause de sa mort; mais, en ce regard, l'amour et le despit creurent si fort, que avec ung piteulx sospir rendit son ame à Dieu (415).

L'enchaînement narratif ne joue pas un rôle moindre dans le procédé de rabaissement comique. Dans la nouvelle qui suit (N LXXI), c'est le dépit amoureux qui tire une femme de la mort. Astucieusement combinées, les notions de mort et de dépit conjurent la ruine du cliché. La vérité d'aujourd'hui (la conclusion que tire Simontault de la nouvelle LXX) dénonce le mensonge d'hier (la signification de la mort d'amour dans la tradition courtoise).

c. Glissement sémantique

Du corpus médiéval, Marguerite tire encore des épisodes qui se complètent, entre autres, la mort et la soudaine résurrection. Sous sa plume pourtant, les voilà métamorphosés! Dans *Érec et Énide*, la fausse mort d'Érec est l'occasion pour Énide de démontrer sa fidélité à toute épreuve, de regagner la confiance de son mari. La résurrection du chevalier autorise une issue heureuse: elle consacre l'amour fortifié des époux nouvellement réunis; exalte l'idéal courtois. Dans la nouvelle LXXI, l'épisode s'inscrit dans un registre qui lui est étranger. Nouvelle mise en contexte qui provoque le glissement sémantique. La résurrection garde bien sa fonction de "mise à jour". Elle n'apporte plus, toutefois, la preuve de la constance de l'autre, mais dénonce les travers d'un chacun, l'infidélité du mari, la jalousie de sa femme. Du travail intertextuel ressort une forme dégradée de l'érotique chevaleresque. L'éloge tourne à la parodie.

d. Inscription du décodage

Les propos échangés par les personnages, ou par les devisants au cours du débat, ou encore les interventions du narrateur soulignent la dimension critique de l'intertextualité. Dans la nouvelle LVII, c'est le narrateur qui opère le décodage en rapportant le propos ironique du seigneur de Montmorency:

Le seigneur de Montmorency, qui eut mieulx aymé la main que le gand d'une dame, luy loua fort sa grande honnesteté, luy disant qu'il estoit le plus vray amoureux que jamais il avoit veu, et digne de meilleur traictement, puis que de si peu il faisoit tant de cas, combien que, veu sa grand amour, s'il eut eu mieulx que le gand, peut estre qu'il fut mort de joye (355).

Dans les débats se répercute l'écho de la moquerie des personnages. Nomerfide raille plaisamment Dagoucin, le praticien de l'idéal amoureux qui "se repaît de vent": "Vous vivez donc de foy et d'esperance, comme le pluvier, du vent? Vous estes bien aisé à nourrir!" (246). Saffredent moque l'amant désintéressé qui sacrifie son plaisir à l'honneur – combien fragile – de celle qu'il aime: "[il a] la nature de la camalercite, qui vit de l'aer" (152).

L'ironie perce encore dans les voix narratives, sollicitant la participation du lecteur au discours ironique du texte. Dans la nouvelle XVIII, la moquerie du narrateur prend pour cible l'hypocrisie d'une dame qui compte bien "expérimenter la patience, fermeté et amour de son serviteur" (138), par une épreuve de chasteté. Confrontant l'"idéal" à la "réalité", Hircan expose les personnages dans leurs rôles d'emprunt. Leur médiocre "performance" met à jour la mauvaise foi de ceux qui prétendent être autres qu'ils sont. Hircan rapporte la réaction de la dame lorsque, couchée dans un lit avec son amant, celui-ci résiste à la tentation: "la dame ... *plus esmerveillée que contente* ... ne regarda à sa grande honnesteté" (139; je souligne). La conduite du jeune homme révèle tout autant l'hypocrisie qui se glisse sous les jeux subtils de la *fin'amors*: "combien qu'il n'estimoit sa peyne moindre que celle du purgatoire, si fut son amour si grand et *son esperance si forte*" (138; je souligne).

Le verdict rendu, à la suite des récits, par les tenants des doctrines "naturalistes", se charge de faire le procès des mythes courtois⁴⁵. Observateur perspicace de l'humaine nature, Hircan ne saurait concevoir la passion autrement que ravalée au rang des besoins les plus élémentaires du corps. Dans les actes les plus nobles se glisse toujours quelque intérêt personnel. Il raille, à la suite de la nouvelle IX, la mort de l'amant, dictée, selon lui, par une conception farfelue du monde à l'envers:

Est-il raisonnable, par vostre foy, que nous morions pour les femmes, qui ne sont faictes que pour nous, et que nous craignons leur demander ce que Dieu leur commande de nous donner? (53)

Les interprétations démythifiantes bouleversent les fondements les plus solides de l'ancienne idéologie courtoise. Au propos courtois, apparemment centré sur la femme⁴⁶, les "matérialistes" substituent un discours plus franchement masculin, qui remet en perspective les rôles respectifs des deux sexes. Les mythes les plus connus reçoivent ainsi leur antithèse ou se teintent d'ironie. Par exemple, la femme "civilisatrice" qui inspirait au chevalier des exploits héroïques et de rudes combats pour le bien public par lesquels celui-ci "s'amendait", ne l'engage plus désormais qu'à nuire. "D'un amoureux [voilà qu'elle fait] ung meurdrier"!(34) La conception de l'amour en tant que force inspiratrice est à l'origine de la représentation pervertie d'un monde dominé par le seul espoir du gain:

"Mais qui penseroit que les dames n'aymassent point [dit Dagoucin], il faudroit, en lieu d'hommes d'armes, faire des marchans; et, en lieu d'acquérir honneur, ne penser que à amasser du bien". – "Doncques", dist Hircan, "s'il n'y avoit point de femmes, vous voudriez dire que nous serions tous meschans?" (419).

De la fiction de Chrétien, de la tragique querelle d'Érec et d'Énide lorsque ceux-ci découvrent, peu après leur mariage, que l'amour, source de gloire et d'honneur, est devenu cause de dégradation et de récréantise, naît cet effrayant tableau du mariage, purgatoire sur terre, lequel n'est pas sans rappeler la diatribe de Mathieu le Bigame. Du même coup, la quête d'Érec se trouve démythifiée:

“[I]l n’y a rien qui face plustost sortir l’homme hors de sa maison, que d’estre marié, pource que la guerre de dehors n’est pas plus importable que celle de dedans, et croy que, pour donner envye aux hommes d’aller en pays estranges et ne se amuser en leurs foyers, il les faudroit marier” (419).

e. Comparaisons contrastives

Plus efficaces encore dans cette démythification de l’ancienne littérature courtoise sont les réseaux d’oppositions qui confrontent le passé au présent (et, par voie de conséquence, le texte lu au texte lecteur), le fictif au “réel” (ou plutôt, à ce qui, dans le texte, est posé comme tel), la doctrine à la manière d’être ou d’agir. La nouvelle LXX ranime l’univers courtois mais, dans la re-constitution, les rôles des deux sexes sont quelque peu changés. Dans la scène qui suit, la duchesse, en proie au désir amoureux, usurpe le rôle de l’amant:

... oubliant qu’elle estoit femme qui devoit estre priée et refuser, princesse qui devoit estre adorée, desdaignant telz serviteurs, print le cueur d’un homme transporté pour descharger le feu qui estoit importable (401).

Peu sûre du propos courtois qu’elle a pourtant maintes fois entendu, elle le redit à celui qui en est maître⁴⁷.

Ce sont donc encore les différences plutôt que les similitudes qui sont exploitées. Des correspondances établies avec le corpus d’origine ressort le caractère désuet des rites amoureux et ce plaisant tableau des dames nostalgiques qui ont perdu maints privilèges dans le processus d’évolution⁴⁸. “Voyant qu’il n’entendoit point son langage” (402), la duchesse s’embrouille de plus belle dans son rôle d’emprunt, regrettant la position d’autorité dont elle jouissait⁴⁹. C’est elle qui craint à présent de trouver en l’amant la vertu qu’elle souhaitait trouver en lui autrefois. C’est elle qui essuie l’humiliation d’un refus alors qu’elle avait le loisir de se faire prier et de refuser. Pour se tirer d’embarras, le gentilhomme rappelle sa totale soumission à la dame et à son époux, à l’encontre du chevalier qui, se déclarant à la femme de son seigneur, s’empressait d’oublier la loyauté qu’il devait à celui-ci.

À maintes reprises, les devisants juxtaposent leur expérience personnelle à l'idéal qu'ils prêchent, autrement dit ce qui est censé être "vray" au narré fictif, exposant ainsi une autre vérité humaine et plus encore l'ineptie de leurs théories. Saffredent, parmi les incrédules, ne se laisse pas prendre au piège de la fiction: "J'en ay ouy tant parler de ces transiz d'amours, mais encores jamais je n'en veis mourir ung" (49). Symontault sait très bien que "la chose publicque de Platon ... s'escript et ne s'experimente poinct" (48). Hircan, on l'a vu, est de ceux qui ne s'en laissent pas conter. Lorsque Nomerfide loue, à la suite du récit LXX, la force de l'amour qui cause la tragique mort des deux amants, il rétorque ironiquement: "N'en ayez poinct de paour ... car vous ne morrez poinct d'une telle fiebvre" (420). L'observation de Parlamente, dans le même débat, souligne également l'écart qui sépare la fiction de la "réalité amoureuse", les effets "réels" de l'amour (la querelle qui oppose Hircan et Nomerfide à la suite du récit) aux effets dépeints dans la fiction romanesque (la mort d'amour): "C'est assez que deux soient mortz d'amour, sans que l'amour en face battre deux autres" (420). Le monde fantaisiste du roman est ainsi continuellement "testé" face à la réalité humaine qui ressort des échanges entre devisants, remis en cause par la nature actualisante du débat qui sert alors d'éclairage au récit. En fait, la dévalorisation du fictif contribue, par contre-coup, à discréditer ce qui est supposé "vray" car "le vray et le faulx n'ont que ung mesme langaige" (359). Autre manière de renforcer la thèse centrale, de dénoncer une fois de plus l'illusoire de la vérité. Enfin, tout aussi frappant est le décalage entre l'idéal de conduite féminin préconisé par Oisille et Parlamente, et le comportement de celles-là mêmes. N'est-il pas curieux de voir celles qui s'aventurent sur la terre originelle de la parole recommander aux autres le rôle sourd et muet auquel la société les contraint?⁵⁰ Non moins révélateur est l'écart qui sépare les règles de conduite, l'idéal de vertu et de chasteté qu'elles prônent, et la réalité amoureuse. Hircan et Parlamente avouent sans façon qu'ils sont "enfants d'Adam et d'Ève" (220-221)⁵¹. Il est évident que Marguerite distingue la "Vénus légitime", en harmonie avec les lois de l'univers, de la Vénus immorale et licencieuse qui conduit l'homme sur le chemin de sa

perdition. En les plaçant côte à côte, elle met l'homme en garde contre ses prétentions à atteindre un idéal qui nie l'existence de la première (et donc un aspect fondamental de la nature humaine) et contre sa nature déchue qui ferait inéluctablement triompher la seconde sans le secours de la grâce et de la foi. Ainsi, à la suite des plus "authentiques" parmi les poètes de l'amour, Marguerite rapporte les cris du désir. Rappelant incessamment la réalité du corps, mobile profond des actions de l'homme, elle oriente celui-ci vers un idéal de vertu et d'honnêteté, délivré des mensonges utopiques, enrichi d'une foi sincère et vraie.

Soulignons que les tendances "anti-courtoises" s'inscrivent au coeur même de la tradition courtoise, dès ses origines. Les poètes de la *fin'amors* reconnaissent l'éternel conflit de l'homme, sa nature fondamentalement contradictoire qui le porte aussi bien vers la terre que vers le ciel. Loin d'ignorer la trop humaine nature, le poète occitan rapporte, parfois avec une sincérité poignante, les continuels tourments qui déchirent celui qui s'efforce de vivre selon cet idéal de pureté⁵². Comme le remarque Saul N. Brody, lorsque se perd la perspective humaine, lorsque disparaît l'élément de tension à la base de la quête de l'idéal, la poésie devient "derivative and naïve. It imitates the elegant rules of the earlier poetry, the codified and ritualized behavior, but it is written without an awareness of the serious element of play in the earlier poetry. Consequently, it becomes laughable ..." ⁵³. En exploitant une poétique de la discontinuité, en juxtaposant des points de vue fondamentalement opposés, en les poussant même parfois jusqu'à l'exagération, Marguerite vise ceux qui ne savent reconnaître les contradictions inhérentes à la nature humaine, creusant ainsi un écart infranchissable entre l'idéal et la réalité. En réfutant les formules utopiques que ceux-là proposent⁵⁴, elle tâche de recapter les formes les plus pures de la *fin'amors* occitane.

5. Polémique et récréation

En récusant les constantes du "corpus utopique", Marguerite se plaît à "refaire les jeux", à refondre les rôles respectifs de l'homme et de la femme. Dans cette redistribution, l'homme acquiert des caractéristiques féminines (celles qu'on attribuait d'ordinaire à la femme) et la femme y gagne une position d'autorité (celle même assignée à l'homme)⁵⁵. Le domaine érotique que les doctrines antiféministes avaient rendu populaire est le terrain de prédilection. Dans la nouvelle XIII, l'auteur use habilement de la figure de l'interversion, décrivant les effets du désir érotique, non chez la femme comme il était coutume de le faire, mais chez l'homme. Le passage suivant dépeint le moment émouvant d'une séparation. En quittant celle qu'il aimait, le capitaine "tomba quasi esvanouy ... en une si grande sueur universelle, que non ses oeilz seulement, mais tout le corps, jectoient larmes. Et, ainsy, sans parler, se departyt" (100). Cette description des effets physiologiques de l'amour (la chaleur des passions qui agit sur les humeurs et affecte les principaux organes du corps humain) renvoie curieusement à la théorie que Platon proposait de la sexualité féminine, laquelle continuait de prévaloir à la Renaissance⁵⁶.

De même, l'exclamation de Parlamente à propos de la bourgeoise de Tours dans le débat XXXVIII, "Voilà une femme sans cueur, sans fiel et sans foie" (271), fait écho à un adage populaire qui dénonçait le désordre du sexe féminin: "Une beste imparfaicte ... sans foy, sans loy, sans craincte, sans constance" (Davis 124). Mais Parlamente le détourne là de sa signification habituelle. Car en condamnant la patience singulière de la femme, le contrôle de soi poussé à l'excès, elle met en relief les qualités dont on la disait dépourvue.

Les nouvelles XLIII et XLIX reprennent, au contraire, le topos de la femme lascive. Vaincue par ses sens, "par le plaisir et la folie ... les deux grands advocatz pour les dames" (301), celle-ci use de toutes sortes de stratagèmes pour satisfaire à ses désirs. Les remarques des devisants indiquent toutefois que la "redite" est ironique. Par l'observation qui suit, Parlamente prétend rappeler

la femme à l'ordre: "celles qui sont vaincues en plaisir ne se doibvent plus nommer femmes, mais hommes" (N XLIII, 301). En fait, c'est l'homme qu'elle vise; la femme n'est que la réplique de l'homme. D'ailleurs celui-ci n'est-il pas capable d'"en ayme[r] une douzaine avecq sa femme"? (301) Pareillement, lorsque Hircan affirme que "les femmes [sont] aussi mauvaises que les hommes", "les diables d'enfer" (N XLIX, 322) contre lesquels les dames se signent, ne peuvent être que des hommes.

Dans l'*Heptaméron*, plusieurs femmes vont bien au delà de leur rôle traditionnel. Dans la nouvelle XVIII, c'est la femme qui exige de l'homme la preuve de chasteté que la société lui impose. Dans la nouvelle XXI, la femme prouve par sa chasteté, constance, persévérance, non seulement qu'elle est bien supérieure à celui qu'elle aime mais qu'elle mérite le droit à la parole qu'on s'obstine à lui refuser. Ces renversements de rôles étaient au goût du jour: "the topos of the woman-on-top was one of the most enjoyed ... a widespread form of cultural play in literature, in art, and in festivity" (Davis 129). Source de gaieté mais aussi de réflexion, ils relançaient le débat sur la femme, défiaient la longue tradition antiféministe qui faisait fortune depuis l'Antiquité⁵⁷. Marguerite pourtant n'affirme pas une position précise dans la vieille querelle. Les exemples examinés plus haut prennent l'allure d'un "jeu littéraire" et paraissent donc incompatibles avec une quelconque intention féministe⁵⁸. L'auteur se contente de retourner le propos critique contre celui qui en est l'auteur. Ce faisant, elle prend l'homme à son propre piège.

6. Ré-écriture par détournement

S'accommodant des goûts du jour, Marguerite s'exerce à "mettre en jeu" la verve satirique de ses prédécesseurs. Parallèlement à la vieille querelle des femmes foisonnaient au Moyen Âge les railleries sur les institutions ecclésiastiques, sur les moeurs corrompues du clergé régulier et séculier⁵⁹. Les fabliaux⁶⁰, les Bibles et les poèmes moraux du treizième siècle⁶¹, le *Roman de la Rose*, les

célèbres invectives de Rutebeuf⁶², les attaques virulentes des prédicateurs du quinzième siècle⁶³ marquent les grandes étapes d'une tradition longuement assise. Cette veine satirique qui avait connu, au cours des siècles, une vogue constante, réapparaissait sous la plume de ceux qui souhaitaient de sérieuses réformes au sein de l'Église.

Il ne s'agit nullement de remettre en cause la haute portée morale et religieuse de l'*Heptaméron*, les idées positives qui se glissent sous la raillerie, l'expression de la foi sincère de la reine. Ces aspects de l'oeuvre ont fait l'objet d'études approfondies que je ne tenterai pas de reprendre ici⁶⁴. Je me bornerai à examiner la dette de Marguerite vis-à-vis de ses devanciers afin de mesurer la distance qu'elle prend par rapport à ce répertoire comique et satirique.

Alors que la situation religieuse s'aggrave après l'avènement de Luther, Marguerite ne se prononce jamais en faveur de la Sorbonne ou de la papauté⁶⁵. Notons toutefois qu'on ne trouve, dans le recueil, aucune attaque contre ces institutions. La reine refuse de donner un tour dogmatique à son ouvrage. Elle puise ses motifs au fonds héréditaire, exploitant un lieu commun littéraire qui, semble-t-il, ne se renouvelait guère d'une génération à l'autre.

L'*Heptaméron* s'enrichit de nombreux souvenirs associatifs qui indiquent une direction de lecture. Ainsi les attaques lancées contre les ecclésiastiques prennent-elles le tour qu'elles prenaient dans les fabliaux. Là, prêtres de village et chapelains, évêques, moines, et nonnes étaient les victimes désignées. Ici, on les rencontre en aussi mauvaise posture. Parmi les vices dénoncés, la luxure était celui qui était le plus souvent exposé. Dans l'*Heptaméron*, elle l'est aussi⁶⁶ alors que l'hypocrisie (N XXXIII), l'avarice (N LVI), la sottise (N XXXIV) paraissent, en comparaison, des péchés "de second ordre". Marguerite ne cache d'ailleurs nullement l'origine de ses emprunts. À plusieurs reprises, les devisants font allusion à la longue tradition anticléricale, à l'hostilité "chronique" qu'on portait depuis le treizième siècle aux méchants moines. À la suite de la nouvelle XLVIII, Oisille s'écrit: "Mon Dieu ... ne serons-nous jamais hors des comptes de ces fascheux Cordeliers!" (317)⁶⁷.

Si Geburon s'excuse de médire sur l'ordre de saint François (186), Oisille est, de loin, la plus sévère dans ses accusations. Le fort sentiment d'animosité qu'elle montre à l'égard des moines, son manque total de pitié, son indifférence même aux cruels châtements qu'on leur inflige surprennent dans la mesure où l'on ne peut concilier l'être et le paraître, le dire et le faire, les apparents souhaits d'Oisille (son esprit vindicatif) et la piété sincère et vraie qu'elle prêche, laquelle se fonde sur l'humilité, sur la reconnaissance de l'imperfection de l'homme et, par conséquent, sur une certaine indulgence⁶⁸. Cette inconsistance dans la caractérisation paraît difficilement concevable chez celle qui se montre ailleurs fin observateur du cœur humain. Ne s'agit-il pas plutôt d'une lecture erronée qui nous empêcherait de saisir l'ironie, la distance que Marguerite prend par rapport à la tradition?

Le décalage entre les discours originels et le discours second est dû à un "détournement". Les textes-supports sont réutilisés tout en étant détournés de leur but d'origine, à savoir du projet satirique. Certes, Marguerite ne s'attendrit pas sur ceux dont la réputation est loin d'être sans tâches mais elle prend soin de souligner l'influence que la tradition exerce sur l'esprit humain, et donc sur elle-même, et sur l'écrivain de son siècle. J. Bédier observe: "En France, c'est l'ordre des Cordeliers qui a, depuis sa fondation, le privilège de nous égayer le plus. Les Cordeliers sont devenus comme 'de style' dans les contes à rire" (334). L'homme étant accoutumé à entendre parler de la malice des cordeliers, il n'est point étonnant qu'il l'imagine là où elle n'est pas. C'est précisément ce qui arrive dans la nouvelle XI. De même, lorsque s'envenime la satire à la suite du récit XLI, Hircan rappelle à ses compagnons l'emprise des idées reçues: "Il semble à vous oyr parler ... que les Cordeliers doibvent estre anges ou plus saiges que les aultres? Mais vous en avez tant oy d'exemples, que vous les debvez penser beaucoup pires" (285)⁶⁹.

De plus, un certain nombre de techniques que j'illustrerai à présent, viennent relativiser les sévères attaques contre les méchants cordeliers.

a. "Écho dégradé"

La satire perd de son poids lorsque la redite prend un tour franchement ironique. Ainsi ce plaisant portrait de l'ecclésiastique qu'on brossait dans les fabliaux. Avec une naïveté malicieuse, l'auteur soulignait la bonne mine et la discrétion de son personnage, qualités qui, expliquait-il, lui valaient l'amitié et la confiance des dames. C'est bien cette peinture que Geburon reprend lorsque Longarine exprime sa répulsion pour les moines: "Ilz sont hommes aussy beaulx, aussy fortz et plus reposez que nous autres, qui sommes tous cassez du harnoys (37)⁷⁰.

b. Modification de contexte

On a vu plus haut que, lorsque l'emprunt est extrait de son contexte d'origine, il prend une tout autre signification. Tout en continuant de dénoncer les vices qu'on attribuait aux cordeliers, Marguerite examine de plus près les règles qu'on leur impose. Les voeux, on le sait, furent l'objet de nombreuses controverses au Moyen Âge et au seizième siècle. Dans l'*Heptaméron*, la question des voeux se pose dans des récits d'inspiration courtoise; l'entrée en religion est la réponse à une déception amoureuse (N X, XXIV et LXIV). Ainsi, dans la nouvelle XIX, l'amant de Poline préfère la réclusion monastique plutôt que d'être privé de celle qu'il aime, forcé de contrer son humaine nature⁷¹:

Et, pour ce que en vous voyant je ne sçauois porter ceste dure penitence, et qu'en ne vous voyant, mon cueur, qui ne peult demeurer vuide, se rempliroit de quelque desespoir dont la fin seroit malheureuse, je me suis deliberé et de long temps de me mectre en religion (144).

Cloîtres et couvents deviennent ainsi le refuge des amants persécutés. Sous cette perspective, on peut comprendre la conduite des religieux qui n'ont jamais eu l'intention de se plier aux règles monastiques mais simplement le désir d'échapper aux règles sociales.

c. Interversion de la qualification

Aussi n'est-il guère surprenant que le cordelier se conduise à la manière du "mondain". Son active participation dans le monde n'est que la riposte de celui qu'on veut contraindre au silence⁷². Car, si parfois on lui accorde le droit de parole (N XXIII), on l'exclut aussitôt de "l'action". Les actants deviennent ainsi comme l'antithèse de ce qu'ils sont dans le texte d'appui. Au religieux inactif, qui perd son temps à prononcer des prières inutiles, Marguerite substitue un religieux toujours affairé. "Disciple de Baccus et Venus" (317), il rappelle un peu Frère Jean, homme d'"action" et bon vivant à la fois. Il est, comme le mondain, consumé par la passion de l'argent et l'amour, usant de moyens similaires (ruse et dissimulation) pour parvenir à ses fins. Exclu des privilèges de ce monde, il agit de manière à se les procurer et, quand besoin est, il "joue [au mondain] un tour de son mestier" (316)⁷³. Il se fait "homme du monde", allant jusqu'à épouser une jeune fille riche pour obtenir sa dot (N LVI). Exclu du repas de noces, des plaisirs de la table, il s'assure de partager les plaisirs nuptiaux (N XLVIII). Paria de la société, le religieux réagit donc au traitement que lui inflige le mondain.

d. Déplacement de la visée critique

La satire religieuse se change en satire sociale. Seule à une société intransigeante doit-on les abus qui suivent l'entrée en religion, les vœux faits à la légère auxquels l'homme ne saurait se plier. Seule à une société idéaliste doit-on les horribles complots de l'homme essentiellement charnel qui ne saurait contraindre son humaine nature à des règles trop rigides (N XXII)⁷⁴. On reconnaît la philosophie du "Fay ce que voudras" d'où vœux et contraintes sont exclus, le fameux appel à la liberté chrétienne, comme le note M. A. Screech, "whose praises St. Paul sings, as interpreted by Luther, or by Erasmus or by the Humanist Evangelicals in general. It is a call to, 'Stand fast ... in the liberty wherewith Christ hath made us free', and not to be 'entangled again in the yoke of bondage', as St. Paul urged in *Galatians I*"⁷⁵.

Dans un plaisant récit (N XLIV), Nomerfide souligne la franchise, quelque peu naïve, d'un cordelier lorsqu'il avoue au seigneur de Sedan:

Monseigneur, nostre religion est si bien fondée, que, tant que le monde sera monde, elle durera, car nostre fondement ne faudra jamais, tant qu'il y aura sur la terre homme et femme ... sçachez ... que nous sommes fondez sur la follye des femmes; et, tant qu'il y aura en ce monde de femme folle ou sottte, ne morrons point de faim (302).

Dans nombre de récits, la débauche des cordeliers a pour principal motif la sottise ou la lasciveté des femmes (N XXXIII, XXXV, XLI, XLVI, LXXII) au point où le courant anticlérical se confond avec le courant antiféministe. D'ailleurs, les femmes et les ecclésiastiques sont blâmés pour pareils vices, sottise, hypocrisie, ruse, convoitise, lasciveté. La société les condamne au même sort, au rôle sourd et muet. Par un habile renversement de rôles, la nouvelle XXXV réhabilite l'ecclésiastique, dénonçant la véritable coupable, la femme lascive⁷⁶. C'est elle qui est condamnée pour ses désordres érotiques, comportement qui, rappelle Hircan, est propre au sexe fragile, comme il l'était ailleurs aux cordeliers. Dans l'histoire, le mari revêt le froc du prêtre pour punir sa femme qui entend le tromper avec le bon père. La scène finale couronne le succès de la mascarade. Sous son déguisement, le mari imite la réaction du saint homme lorsque son ouaille tente de le corrompre pour consommer avec lui son vilain péché de concupiscence:

"Tentation! tentation!" [criait-il]. Mais, quant il veit qu'elle le serchoit de trop près, print ung gros baston qu'il avoit soubz son manteau et la battit si bien, qu'il luy feyt passer sa tentation, sans estre congneu d'elle (258).

En exposant le religieux au vice dont on ne cesse de l'incriminer, Marguerite montre qu'on ne lui reproche autre vice que celui du mondain. La concupiscence, source de tous les écarts de conduite du religieux, n'est-elle pas l'un des plus grands péchés de l'homme? Ainsi relativisée, la traditionnelle attaque contre les religieux se change en une attaque plus générale, en une amère observation de l'homme déchu⁷⁷. La reconnaissance des travers identiques des

hommes, qu'ils soient religieux ou mondains, démontre le fondement ridicule des institutions religieuses. Elle explique aussi, en ceux qui méditent quotidiennement les enseignements du Christ, leur manque de pitié pour les cordeliers. Sévères pour les faiblesses de l'autre, les devisants n'ignorent pas les leurs⁷⁸:

... les maux que nous disons des hommes et des femmes ne sont point pour la honte particuliere de ceulx dont est fait le compte, mais pour oster l'estime de la confiance des creatures, en monstrant les miseres où ilz sont subgetz, afin que nostre espoir s'arreste et s'appuye à Celluy qui est parfaict et sans lequel tout homme n'est que imperfection (317).

Ainsi Marguerite décrit-elle les hommes, sans colère ni sympathie mais tels qu'elle les voit, laids, vils⁷⁹. Et sous le jeu avec la tradition triomphe alors la Vérité.



Notes du chapitre II

¹ Le livre commence en général par le récit de la réunion des devisants et se poursuit par leurs échanges de propos. Les *Comptes amoureux* de Jeanne Flore et les *Propos rustiques* de Noël du Fail relèvent de cette branche narrative. Déjà, chez Des Périers (*Contes et discours d'Eutrapel*), on voit une tendance très nette à accroître l'importance des discours au détriment des récits. Cette tendance ne fait que s'affirmer dans le *Printemps* de Jacques Yver. Elle est, en fait, à l'origine du vrai discours bigarré. Vers 1585, sous l'influence de Bandello, l'histoire-cadre disparaîtra petit à petit au profit d'une intrigue plus étoffée. Sur cette évolution du genre romanesque, voir Gabriel A. Pérouse, "De Montaigne à Boccace ...", *La nouvelle française à la Renaissance* 13-40.

² François Lecercle remarque le vif intérêt que suscitérent les rapports entre jeu et récit parmi les théoriciens de la Renaissance. Voir "La culture en jeu: Innocenzo Ringhieri et le pétrarquisme", *Les jeux à la Renaissance* 186 et 197, note 18.

³ Le jeu répond dans son ensemble à la définition que propose Huizinga dans son *Homo ludens* 15-56. Lorsqu'Oisille s'en remet "à la pluralité d'opinions" (8), Parlamente propose un passe-temps qui soit commun à tous. Le jeu est donc une action libre à laquelle tous s'accordent unanimement. Comme chez les Thélémites, la liberté individuelle est sacrifiée au profit de la conformité. Certaines limites de lieu et d'espace s'imposent. Les devisants se réunissent "tous les jours, depuis midy jusques à quatre heures [...] dedans [un] beau pré le long de la riviere du Gave" (10). Ce jeu comporte des règles qui lui sont propres. C'est sous la proposition de Parlamente que le jeu s'engage. Chaque devisant préside ensuite à la passation de parole. Il y a celui qui se soumet volontiers aux exigences du groupe mais il y a aussi le "briseur de jeu" (Huizinga 32) qui, une fois son tour accordé, ne suit que ses propres règles. Dans ce groupe mixte, on se soumet aux règles de la courtoisie qui font que l'on passe la parole en premier aux dames (voir *Hept.* 421). Si le jeu se déroule bien pendant une période de loisir, il s'agit là d'un loisir forcé. Retenus à Notre Dame de Serrance par les inondations, les devisants doivent attendre que le pont soit reconstruit. L'isolement leur permet de prendre temporairement un recul, de s'évader de la vie réelle pour pénétrer dans le domaine ludique propre. Marguerite souligne le puissant attrait que le jeu exerce sur les joueurs. Il les absorbe à tel point qu'ils oublient, à plusieurs reprises, leurs obligations religieuses. En s'éloignant dans le pré, les devisants augmentent le caractère exclusif du jeu. Ils l'enveloppent de mystère et éveillent la curiosité des moines

qui se cachent derrière la haie et oublient, à leur tour, l'heure des vêpres, tout passionnés qu'ils sont par les beaux contes racontés (Journée II). On pourrait relever d'autres caractéristiques, "tension, équilibre, balancement, alternance, contraste, variation, enchaînement et dénouement, solution". Ces caractéristiques qui, selon Huizinga (30), ressortissent au domaine esthétique, s'appliquent précisément à l'esthétique de l'oeuvre. Dans le chapitre suivant, on examinera les aspects conflictuels, ordre et flottement, alternance et répétition, tension et résolution.

⁴ La notion d'utilité qu'Huizinga exclut de sa définition du jeu, est ici primordiale.

⁵ La nouvelle LXII met en scène les divertissements des cercles aristocratiques.

⁶ On s'exerce à l'art du parler, essentiel dans la formation de l'être social et sociable. Sur cet idéal de civilité et sur ses origines historiques, voir chapitres I et III.

⁷ Sur le rôle structurel de la *cornice* ou du prologue, voir Claude-Gilbert Dubois, "Fonds mythique et jeu des sens dans le prologue de l'*Heptaméron*", *Études seiziémistes* 151-80; Philippe de Lajarte, "Le prologue de l'*Heptaméron* et le processus de production de l'oeuvre", *La nouvelle française à la Renaissance* 397-424; Glyn P. Norton, "Narrative Fiction in the *Heptaméron* Frame-Story", *La nouvelle française à la Renaissance* 435-48; Paula Sommers, "Marguerite de Navarre's *Heptaméron*: The Case for the Cornice", *The French Review* 57/6 (May 1984): 786-93.

⁸ En suggérant cette transition de l'oral à l'écrit, Marguerite reproduit le processus d'évolution d'un genre qui vécut longtemps d'une existence orale avant que de donner naissance à la nouvelle écrite ou "littéraire". Sur ce processus d'évolution, voir Werner Soderhjelm, *La nouvelle française au XV^e siècle* (Paris: Champion, 1910); Gabriel A. Pérouse, *Nouvelles françaises du XVI^e siècle. Images de la vie du temps*.

⁹ "Lecture de l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre", *Les cahiers de Tunisie* 27 (1979): 370-371. Comme la noble société du *Décameron*, le petit cercle se réunit pour conter. Là, la démarche narrative répondait à un désir d'évasion (on fuyait la peste qui sévissait à Florence). Ici, le jeu se présente, au niveau de la fiction comme au niveau de l'histoire, comme riposte à la réalité déconcertante. Selon Nicolas Wagner, ce refus de la fuite marquerait la différence essentielle entre le prologue de Boccace et celui de Marguerite. Voir "Le sentiment religieux et le refus de l'utopie dans les nouvelles de Marguerite de Navarre", *Réforme, Humanisme, Renaissance* 5 (1977): 4-8.

¹⁰ Dans *La deffence et illustration*, l'invention est vue comme le privilège de ceux qui vinrent les premiers: "Les larges campagnes Greques & Latines sont desja si pleines, que bien peu reste d'espace vide. Ja beaucoup d'une course legere ont attain le but tant desiré. Long temps y a que le prix est gaigné ..." (190-91). Voir encore Ronsard: "On ne saurait, Paschal, desormais inventer / Un argument nouveau qui fust bon à chanter, / Soit haut sur la trompette, ou bas dessus la lyre: / Aux Anciens la Muse a tout permis de dire, / Si bien que

plus ne reste à nous aultres derniers / Que le vain desespoir d'ensuivre les premiers, / Et, sans plus, de bien reconnaistre leur trace / Faite au chemin frayé qui conduit sur Parnasse ..." (Hymne de la Mort, vss 1-8).

¹¹ "Ne veuillez point condamner ma simplesse ..." (Louise Labé, *Élégie* III). Voir encore: "Si vous lisez ceste oeuvre toute entière / Arrestez vous, sans plus, à la matiere: / En excusant la rhyme, et le languaige, / Voyant que c'est d'une femme l'ouvrage / Qui n'a en soy science, ne sçavoir, / Fors un desir, que chascun puisse veoir" (Marguerite de Navarre, *Le miroir de l'âme pécheresse*). "Par ce dizain clerement je m'accuse / De ne sçavoir tes vertus honorer" (Pernette du Guillet, *Rymes*). "[B]ien suis certaine que ceste mienne petite oeuvre se trouvera de rude et obnubilé esprit ... mais en cela me doibt servir d'excuse que nostre condition foeminine n'est tant scientifique que naturellement sont les hommes ..." (Hélisenne de Crenne, *Les angoysses douloureuses qui procedent d'amours*).

¹² Par la suite, il est vrai, l'acception de ce terme s'élargit. L'écriture servile fait place à des pratiques d'écriture où l'expression individuelle n'est plus sacrifiée: transposition de l'oral à l'écrit, interprétation, commentaire. Cette position ambivalente vis-à-vis de l'imitation est celle-même de Du Bellay dans la *Deffence et illustration de la langue françoise*. Le poète tente de définir un mode d'imitation qui lui permettrait à la fois d'appropriier la voix d'hier et de garder la sienne propre.

¹³ N'est-ce pas la "lisibilité des traces" qui garantit au texte son autorité?

¹⁴ La première traduction du *Décameron* par Antoine Le Maçon (1545) était dédiée à Marguerite.

¹⁵ Sur la position de Marguerite vis-à-vis de Boccace, voir encore Yves Delègue, "Autour de deux prologues: l'*Heptaméron* est-il un anti-Boccace?", *Travaux de linguistique et de littérature* 4 (1966): 23-37; Donald Stone, "From Tales to Truths: Boccaccio's *Decameron* and the *Heptameron*", *Analecta Romanica* 34 (1973): 21-9; Marcel Tetel, "Au seuil de l'*Heptaméron* et du *Décameron*". *Prose et prosateurs de la Renaissance – Mélanges offerts à M. le Professeur Robert Aulotte* (Paris: S.E.D.E.S., 1988) 135-42; Krystyna Kasprzyk, "Marguerite de Navarre lecteur du *Décameron*. Le Prologue et le Proemio", *Studi francesi* 34/1 (1990): 1-11.

¹⁶ Dans la *Deffence et illustration*, Du Bellay proscriit le recours aux modèles autochtones "pource qu'en ceux cy on ne sçauroit prendre que bien peu, comme la peau et la couleur; en ceux la (=les auteurs grecs et latins) on peut prendre la chair, les oz, les nerfs et le sang" (100).

¹⁷ Il ne s'agit pas tant de pré-texte que de pré-contexte, c'est-à-dire d'un contexte littéraire plus large, de données traditionnelles d'ordre structurel, compositionnel, sémantique; de conventions, motifs, genres, etc. Sur cette notion, voir Peter Dembowski, "Intertextualité et critique des textes" dans "Intertextualités médiévales", *Littérature* 41 (février 1981): 17-29. Pour des précisions sur ces pré-contextes, voir, entre autres, Pietro Toldo, *Contributo allo studio della novella francese del XV e XVI secolo* (Roma, 1894); Gaston

Paris, "La nouvelle française au XV^e et au XVI^e siècles", *Mélanges de littérature française*, éd. M. Roques (Paris, 1912) 627-56; Pierre Jourda, *Marguerite d'Angoulême, duchesse d'Alençon, reine de Navarre 677-759*; M. R. Dubuis, "La genèse de la nouvelle en France au Moyen Âge" et Krystyna Kasprzyk, "Thèmes folkloriques dans la nouvelle française", *Cahiers de l'association internationale des études françaises* 18 (mars 1966): 9-30; "La matière traditionnelle et sa fonction dans l'*Heptaméron*", *Mélanges de littérature comparée et de philologie offerts à Mieczyslaw Brahmmer* (Warszawa: PWN, Éditions scientifiques de Pologne, 1967) 257-264 et "Les éléments populaires dans la nouvelle française", *Réforme, Humanisme, Renaissance* 6/2 (juin 1980): 43-48.

¹⁸ "La moralité finale dans les *Comptes amoureux* de Jeanne Flore", *La nouvelle française à la Renaissance*.

¹⁹ C'est à Kristeva que l'on est redevable de l'invention du terme *intertextualité*. Pour l'étude de l'intertextualité, voir Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Paris: Seuil, 1982); Michael Riffaterre, "La trace de l'intertexte", *La Pensée* 215 (octobre 1980): 69-78; "L'intertexte inconnu", "Intertextualités médiévales", 4-7; "Intertextualités", *Poétique* 27 (1976), éd. Laurent Jenny; "La farcissure; intertextualités au XVI^e siècle", *Littérature* 55 (1984), éd. Gisèle Mathieu-Castellani. Sur la fortune de ce concept, voir Marc Angenot, "L'intertextualité: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel", *Revue des sciences humaines* 189/1 (1983): 121-35.

²⁰ Et encore dans ceux de ces récits qui illustrent la morale du trompeur trompé: farces, sermons joyeux, le *Roman de Renart*, etc. Dans les fabliaux, la thématique de la ruse contribue souvent au tableau railleur de la vie conjugale. Voir Per Nykrog, *Les fabliaux: étude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale* (Copenhague: Ejnar Munksgaard, 1957), chapitres II, VI et VII.

²¹ Sur ce concept, voir René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (Paris: Grasset, 1961) 11-57.

²² On emprunte l'expression à Paul Zumthor, "Intertextualité et mouvance", "Intertextualités médiévales", 14.

²³ Loin de s'exclure, les veines courtoise et populaire se complètent, reflétant les contrastes intellectuels du public médiéval (Per Nykrog 235-241). Dans l'*Heptaméron*, la juxtaposition de traditions disparates crée une tension continue entre l'une et l'autre.

²⁴ Lorsqu'elle se voit déshonorée, l'épouse se suicide, entraînant, accidentellement, son enfant dans la mort avec elle. Le mari meurt en lutte contre son beau-frère qui le croyait responsable de la mort de sa femme et de son fils.

²⁵ On condamne l'emploi de la ruse qui donne libre cours à la passion réprimée jusque-là: "il n'y a plus dangereux venyn que celluy qui est dissimulé" (192). Dans l'*Heptaméron*, la ruse est associée aux caractéristiques humaines les moins louables: luxure, infidélité, hypocrisie, esprit vindicatif, présomption. Elle est à chaque fois sévèrement punie. Dans la nouvelle XLVIII, les cordeliers payent de leur vie leur abject subterfuge. Celle qui, dans la

nouvelle XXX, "cuyd[ait] par [ses] forces et vertu vaincre amour et nature" (233), passe le reste de ses jours, rongée par le remords. Les nouvelles XXXVI et XLIII proposent une singulière variation à la morale du trompeur trompé, qui vient assombrir le ton léger de l'historiette. Le président de Grenoble (N XXXVI) empoisonne secrètement sa femme infidèle. Jambicque (N XLIII) fait chasser celui qui a retourné contre elle le piège qu'elle avait mis en place. La moralité finale nous apprend que justice est rendue et que la ruse se retourne contre celle qui prétendait être "la belle dame sans mercy". Extrait de la veine anti-courtoise, ce motif réapparaît dans la nouvelle XIV où, comme dans la tradition, on assiste à la "conversion" de la dame, laquelle accepte Bonnavet pour ami, après avoir découvert sa supercherie.

Dans la littérature épique, la ruse se chargeait également de valeurs négatives. Elle caractérisait le traître, les Blancandrin et Marsile de la *Chanson de Roland*. Dans le roman courtois, on n'admettait son usage qu'en dernier recours. On excuse les subterfuges de Tristan lorsqu'il est au désespoir, ou celui d'Yvain (ou plutôt de Lunette) pour regagner l'amour de Laudine. Dans ces cas-là, la ruse était suivie de la "soumission" du chevalier. Dans la nouvelle X, Amadour se repent temporairement après l'audacieux propos qu'il a tenu à Floride. Dans les nouvelles XXVI et XLII, la ruse est l'ultime ressource de l'amant désespéré. Dans la nouvelle XXIV, la ruse est signe de sagesse lorsqu'il est dangereux pour l'amant de se déclarer.

²⁶ Au niveau narratif, la moralité manque. Le crime reste impuni.

²⁷ Bien que les moines tiennent un rôle relativement modeste dans les fabliaux par opposition aux autres ecclésiastiques, on dénonce fréquemment leur cupidité et leur paillardise. Voir Per Nykrog 131-135.

²⁸ Marguerite s'inspire des méthodes ancestrales pour reproduire le rire franc et libérateur de l'homme médiéval. Dans plusieurs nouvelles dont l'intérêt premier est de "gaber", on couronne le succès d'une revanche, l'habileté de trompeurs bien sympathiques à qui l'on tire un coup de chapeau. On illustre la tromperie des femmes (N XXVII, XXIX, XXXIX, LV, LVIII, LX, LXVIII), la finesse de l'homme lorsqu'il s'agit de se tirer d'un mauvais pas (N VII, XXXV, XLV), la revanche des humbles sur les grands (XXVIII, LII), la ruse au service de l'amour (III, VIII, LIX, LXIX) ou de la cupidité (LVI). Sur l'humour médiéval, voir *The Humor of the Fabliaux*, éd. Thomas Cooke et Ben Honeycutt (Columbia: University of Missouri Press, 1974); L. C. Porter, "Le rire au Moyen Âge" et Norris J. Lacy, "The Fabliaux and Comic Logic", *L'esprit créateur* 16/1 (printemps 1986): 5-15 et 39-45.

²⁹ Les efforts d'innovation de Marguerite se bornent à "l'abstraction illégitime d'un ou plusieurs éléments littéraires d'un système dans lequel ils ont un certain emploi et jouent un certain rôle, et [à] leur réduction aux mêmes éléments d'un autre système dans lequel ils ont un autre emploi". Ironiquement, il s'agit là de la définition que J. Tynianov propose de la tradition. "De l'évolution littéraire", 1927, *Théorie de la littérature*, Textes des Formalistes russes (Seuil, 1966). Cité par Philippe de Lajarte, "L'*Heptaméron* et le fici-nisme: rapports d'un texte et d'une idéologie", *Revue des sciences humaines* 147 (juillet-septembre 1972): 347-348, note 15.

³⁰ Lesley Johnson donne deux exemples de fabliaux (*De Constant du Hamel* et *De Segretain Moine*) où l'usage de l'*engien* met en relief la fidélité de la femme. Il ne s'agit pas, à mon sens, d'un thème banal mais plutôt d'une réplique. Ces textes prennent le contre-pied de ces autres récits qui dénoncent la frivolité féminine. Les fabliaux n'illustrent pas en général les vertus de la femme mais bien plutôt son humaine nature, thématique plus appropriée au *stylus humilis*. Elle y est présentée comme "la figure la plus bassement terrestre: envieuse, gloutonne, mensongère, querelleuse, acariâtre, rusée, libidineuse". Voir Per Nykrog 193; Richard Spenser, "The Treatment of Women in the *Roman de la Rose*, the Fabliaux and the *Quinze joyes de mariage*" dans "Épopée animale, Fable et Fabliau", *Marche romane* 28/3-4 (1978): 207-214; Norris J. Lacy, "Fabliau Women", *Romance Notes* 25/3 (Spring 1985): 318-327.

³¹ Émile Telle décèle dans ces fréquents éloges de la vertu chez les humbles une certaine attitude antiaulique. Voir *L'oeuvre de Marguerite d'Angoulême, reine de Navarre et la querelle des femmes* 177-214.

³² Dans la nouvelle XIII, la ruse est à l'origine de l'acte vertueux mais le rire équivoque de la belle dévote lorsqu'elle rencontre la bénéficiaire de sa générosité rend suspecte sa motivation. Dans le débat, les partis sont partagés: la ruse est-elle une fin ou un moyen qui serait inspiré par une cause louable?

³³ Si Marguerite s'efforce de réhabiliter le mariage, elle ne le présente pas pour autant comme la panacée mais rappelle les perpétuels dangers auxquels l'expose la vie routinière. Voir É. Telle 93-147; K. Kasprzyk, "L'amour dans l'*Heptaméron*: de l'idéal à la réalité", *Mélanges d'histoire littéraire (du XVI^e au XVII^e siècle)*, offerts à Raymond Lebègue par ses collègues, ses élèves et ses amis (Paris: Nizet, 1969) 51-57.

³⁴ Sur la portée morale des fabliaux, voir Per Nykrog 101-103, 248-252.

³⁵ Mais elle prend soin aussi d'atténuer le tour grave que prend un récit ou le ton trop sentencieux d'un débat. Ainsi, dans la nouvelle XXII, la description de la réaction de soeur Marie lorsque le prieur de Saint-Martin des Champs tente pour la première fois de la séduire, sert de "comic relief" tout en ménageant un effet de surprise: "craignant faillir par desobeissance, le regarda au visaige; elle le trouva si laid, qu'elle pensa faire plus de penitence que de peché à le regarder" (178). De même, à la suite de la nouvelle XIX, Saffredent vient provisoirement miner le sérieux de l'argumentation d'inspiration toute paulinienne par une plaisanterie digne d'un personnage rabelaisien:

Voilà pourquoy ... la plus part des docteurs ne sont spirituelz; car ilz n'aymeront jamais que le bon vin et chamberieres laydes et ordes, sans experimenter que c'est d'aymer dame honneste (152).

Cette heureuse alliance du plaisant et du grave trouve un équivalent dans le mélange entre le profane et le sacré qui a pareillement séduit l'imagination des auteurs du seizième siècle. Dans la nouvelle XV, une référence biblique se glisse dans un contexte d'inspiration courtoise. La femme condamnée par un mari jaloux dont elle n'a su tromper la vigilance, s'écrie à celles qui l'ont abandonnée: "Levez-vous mes amyès; vous avez trop dormy pour moy" (121).

Cette réminiscence bien connue de la parole de Jésus à ses apôtres qui l'ont abandonné (*Mathieu* 26:40, *Marc* 14:37, *Luc* 22:46) surprend d'abord, dramatise la trahison, et donne une dimension originale à cette banale histoire d'adultère. Voir encore N LIII (340) où la même référence se trouve également associée aux thèmes du sommeil, de l'abandon et de la trahison.

³⁶ Selon Nicole Cazauran, le plus grand apport de l'auteur serait l'analyse psychologique. Marguerite s'attache à approfondir les passions qui allument le cœur, les sentiments qui animent les pensées, enrichissant ainsi les silhouettes vivement tracées que l'on trouvait dans les fabliaux. Voir *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre* (Paris: S.E.D.E.S., 1976) 109-126.

³⁷ Dans la nouvelle LXXII, le cuisant remords de celle qui s'est laissé engrosser, perturbe le schéma comique en introduisant une note sérieuse là où l'on n'attendait qu'une occasion de rire.

³⁸ Au contraire, la revanche des plus humbles dans la nouvelle LII sert à illustrer la parole de saint Paul introduite dans le débat: "Nul n'est plus ignorant que celluy qui cuyde sçavoir" (332).

³⁹ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale* (Paris: Seuil, 1972) 391. Sur ces rapports, voir encore R. Jauss, "Une approche médiévale: les petits genres de l'exemplaire comme système littéraire de communication", *La notion de genre à la Renaissance*, éd. Guy Demerson (Genève: Slatkine, 1984) 35-57.

⁴⁰ Voir encore à ce propos l'excellent chapitre de John Lyons, "The Heptameron and the Unlearning from Example", *The Rhetoric of Example in Early Modern France and Italy* (Princeton UP, 1989) 72-117.

⁴¹ "La stratégie de la forme", "Intertextualités", *Poétique* 260.

⁴² Non conforme à l'esprit courtois est également le comportement d'Érec lorsqu'il rudoie Énide; l'oblige à marcher devant lui; la contraint au silence, etc.; ou celui de l'Orgueilleux lorsqu'il châtie son amie. Le roman en vers après Chrétien et le roman en prose après le *Lancelot-Graal* rejettent l'idéologie courtoise, ou du moins certains aspects de son message, entre autres la vénération idolâtre de la dame. Voir A. Fourier, *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Âge. Les débuts (XII^e siècle)* (Paris: Nizet, 1960) et Jean-Charles Payen, "La destruction des mythes courtois dans le roman arthurien", *Revue des langues romanes* 78 (1969): 213-228.

⁴³ Dans l'*Heptaméron*, les morts d'amour accomplies abondent. Marguerite innove par rapport au corpus médiéval où la mort d'amour n'est jamais réalisée. Voir Michel Olsen, *Les transformations du triangle érotique* (Copenhague: Akademisk Forlag, 1976) 156.

⁴⁴ "[L]a jalousie des femmes et le despit les faict crever, sans sçavoir pourquoy" (419). Dans la nouvelle XIV, Marguerite pervertit le motif de la mort d'amour. La femme feint la mort pour mieux échapper à l'amant qui est devenu indésirable.

⁴⁵ On trouve néanmoins des propos surprenants dans la bouche des "idéalistes". Geburon conclut la nouvelle XVI en raillant la présomption de

l'homme à atteindre la permanence. Ce commentaire suffit à relativiser les doctrines idéalistes qu'il professait au départ:

Et, comme si la volonté de l'homme estoit immuable, se jurerent et promirent ce qui n'estoit en leur puissance: c'est une amitié perpetuelle, qui ne peult naistre ne demorer au cueur de l'homme; et celles seules le sçavent qui ont expérimenté combien durent telles oppinions! (132-133).

Dans le débat qui suit, c'est l'hypocrisie des hommes dans le jeu courtois qu'il dénonce encore:

Car nostre gloire, nostre félicité et nostre contentement, c'est de vous veoir prises et de vous oster ce qui vous est plus cher que la vie (133).

Là n'est point un cas isolé (voir 114). En ironisant sur l'existence du parfait amant, ou sur la mort d'amour, Oisille remet en question la véracité des doctrines idéalistes qu'elle soutient ailleurs: "Vrayement... si ung homme jeune et sain usoit de ce reffuz (= refuser une belle fille), je le trouverois fort louable, mais non moins difficile à croire" (379). En parlant de la mort d'amour, elle avoue encore: "Dieu mercy! ceste maladie ne tue que ceulx qui doyvent mourir dans l'année" (325). Est-il plus efficace moyen pour réfuter les visions utopiques de l'amour que d'exposer des variantes dans les propos de ceux-là mêmes qui sont chargés de les défendre? Ces questionnements et les nombreux rappels de la dépravation humaine jettent une note sombre tout à fait étrangère à la parodie médiévale.

⁴⁶ Faut-il rappeler les tendances narcissiques qui se cachent sous un culte de l'amour dont l'exigence de pureté va jusqu'à exclure le désir de la réciprocité? Voir Frederick Goldin, *The Mirror of Narcissus in the Courtly Love Lyric* (Ithaca, New York: Cornell UP, 1967); Moshé Lazar, "Lancelot et la 'mulier mediatrix': la quête de soi à travers la femme", *L'esprit créateur* 9/4 (1969): 243-256; Joan Ferrante, "Male Fantasy and Female Reality in Courtly Literature", *Women Studies* 11 (1984): 67-97; Jane Burns, "The Man Behind the Lady in Troubadour Lyric", *Romance Notes* 25/3 (Spring 1985): 254-270. C'est principalement par ses tendances narcissiques que la doctrine dagoucinienne se distingue de la doctrine ficinienne (voir l'article cité plus haut de Ph. de Lajarte 361-368).

⁴⁷ Redite qui conduit à des effets de représentation. Voir chapitre V.

⁴⁸ Marguerite brode à merveille sur la poétique de la discontinuité. Voir la réplique de Parlamente à Symontault à la page 325: "Amour ne vous a pas tant aveuglé, que vous n'eussiez mieulx lyé vostre bras qu'il ne feit; car le temps est passé que les hommes oblient leurs vies pour les dames". Voir encore la page 260 où Parlamente déplore "l'extinction" de "l'homme de bien". Le travail intertextuel expose le libéralisme du siècle. La preuve de sept ans à laquelle la dame soumettait son amant pour éprouver sa vertu – preuve que Dagoucin moque ailleurs (N XXIV) – est réduite à présent à une preuve de sept jours:

Les dames ... sont bien plus saiges qu'elles ne souloient;
car, en sept jours de preuve, elles ont autant de seureté
d'un serviteur, que les autres avoient par sept ans (201).

⁴⁹ "se delibera de ne regarder craincte ny honte, mais luy declarer sa fantaisie, se tenant seure que une telle beaulté que la sienne ne pourroit estre que bien receue; mais elle eust bien desiré d'avoir eu l'honneur d'estre priée" (402).

⁵⁰ Dans le prologue, il est vrai, Parlemente ne prend la parole qu'après avoir "demandé congé à son mary de parler" (6). Par la suite, elle n'hésite pas à le contredire. L'éminence reconnue à la femme dans la société narratrice (Oisille possède l'apanage du discours "divin", Parlemente, celui du discours "mondain") reflète la réalité socio-culturelle, l'ambiance des cercles mondains qui prospéraient alors mais peut-être aussi la prise de conscience des premiers changements sociaux et du nombre croissant de femmes écrivains qui pouvaient enfin répliquer aux propos qu'on avait tenus sur elles.

⁵¹ Le matin de la quatrième journée, le "jeu de l'amour" est la cause du retard de Parlemente qui "monstre aymer mieulx [son mari] que Dieu ne sa parolle, laissant [la] bonne leçon [d'Oisille] pour [lui] tenir compaignye" (237). À la fin de cette même journée, on apprend que "ceulx qui estoient mariez ne dormirent pas si long temps que les aultres, racomptans leurs amitez passées et demontrans la presente" (281). L'écart qui sépare le dire et le faire vise à démythifier le féminin. Dans la nouvelle XX, la passion d'un gentilhomme prend fin lorsqu'il découvre, sous la dame qu'il "aymoit et reveroit" (153), la femme "en chair et en os". La démythification prend là le tour qu'elle prenait dans le fabliau où les personnages de grand style se trouvaient mêlés à des événements de style bas. Sur la parodie de la littérature courtoise érotique dans les fabliaux, voir Per Nykrog 72-104, 176-180, 235-242.

⁵² Voir George D. Economou, "The Two Venuses and Courtly Love", *In Pursuit of Perfection – Courtly Love in Medieval Literature*, éd. Joan M. Ferrante et George D. Economou (Port Washington, N.Y.; London: Kennikat Press, 1975) 17-50.

⁵³ "The Comic Rejection of Courtly Love", *In Pursuit of Perfection* 221-257. Citation 221.

⁵⁴ Il faut inclure là les doctrines idéalistes médiévales et les "nouvelles doctrines courtoises" qui, sous l'impulsion des humanistes italiens, disciples de Platon, venaient raviver le culte chevaleresque de la femme. L'amour courtois et l'amour platonique montraient une même tendance vers une sorte d'intellectualisation du sentiment d'où naît justement la préciosité. Certes, comme le note Philippe de Lajarte dans "L'Heptaméron et le ficinisme", il revient à la métaphysique ficinienne d'avoir approfondi l'idéal de perfection que postulaient les doctrines courtoises, "en lui donnant pour objet la Transcendance divine elle-même" (362, note 64). Dans cet article, l'auteur montre comment Marguerite s'écarte de la dialectique de l'amour selon Ficin, de sa conception des rapports entre "Chair et Esprit, Nature et Surnature, Immanence et Transcendance" (349). Si pour le platonicien, l'amour ne peut se confondre

avec le désir sensuel, étant par essence un élan vers l'idéal, pour le poète courtois, en revanche, les pièges de la chair viennent constamment mettre en danger l'aspiration à la perfection. Le thème de "la beauté déceptive" (De Lajarte 357), l'incessant rappel de l'emprise de la chair montrent que les doctrines idéalistes exposées par Marguerite se rapprochent plus des vieilles doctrines courtoises que de l'idéologie ficinienne. Plusieurs critiques définissent la position de Marguerite vis-à-vis des aspirations néo-platoniciennes. Dans son édition critique de *La navire* (Paris: Champion, 1956), Robert Marichal explique que la Reine trouve là "un prolongement des doctrines pauliniennes" auxquelles elle est fortement attachée. Dans "Le platonisme de Marguerite de Navarre", *Travaux de linguistique et de littérature* 7/2 (1969): 65-82, Pierre Sage décèle, dans la conception du mariage comme la "seule forme authentique et sûre de l'amour" (81), l'originalité de Marguerite par rapport aux théories utopistes. Sur le pétrarquisme platonisant de Marguerite, voir encore Abel Lefranc, "Marguerite de Navarre et le platonisme de la Renaissance", *Grands écrivains de la Renaissance* 2 vols. (Paris: Champion, 1914) 2: 139-249; Augustin Renaudet, "Marguerite de Navarre: à propos d'un ouvrage récent", *Revue du seizième siècle* 18 (1931:) 272-308 et Christine Martineau-Géniéys, "Le platonisme de Marguerite de Navarre", *Réforme, Humanisme, Renaissance* 83 (1978): 12-35.

⁵⁵ Sur ces bouleversements de rôles, voir Natalie Zemon Davis, *Society and Culture in Early Modern France* (Stanford, California, 1975), chapitre V, "Women on Top".

⁵⁶ Voir sa théorie de l'*animal avidum generandi* (*Timaeus* 91 A). Sur les questions anatomiques à l'époque, voir Ian Maclean, *The Renaissance Notion of Woman - A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life* (Cambridge: Cambridge UP, 1980), chapitre III, "Medicine, Anatomy, Physiology"; Évelyne Berriot-Salvadore, "Corps humain ou corps humains: homme, femme, enfant dans la médecine de la Renaissance", *Le corps à la Renaissance*. Actes du XXX^e colloque de Tours, éd. Jean Céard, Marie-Madeleine Fontaine, Jean-Claude Margolin (Paris: Aux Amateurs de Livres, 1990) 435-445. Sur l'intérêt qu'on porte aux désordres érotiques, voir dans ce même ouvrage, Donald Beecher, "L'amour et le corps: les maladies érotiques et la pathologie à la Renaissance", 423-434.

⁵⁷ Sur cette tradition, voir Francis Claude Valette, *La tradition antiféministe dans la littérature française du Moyen Âge et de la Renaissance* (Lille: Publications de l'Université de Lille III, 1971); Léon Abensour, *Histoire générale du féminisme des origines à nos jours* (Genève: Slatkine Reprints, 1979) 81-92. Les théories antiféministes de l'époque s'inspirent des doctrines platoniciennes et aristotéliennes sur l'infériorité de la femme (laquelle serait due à la nature même du sexe faible), des épigrammes de Martial, des satires de Juvénal, des comédies de Plaute et de Térence qui dénonçaient la légèreté des moeurs féminines. Voir Jean Cousin, "La femme dans la comédie latine", *Mélanges de littérature et de philologie offerts à Paul Laumonier* (Paris: Droz, 1935). Bien sûr l'argument théologique joua un rôle capital dans la transmission des idées antiféministes au Moyen Âge et au seizième siècle.

⁵⁸ Sur ces renversements de rôles dans les fabliaux, voir *Berengier au lonc cul* (L. Johnson 304-5).

⁵⁹ Le jour de la fête des Innocents, de la fête des Fous ou de la fête de l'Âne, on donnait, dans l'église même, de petites représentations où l'on parodiait les institutions religieuses.

⁶⁰ Voir Joseph Bédier, *Les fabliaux. Études de littérature populaire et d'histoire littéraire au Moyen Âge*, 5^e éd. (Paris: Champion, 1925) 336-340; Per Nykrog 117-120, 130-139. La nouvelle XXXI s'inspire de *Frère Denise* par Rutebeuf.

⁶¹ Voir C. Lenient, *La satire en France au Moyen Âge*, 5^e éd. (Paris: Hachette, 1893) 97-130.

⁶² Dans le *Roman de la Rose*, la satire est dirigée contre les couvents, les moines, les vœux perpétuels. Rutebeuf condamne l'improductivité des ordres mendiants, par conséquent, leur inutilité à l'État.

⁶³ Voir C. Lenient 251-260, 303-316.

⁶⁴ Sur les rapports de la reine et des novateurs, sur son attachement aux doctrines de la Réforme, voir Augustin Renaudet, "Marguerite de Navarre ...", surtout 272-289; Henry Heller, "Marguerite de Navarre and the Reformers of Meaux", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 33 (1971): 271-310; André Winandy, "Piety and Humanistic Symbolism in the Works of Marguerite d'Angoulême, Queen of Navarre", *Image and Symbol in the Renaissance, Yale French Studies* 47 (1972): 145-169; Félix R. Atance, "Marguerite de Navarre et ses activités en faveur des novateurs", *Neophilologus* 60 (1976): 505-524.

⁶⁵ Ce serait, d'après F. R. Atance, la différence essentielle entre les attaques contre les moines dans la littérature médiévale et celles de Marguerite. Voir "Les religieux de l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre", *Archiv für Reformationsgeschichte* 65 (1974): 186 note 4.

⁶⁶ Voir les nouvelles I, V, XXII, XXIII, XXIX, XXXI, XLI, XLVI, XLVIII, LXI, LXXII. Sur ce vice, Simontault brode plaisamment: "Et voylà qui augmente son excuse ... car, tenant la place de Joseph auprès d'une belle vierge, il vouloit essayer à faire ung petit enfant, pour jouer au vif le mistere de la Nativité" (285). Ce genre d'humour peut paraître aujourd'hui quelque peu inconvenant. Il est à l'époque la marque d'une fantaisie joyeuse, d'un esprit enjoué et malicieux qui trouve son équivalent dans les arts picturaux, dans les sculptures grotesques qui ornent les chapiteaux et les contreforts des vieilles églises médiévales. Rabelais dont on a injustement condamné l'irrévérence puise abondamment à ce registre humoristique, ne reniant pas la bonhomie joviale des siècles passés. Lucien Febvre traite de ces "gamineries" dans *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle; la religion de Rabelais* (Paris: Éditions Albin Michel, 1947) 159-182; voir aussi Jean Larmat, *Le Moyen Âge dans le Gargantua de Rabelais* (Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice 12, 1973) 395-400, 418-426.

⁶⁷ Voir encore la remarque de Longarine à la page 37.

⁶⁸ Peut-on concevoir celle qui prêche qu'il faut aimer son prochain, portée à la vengeance? Peut-on l'imaginer prononcer la remarque suivante avec sérieux?: "On les (= les cordeliers) devroit brusler tout en vye" (193).

⁶⁹ Le vice qu'on suppose d'ordinaire chez les cordeliers explique encore l'interprétation que propose Hircan de la nouvelle XXXVIII.

⁷⁰ Voir encore la nouvelle XIX (149): "Quand Poline le veid en tel habillement où sa beaulté et grace estoient plustost augmentées que diminuées"; et la nouvelle XXXV (255): "sa très grande austerité et bonté de vie [...] le randoit maigre et pasle, mais non tant, qu'il ne fust ung des beaulx hommes du monde". Ce portrait trouve sa contrepartie dans cet autre portrait du moine où l'on soulignait sa laideur physique, reflet de la dépravation morale (voir 178).

⁷¹ Marguerite joue plaisamment sur la formule proverbiale, "l'habit ne fait pas le moine", montrant dans l'histoire la vérité du dicton, l'impossibilité de changer soudain le mondain en moine par la seule prise de l'habit:

Quant Poline congneut que le changement de l'habit ne luy pouvoit changer le cueur, et qu'il y avoit si longtemps qu'il s'estoit randu ... se delibera de mectre à execution le desir qu'elle avoit eu de rendre la fin de leur amityé semblable en habit, estat et forme de vivre, comme elle avoit esté vivant en une maison, soubz pareil maistre et maistresse (149).

⁷² Marguerite démontre du même coup que ceux qui sont supposés être retirés du monde règnent en maîtres dans les corps de l'État. Elle se rapprocherait en ce sens-là d'Érasme. Voir *Atance* 193-194.

⁷³ Sans doute faut-il lire là un jeu de mot sur "moustier".

⁷⁴ Ce sont les réalistes qui proscrivent de telles règles: "Il semble à vous oyr parler, dist Hircan, que les Cordeliers doibvent estre anges, ou plus saiges que les aultres?" (285). Parallèlement, dans les histoires profanes, toute conduite contre nature est vouée à l'échec ou à une fin tragique (N IX, XIII, XXVI, etc.).

⁷⁵ *The Rabelaisian Marriage* (London: Arnold, 1958) 27.

⁷⁶ Cette réhabilitation n'est point un cas isolé. La nouvelle XLIV, on l'a vu, illustre la franchise du cordelier et servait donc de réplique à tous ces récits où l'on dénonçait son hypocrisie. Voir encore la nouvelle XI. Ailleurs, Parlemente rappelle la diversité de la nature humaine: "mais suys-je seure qu'ilz ne croyent riens moins que l'Evangille, j'entends les mauvais, car j'en congnois beaucoup de gens de bien, lesquelz preschent purement et simplement l'Escriture et vivent de mesmes, sans scandale, sans ambition ne convoitise, en chasteté, de pureté non faincte ne contraincte" (303). Les contradictions qui se font jour au cœur même des attaques, le ton badin des unes, la virulence des autres, occultent la pensée de la reine et ne nous autorisent pas à conclure, comme le fait F. Atance, que Marguerite attaquait là "l'existence même de l'institution monastique" ("Les religieux de l'Heptaméron ...", 201).

⁷⁷ Une fois repérés, les effets d'écho se multiplient. Le crime du prieur de Saint-Martin-des-Champs n'est point différent de celui du duc de Florence. Il s'agit, dans l'un et l'autre cas, d'un simple abus d'autorité. Les deux cordeliers qui tentent de prendre la batelière de force (N V), rappellent ce valet qui voulait profiter de l'absence de son maître pour déshonorer la muletière (N II), encore que la ruse des premiers n'ait point les conséquences tragiques qu'eut celle du second. La tromperie du religieux qui, en donnant pénitence, voulait profiter d'une demoiselle (N XLI), a même fin que celle du tapissier tourangeau (N XLV). La sottise des deux cordeliers qui comprennent mal les intentions du boucher envers eux (N XXXIV), est comparable à celle de la Mothe qui interprète mal les intentions des cordeliers envers sa maîtresse (N XI).

⁷⁸ D'ailleurs le péché de l'ami de Poline (son attachement aux plaisirs de ce monde) n'est-il pas précisément le leur?: "entendoit mieulx ce son-là que celluy des cloches de son monastere" (149). Voir encore 85: "la devotion d'oyr la fin du compte estoit plus grande que celle d'oyr vespres".

⁷⁹ Cette insistance sur le péché originel se fonde sur la vision augustinienne de l'homme déchu qui faisait autorité auprès des Réformateurs.



Fig. 6: Francesco del Cossa,
Sala dei mesi. Mese di aprile (1469-70)
Ferrara, Palazzo Schifanoia.

Chapitre III

JEU DE PAROLES

Les dialogues d'encadrement

Une histoire ne peut ... commencer que par une question et ne peut se clore que par une réponse (sinon elle devrait continuer). En même temps, le couple question-réponse forme le noyau même du dialogue, c'est un micro-dialogue; par conséquent la nouvelle est, elle aussi, profondément dialogique. Et inversement, tout couple de répliques dans un dialogue est une nouvelle en puissance.

T. Todorov, *La grammaire du Décaméron*

De tous les genres littéraires que Marguerite ait cultivés, il semble bien que le dialogue soit celui qui convienne le mieux à sa manière de penser. "Le colloque mondain ou mystique", dit V.-L. Saulnier, "c'est la structure de pensée de la Reine. Une causeuse, plus encore qu'une parleuse" (*Théâtre profane* xxiv-xxv, n. 3). Qu'elle nous entretienne d'amour humain ou d'amour divin, Marguerite met sa pensée en dialogue: "a dialogic impulse animates all of Marguerite's poetry, which is designed to establish or confirm a communicative

circuit between the 'I' and the 'Thou', the self and Christ" (Robert Cottrell 131)¹. D'ailleurs, son important corpus de pièces suffirait à nous convaincre que cette forme discursive est bien pour elle une forme d'échange privilégiée. Notons que la *Comédie à dix personnages* et la *Comédie du parfait amant* présentent des liens très étroits avec le débat médiéval, tant au niveau de la pensée qui s'inspire de la casuistique galante qu'au niveau du style, marqué par les traditionnelles répliques à forme strophique.

Marguerite a composé trois dialogues dont deux seuls indiquent, par leur titre, leur orientation dialogique: le *Discord estant en l'homme par la contrariété de l'Esprit et de la Chair, et paix par vie spirituelle*, le *Dialogue en forme de vision nocturne* et la *Navire*. Le *Dialogue* (1524) est l'une des premières productions françaises à porter le nom de dialogue. Selon Bénouis, il marquerait une sorte de transition entre les genres délibératifs du Moyen Âge (tensons, jeux-partis, pastourelles et sirventès) et un genre autonome qui renaît à la Renaissance sous des formes diverses, lesquelles se distinguent les unes des autres par les préoccupations qu'elles reflètent, pur divertissement, enseignement moral, satire, exposé philosophique, ou vulgarisation d'une doctrine quelconque (23).

La *Navire* comme le *Discord* tiennent d'un autre genre médiéval, le *conflictus* (sorte de débat entre l'âme et le corps) qui continue de jouir d'une certaine popularité en cette première moitié du seizième siècle². La *Navire* rapporte une vision (*visio*) au cours de laquelle François, le frère disparu, apparaît à Marguerite pour la reconforter et la guider sur le chemin du salut. Aveuglée par la douleur intense que lui cause la perte de son frère, Marguerite reste, presque jusqu'à la fin du poème, sourde à son appel. Les points de vue, tour à tour exposés (le mondain par Marguerite, le divin par François), reproduisent le dialogue intérieur et, plus encore, la profonde scission du moi.

Le dialogue fournit donc à la reine un cadre qui s'accorde à ses besoins épistémologiques. Il correspond à son esprit d'enquête et

retrace sa continuelle recherche de la vérité, laquelle prend la forme de questions et réponses, de colloques, de tête-à-tête ou de confrontations entre divers personnages ou différents aspects de sa personnalité. Par sa structure, le dialogue se prête à l'exposition des idées, anime le plus intime des dialogues (l'entretien spirituel de l'âme avec elle-même ou avec Dieu), implique habilement l'Autre dans des débats d'actualité, ou encore le sensibilise à la scission du moi et au lent processus d'acheminement vers la connaissance. Dans sa pratique littéraire, Marguerite exploite tout à la fois les possibilités esthétiques et philosophiques du genre. À l'instar de ses contemporains, elle concilie l'utile et l'agréable, divertit sans pour autant oublier d'instruire³. Marcel Tetel a souligné l'expertise que Marguerite déploie à manier le dialogue littéraire: "without a doubt ... dialogue is a mode of expression proper and essential to Marguerite; it is a primary tool in the exchange of ideas and opinions following the tradition of the medieval debate and the Platonic symposium"⁴. Ma contribution se bornera à examiner les traces de cet héritage dans l'*Heptaméron*, l'usage original que Marguerite fait de diverses formes discursives⁵, de sorte à apprécier, à leur juste valeur, ses efforts d'innovation tant en ce qui concerne les genres délibératifs que le genre narratif, et la place qu'elle tient dans cette grande époque de floraison du genre dialogique⁶. Pour cela, il sera utile de considérer certaines techniques propres à l'expression dialoguée, à savoir la configuration des personnages, les modes d'argumentation, l'exigence de mimésis, la marche de l'argumentation, autrement dit le choix d'une forme dite ouverte pour l'exposition des idées, et le rôle fonctionnel des dialogues d'encadrement dans la structure d'ensemble.

1. Les genres délibératifs médiévaux et le dialogue humaniste

La dette de Marguerite vis-à-vis de ses prédécesseurs ne doit pas être sous-estimée. Pareillement aux sirventès et jeux-partis où le poète rendait hommage à un personnage de marque qui servait d'arbitre après l'exposition des deux partis⁷, l'oeuvre est conçue

comme une sorte d'hommage à la famille royale et soumise à son jugement:

[E]t, si Dieu faict que notre labour soit trouvé digne des oeilz des seigneurs et dames dessus nommez, nous leur en ferons present au retour de ce voiage, en lieu d'ymaiges ou de patenostres (10).

Pour le bien du corps et de l'esprit, Parlamente suggère un passe-temps qui soit commun à tous. À tour de rôle, chaque devisant conte une histoire que les autres discutent ensuite, explorant ainsi les questions les plus complexes de la casuistique amoureuse. D'apparence toute mondaine, ce divertissement ne manque pas de rappeler les jeux de société tels qu'ils avaient été pratiqués dès la fin du onzième siècle du midi au Nord de la France dans les cours d'amour ou les tribunaux féminins. Il n'est pas non plus sans rapport avec les jeux mondains qui prospèrent alors dans les salons, dans les cénacles et à la cour. L'éminence reconnue à la femme – tous les débats commencent par “vous voyez, Mes dames” et le fait que la parole lui est en premier accordée – recrée l'ambiance des cours provençales, des puits ou des jeux floraux aussi bien que celle qui règne alors dans les cercles aristocratiques.

Avec cette renaissance de l'idéal courtois vient un renouveau des belles manières et de l'art de causer⁸. Soucieux de bien dire avant tout, les devisants ne perdent jamais de vue cet idéal. Ils se retirent dans leurs chambres après les repas “à fin que leur esprit fut plus prompt le lendemain” (156). Ainsi, au discours censé être pris sur le vif se mêle le ton aristocratique du dialogue mondain. L'usage de métaphores, d'antithèses, de personnifications et le raffinement du langage surprennent dans un recueil qui prétend reproduire l'allure nonchalante de la conversation. Comme le note Nicole Cazauran, “si le langage des devisants se veut si différent de ‘l'art’ des gens de lettres appliqués à écrire, s'il s'inspire si évidemment de la liberté du langage parlé, il apparaît aussi comme celui de mondains, très maîtres de leurs mots et de leurs phrases, accoutumés à la rhétorique de la poésie amoureuse, rompus à tous les jeux précieux, et soucieux aussi de formuler avec justesse et force la vérité que leur expérience leur découvre” (*Heptaméron* 97).

Comme la société polie du Moyen Âge avait préalablement goûté l'art de bien dire et de raisonner, celle de la Renaissance prise à son tour les subtilités métaphysiques, l'expression raffinée, le trait d'esprit, la vivacité des propos, le développement ingénieux⁹. Mais le goût du savoir et l'infiltration croissante des idées néo-platoniciennes accentuent alors le caractère intellectuel du débat¹⁰. Comme le constate André Chastel, la véritable nouveauté vient d'une certaine ouverture à autrui, de l'importance qu'on accorde à la discussion libre, au jugement de l'autre, à la pluralité d'opinions¹¹. Prisée en vertu de ses qualités ludiques, la forme dialogique devient peu à peu un instrument essentiel à l'échange et à la quête de la vérité.

Dans l'*Heptaméron*, les sujets de discussions vont du plus sérieux au plus trivial. Les devisants abordent des questions philosophiques ou morales, offrent leurs réflexions personnelles sur les mœurs de l'époque, sur les événements du jour (L). Le débat peut se résumer à une série de plaintes sur un mari ou d'arguments en faveur des femmes ou contre elles, propos qui avaient pareillement animé le débat médiéval. Ou les devisants y voient l'occasion de louer (XVII) ou blâmer ceux de leur entourage (XII). Leur bavardage rappelle alors le ton des *tensons* et *sirventès* dits personnels – bien qu'en général celui-ci fût plus agressif. L'atmosphère, le ton des discussions peut varier. Au récit exemplaire, écouté dans la plus respectueuse attention, fait suite la discussion la plus triviale où l'un se plaît à lancer quelque pointe ironique à l'autre (nouvelle et débat V). Un récit léger alimente, à l'occasion, les réflexions les plus sérieuses et mène à l'élaboration d'une théorie du rire (débat XXXIV) ou à des considérations métaphysiques sur l'amour (débat VIII).

Dans la mesure où plusieurs instances discursives se font entendre, on peut dire que les dialogues sont polyphoniques. Les dix participants proposent des solutions diverses à un problème complexe. Chaque solution est représentée par un porte-parole, un individu ou un groupe d'individus, qui partage les mêmes opinions et s'oppose à celles que propose un autre individu ou un autre

groupe. En fait, dès la première journée, on s'aperçoit que les dix personnages s'affrontent en deux groupes et donc que les dialogues sont diphoniques. Les idéalistes croient fermement aux valeurs morales et à la doctrine de l'amour courtois. Les matérialistes ou hédonistes gardent les pieds sur terre et s'intéressent essentiellement aux plaisirs de l'instant. Hircan, parmi ces derniers, est réprimandé par sa femme mais aussi par les autres femmes qui s'unissent à elle pour défendre leurs droits. Dagoucin pousse les "doctrines utopistes" jusqu'à leurs limites et devient ainsi la risée de tous.

De par leur caractère conflictuel, ces dialogues s'apparentent et au débat médiéval et au dialogue tel qu'il était conçu au seizième siècle. L'argumentation s'y développe sous forme de demandes et réponses. Parfois, le débat se présente comme une sorte de jeu de renvoi où l'un interpelle l'autre qui, à son tour, en interpelle un troisième. La marche de l'argumentation met en valeur les qualités intellectuelles des participants (trait d'esprit, vivacité de la répartie, fertilité de l'imagination) et le dialogue devient alors pur "jeu de paroles" où chacun tente d'avoir le dernier mot. Par exemple, dans le débat XVI, les propos d'Hircan et de Nomerfide n'ont d'autre but que de forcer Geburon à se contredire¹².

"Comment, Geburon? [dist Hircan:] depuis quel temps estes-vous devenu prescheur? J'ay bien veu que vous ne teniez pas ces propos ..." "Nous vous mercions, Geburon [dist Nomerfide], de quoy vous nous advertissez de nostre proffict; mais si ne nous en sentons pas trop tenues à vous, car vous n'avez point tenu pareil propos à celle que vous avez bien aymée: c'est doncques signe que vous ne nous aimez gueres, ny ne voulez encores souffrir que nous soyons aymées ..." (133).

Dans d'autres cas, plusieurs échangent leurs points de vue sur un sujet quelconque (dans le dialogue VIII, par exemple il s'agit de l'amour platonique), examinant ainsi les multiples facettes de la question (les notions de constance ou d'inconstance, d'intérêt personnel ou de détachement qui y sont impliquées).

Parmi ces techniques dialogiques, Marguerite semble trouver un heureux équilibre entre diverses formes discursives qui marquent l'évolution du genre dialogique. Le premier mode d'argumentation noté plus haut relève de l'éristique c'est-à-dire de l'art de disputer par demandes et réponses, de la *disputatio* que les sophistes avaient rendu populaire. Cette forme discursive se rapproche de ceux des dialogues de Platon qui sont connus sous le nom de "elenctic dialogues". Comme le remarque Eva Kushner, il s'agit là d'"exercices de monologisme" ("Le dialogue en France de 1550 à 1560", 154). Autrement dit, "les jeux sont faits" d'avance. Rigidement orientée, l'argumentation nous laisse deviner dès le départ quelle sera l'issue de la confrontation. Le second mode d'argumentation est plus ambitieux dans sa visée; il s'agit d'appréhender la vérité et de développer la faculté de juger. Cette forme discursive s'apparente à ce que Wilson nomme "peirastic dialectic" ou encore, aux dialogues platoniciens où prévalaient des réflexions plus élaborées d'ordre philosophique¹³. Le dialogue humaniste est en général une discussion libre, un discours qui se fait interrogation et favorise ainsi de réels échanges entre les interlocuteurs. Dans l'*Heptaméron*, l'importance accordée à l'autre est marquée par l'abondance de tournures interrogatives, l'interpellation personnelle, et les incises du type "le reprint, luy respondit, luy dist", etc. Aucun des points de vue n'est investi d'une autorité particulière qui lui donnerait la suprématie sur les autres. Comme le précise Hircan dans le prologue, tous participent également à la discussion: "au jeu nous sommes tous esgaulx" (9). Si, à l'occasion, des partis opposés se forment, il n'y en a jamais un qui l'emporte véritablement sur l'autre. Si l'un suggère aux autres son jugement, c'est à chacun qu'incombe la responsabilité de conclure pour soi, de tirer sa propre leçon. Il serait naïf toutefois d'en conclure que ces dialogues sont dépourvus de point de vue. Si l'auteur consent à exposer plusieurs points de vue, c'est afin que le lecteur saisisse mieux la complexité de la question et le choix final auquel il l'invite¹⁴. Je reviendrai sur ce point par la suite.

2. L'art du débat

La première règle du dialogue est la mimesis, l'imitation de la vie. Déjà au Moyen Âge, le dialoguiste observait – plus ou moins rigoureusement, il est vrai – cette règle. Afin de bien introduire une tenson ou une pastourelle, il ébauchait un contexte narratif. Quelques traits suffisaient à créer un cadre, qu'il fût réaliste ou fictif. En une strophe tout au plus, le poète évoquait un banquet, une rencontre quelconque, un colloque, ou faisait pénétrer son public dans le domaine du songe. Au seizième siècle, le souci de vraisemblance devient plus marqué. Le dialogue vise à reproduire la vérité de ce qui est ou a été; il est censé transcrire un entretien vécu. L'exigence de véridiction dicte la démarcation du temps et du lieu du dialogue comme la configuration des personnages.

L'importance du pré-texte (du pro-logue, véritable introduction au Logos) et du contexte n'est pas moindre dans l'*Heptaméron*. À la suite de ses prédécesseurs, Marguerite mêle deux types d'énoncé, insérant le débat, forme propre au théâtre, dans un contexte narratif¹⁵. Elle s'applique à bien introduire les circonstances qui entourent les récits et les dialogues. Elle décrit l'occasion de la rencontre des devisants – “les pluyes si merveilleuses et si grandes” (1) – et, plus tard, les raisons qui les conduisent à choisir leur passe-temps. Des événements d'une certaine importance – “les grandz affaires survenuz au Roy ... la paix d'entre luy et le roy d'Angleterre, l'acouchement de madame la Dauphine” – auraient empêché la famille royale d'assembler, à la manière de Boccace, une collection de nouvelles. Marguerite situe ainsi l'entreprise narrative des devisants dans un contexte historique qui l'authentifie tout en lui donnant un certain poids. Elle précise encore le lieu, l'heure et l'ambiance de ces réunions quotidiennes. Les devisants se retrouvent dans le pré après avoir “ouy la leçon de madame Oisille”. “[A]ssis sur le siege naturel de l'herbe verte” (87), ils partagent leurs expériences personnelles. Les moines écoutent, cachés derrière la haie. L'ambiance détendue, le cadre

reposant paraissent favorable à l'éclosion d'une discussion libre et fondamentale¹⁶.

Marguerite adopte là le cadre du dialogue classique mais, contrairement à Boccace, elle fait preuve de sobriété lorsqu'elle décrit le *locus amoenus*. En effet, elle tend à négliger l'accessoire (le décor) au profit de l'essentiel (la quête de la vérité), l'artifice au bénéfice du vrai qui semble être là la préoccupation primordiale¹⁷. Cette économie rappelle celle du débat médiéval où, plus souvent que non, le contexte narratif se trouvait sacrifié en faveur de la discussion. Elle indique encore la fonction essentielle du débat dans l'*Heptaméron*.

Dès l'ouverture du recueil, Marguerite trace un portrait des devisants, certes bref, mais qui nous suffit pour distinguer dès lors des personnalités variées. Dans son désir d'individualiser ses personnages, elle n'oublie pas les ressources des genres délibératifs qu'elle exploite. Le caractère dramatique (scénique) du débat se retrouve dans le souci d'expressivité, dans l'importance accordée au gestuel qui vient en quelque sorte "actualiser" le discours, et dans la conscience que les devisants ont de leur public. Les gestes, les intonations et les indications émotives (rougeur, rire) prennent leur valeur propre et mettent en lumière l'attitude verbale (la légèreté ou le sérieux d'un argument, le degré d'engagement de l'interlocuteur) ou encore, l'ambiguïté du parler¹⁸. Tel l'acteur, les narrateurs ne perdent jamais de vue la présence de leur public (les autres devisants, mais aussi les moines – certes moins actifs que les premiers – dont la présence derrière la haie est toutefois vivement ressentie). Leur sobriété au cours des repas "pour n'empescher, par les viandes, leurs memoires à s'acquicter chascun en son reng le mieulx que luy seroit possible" (157), leurs soigneux préparatifs avant la performance (370) qui exigent que chacun se retire pour bien "estudier (son) rolle" (236-7) traduisent un véritable sens de la représentation.

De toute évidence, les débats permettent d'établir une continuité à travers la caractérisation. D'une discussion à l'autre, les

personnalités se dessinent, les points de vue s'affirment, des affinités se font jour, des camps adverses se forment. Sur un tel on compte désormais pour raffermir le groupe après le piteux récit de l'autre. D'une certaine manière, cette continuité entrave le suspens d'où dépend l'intérêt du texte. Le lecteur sait d'avance que l'éloge du parfait serviteur par Dagoucin, Oisille ou Parlamente, sera inéluctablement contrecarré par Hircan, Saffredent ou Simon-tault¹⁹. Ne manquons pas toutefois le rôle essentiel que joue ici la "redite". Comme on le verra plus loin, l'absence de développement au niveau psychologique suggère l'absence d'échange réel et donc l'échec du dialogue.

Par opposition aux récits qui mettent en scène des personnages hâtivement esquissés – du moins, qui ne sont connus de nous qu'indirectement –, l'histoire-cadre reproduit une "tranche de vie" de personnages fortement individualisés²⁰. Les débats actualisent les relations au sein de la société narratrice. Les menus incidents qui viennent rompre l'uniformité des journées (les petits différends conjugaux ou les querelles d'amoureux), prennent vie dans des saynètes où chacun s'exprime en liberté. À travers les propos des devisants et les interventions de l'auteur – qui constituent en elles-mêmes un dialogue plus direct entre l'auteur et le lecteur –, on devine en partie l'histoire de chacun, son passé, ses croyances²¹. Vus ainsi, les débats constitueraient la véritable histoire à laquelle les récits serviraient d'éclairages. De plus, si, par le récit, les devisants sont amenés à reproduire le réel extérieur qui leur fait défaut, c'est au cours du débat qu'ils animent et donnent pleinement vie à ce réel reconstitué. Ils l'appliquent alors à leur propre cas dans une sorte de présent hypothétique qui vient actualiser des situations qui autrement resteraient abstraites. Ce souci d'actualisation transparaît dans des réflexions du type:

"Si à quelqu'une de *vous* advenoit pareil cas, le remede y est ja donné" (34).

L'emploi du pronom personnel *vous*, qui s'applique aussi bien aux devisants qu'au lecteur, précipite le passage d'un passé lointain à un présent bien vivant, d'une situation abstraite à une bien

réelle, de l'exemplum au cas personnel. L'outil actualisateur décrit l'entreprise de rationalisation (en même temps que le geste automatique de lecture) par laquelle l'homme ramène à son entendement toute situation donnée pour parvenir à la maîtriser. Il fonctionne aussi comme l'un des ressorts principaux à l'ouverture du texte car il en suggère d'autres lectures, d'autres re-constructions, d'autres écritures. Ainsi, quand les réflexions amorcées passent de la situation fictive (et donc impersonnelle) à une situation qui implique directement les devisants, le récit se trouve personnalisé:

"Il me semble", ce dist Hircan, "que le grand gentil homme, dont vous avez parlé, estoit si despourveu de cueur, qu'il n'estoit digne d'être ramentu" (34).

Le discours à la troisième personne s'oppose à celui qui suit:

"Si j'en estois jusques là", dist Hircan, "je me tiendrois pour deshonoré si je ne venois à fin de *mon* intention" (34).

Quand le simple commentaire²² se transforme en identification²³, il se produit une double ouverture qui fait éclater le texte clos du récit aussi bien que la vérité de l'histoire-cadre, le lecteur, dans le cas cité plus haut, étant provisoirement amené à imaginer le fier Hircan dans un rôle contraire à celui auquel il l'identifie d'ordinaire. Lorsque plusieurs se prennent à cette démarche d'identification, la mascarade est complète. S'ensuit alors une multiplicité d'histoires nouvelles, autonomes et parallèles à la fois en ce sens qu'elles entretiennent mutuellement des liens thématiques évidents.

Notons encore le soin tout particulier que l'auteur prend à reproduire le cours de la conversation. Les fréquentes interruptions qui montrent l'atmosphère animée du débat (281), ou encore l'impatience de l'un à écouter les autres lorsqu'il est désireux d'exprimer son propre point de vue, trahissent son souci de vraisemblance (débat XVIII, XLVIII). Les interjections, les réflexions lancées dans le vide, les propos sans suite et les critiques sans fondement, sont censés reproduire la spontanéité mais aussi le désordre, la futilité et le caractère irrationnel du discours humain. À la suite du récit sur la reine de Castille, Oisille se rend

compte du tour purement polémique que prend la discussion et met donc fin à un propos qui s'avère improductif:

Madame Oisille, voyant que soubz couleur de blasmer et reprendre en la Roïne de Castille ce qu'à la verité n'est à louer ni en elle ni en autre, les hommes se debordoient si fort à medire des femmes et que les plus saiges et honnestes estoient aussi peu espargnées que les plus folles et impudiques, ne peut en durer que l'on passat plus outre; mais print la parole et dist: "Je voy bien que tant plus nous mectrons ces propos en avant, et plus ceulx qui ne veullent estre mal traictez diront de nous le pis qu'il leur sera possible" (202).

De même, lorsque les propos de Saffredent dépassent les limites du bon goût, Nomerfide s'empresse d'y mettre fin:

"Qui vous voudroit escouter, la Journée se passeroit en querelles. Mais il me tarde tant d'oyr encores une histoire, que je prie Longarine de donner sa voix à quelcun" (128).

Il y a toutefois beaucoup à dire de la mimesis telle que la conçoit l'auteur de la Renaissance! Par exemple, le prétexte temporel impose une conclusion qui ne saurait être. À la suite de l'histoire de Floride et Amadour, le rappel par Oisille de l'heure tardive marque un point d'arrêt irréconciliable avec les divergences d'opinions exprimées par les devisants.

"Mais voyez où est le soleil, et oyez la cloche de l'abbaye, qui, long temps a, nous appelle à vespres, dont je ne vous ay point advertiz" (84-85).

Peut-être Marguerite présentait-elle l'artificialité de ces points d'arrêt lorsqu'elle note qu'ils ne sont que temporaires, que les discussions reprennent au cours des repas: "Vespres oyes, allerent souper, qui ne fut tout le soir sans parler des comptes qu'ils avoient oyz ..." (85).

De même, la syntaxe déconcerte le lecteur moderne. Dans un discours supposé être "pris sur le vif", l'usage savant de la rhétorique (rappel des procédés oratoires) ne peut manquer de surprendre. L'abondance de phrases déclaratives, la forte armature conjonctivale, le recours aux charnières (*toutefois, car, d'autant*

que, mais, parquoy, de sorte que), trahissent un souci de logique et de clarté, une tendance vers la démonstration:

“Vous en parlez bien à voz aises”, dist Simontault; “mais nous, qui sçavons que la chose vault, en devons dire nostre opinion. Quant est de moy, je l'estime ... car je croy que ... Dagoucin le reprint, disant qu'il estoit de contraire opinion...” (141).

D'orientation plus franchement didactique, ces passages ainsi structurés reproduisent notre propre recherche de la vérité par le biais du raisonnement, par le truchement du Logos. Perdant de sa spontanéité, le débat illustre alors parmi nos activités linguistiques l'une des plus communes, le commentaire. Cette opération qui prend son origine dans notre longue tradition rationaliste, traduit notre constant besoin de comprendre et d'appropriier. Ajoutons que, bien que l'uniformité de ces formules déclaratives nous empêche alors de distinguer un devisant de l'autre, trahissant une autre présence narrative, l'individualité des personnages n'en est pas pour autant sacrifiée. Leur individualité s'impose pourtant plus par les points de vue qu'ils exposent (la substance de leur récit), leur sens de l'humour ou leur sérieux que par leur manière de raisonner. En ce sens, le réalisme psychologique doit plus au contenu qu'à la forme.

3. Le rôle structurel du débat

Selon Bénouis, le contexte de l'*Heptaméron* serait avant tout narratif en ce sens que “la multitude des personnages, l'existence de péripéties, la multiplicité de passages descriptifs et narratifs et la présence de la chronologie” sont là des préoccupations majeures que l'on associe d'ordinaire au genre romanesque (23). Une telle conclusion me paraît erronée car elle ne prend aucunement en considération l'effort d'innovation de Marguerite. Dans le prologue, la reine rappelle pourtant qu'elle entend faire “chose différente de Bocace” (9). Outre la parole “vraie” au lieu du *bel parlare* que proposait l'auteur italien, l'innovation de Marguerite relève précisément de l'adjonction de dialogues aux récits. La

valeur de vérité que prennent ces propos sur l'univers réel conduit Michel Le Guern à conclure que le recueil "appartient, au moins partiellement, au genre du dialogue"²⁴. Au reste, l'orientation dialogique du texte n'est que trop évidente: "au niveau de la fiction ... l'oeuvre se donne comme le produit d'une interaction discursive, d'un procès social de communication et d'échange ... Au niveau de l'Histoire ... l'oeuvre à naître se présente comme une réponse à une requête, et s'inscrit dans un circuit d'échange social" (Ph. de Lajarte 402-3)²⁵.

Or, comme dit Henri Coulet, si Marguerite avait voulu faire "confiance à la vie pour dépasser et résoudre tous les problèmes, elle se serait contentée du récit ... si elle avait voulu développer des idées, s'exercer au discours et à la dialectique, elle eût noyé l'anecdote dans le dialogue"²⁶. Ce qui frappe chez l'auteur, c'est son constant souci de maintenir l'équilibre, au niveau des structures comme au niveau des tons, des styles et des genres, par le biais d'un mouvement dialectique qui anime le texte d'un bout à l'autre. La solide armature de l'oeuvre tient à ce sens aigu de la proportion, à ce goût marqué pour la mesure et l'harmonie. La fantaisie du débat où tout est prétexte à changement de voix ou de propos²⁷ vient contrebalancer la rigidité des récits, le rythme à trois temps qui se répète inlassablement d'une nouvelle à l'autre (on annonce le propos du récit, on l'illustre par la narration, on en tire la moralité qui redit ou contredit le dessein). L'ambiance et le ton opposent le discours au récit tout en engendrant une infinité de jeux de miroir. Une histoire piteuse sera suivie d'un propos léger. Ou encore, le conte à rire vient dissiper la tension que font naître les "propos d'impossibilité" (115). Ce mouvement de va-et-vient s'inscrit encore au niveau de l'écriture. Préparé à l'avance, soigneusement organisé, le récit médité alterne avec le discours auquel on a laissé son flux naturel.

Dans l'*Heptaméron*, la nouvelle prend un tour original puisqu'elle comprend tout ensemble un récit et un débat. Deux discours typologiques se trouvent confrontés, l'un relevant du genre romanesque tandis que l'autre est plus directement associé à

l'oeuvre de théâtre. La confrontation, toutefois, ne tourne pas au conflit. Dans le passage cité en introduction, Tzvetan Todorov souligne les affinités entre ces formes discursives apparemment opposées:

Une histoire ne peut ... commencer que par une question et ne peut se clore que par une réponse (sinon elle devrait continuer). En même temps, le couple question-réponse forme le noyau même du dialogue, c'est un micro-dialogue; par conséquent la nouvelle est, elle-aussi, profondément dialogique. Et inversement, tout couple de répliques dans un dialogue est une nouvelle en puissance.

Cette complémentarité entre dialogues et récits prend diverses formes dans l'*Heptaméron*. Le dialogue peut s'insérer dans le récit. Bref en général, celui-ci marque le point culminant de l'histoire. Le dialogue peut inclure une histoire, l'échange entre les devisants s'en trouve alors réduit. Plus souvent, le récit alimente la discussion au cours de laquelle naît un nouveau récit. Ainsi le commentaire engendre le récit ou encore, la narration le discours. Mais le jeu de ricochets peut se compliquer par des effets de dédoublement ou de redoublement, qui reproduisent la structure profondément dialogique de l'oeuvre. On verra comment, dans le chapitre IV, le débat VIII sert de "mise en abyme" au récit.

Dans bien des cas, le débat est purement instrumental; il marque la transition d'une nouvelle à l'autre et sert d'introduction à la nouvelle qu'on se prépare à conter, permettant aux devisants d'énoncer le but qu'ils se sont fixé. Il relève alors du "paratexte", tient lieu de préface, prologue, avis au lecteur, puisque c'est là que se glissent les prétentions cocasses, l'annonce publicitaire, autant de stratégies dans l'intention de s'emparer du Logos. L'un, apparemment en possession du précieux savoir, tente, avec plus ou moins de subtilité, de séduire un public féru de vérités. Peu ingénieux, Saffredent résume d'emblée l'histoire qu'il s'apprête à conter, ne laissant plus rien à l'imagination de l'auditeur²⁸:

"J'aymerois autant ... celle qui ryoit quant son mary baisoit sa chamberiere". "Vrayement", dist Ennasuite, "vous en ferez le compte" (342).

Plus habile, Parlamente sait piquer la curiosité de son public en soulignant l'étrange conduite de son personnage:

“Vous me faictes souvenir ... de celluy qui se contantoit d'un gand”. - “Il fault que nous sçachions qui est ce gratieux serviteur”, dist Hircan ... (353).

Les plus virtuoses dans l'art de conter avancent une opinion contraire à l'opinion commune:

“Il me semble”, dist Ennasuite, “que toutes les amours du monde soient fondées sur ces follyes; mais il y en a qui ont aymé et longuement perseveré, de qui l'intention n'a point esté telle”.

L'effet est immédiat: “Si vous en sçavez une histoire”, dist Hircan, “je vous donne ma place pour la dire” (142). Connaissent pareil succès ceux qui découvrent le côté piquant, le *salsus* du texte: “Vous me faictes souvenir [dist Simontault] d'une tromperie, que, si elle estoit honneste, je l'eusse volontiers comptée” (332-3).

Faisant preuve d'une participation active dans le processus créateur²⁹, l'assemblée réclame fréquemment l'illustration d'un thème précis. Saffredent passe la parole à Ennasuite, “la priant qu'elle n'oublie point à [les] faire rire” (221)³⁰. Le débat sert alors à assurer le maintien de l'équilibre textuel au niveau des tons et des registres. Parfois, l'un demande à l'autre de démontrer le point de vue qu'il soutient:

“Gardez-vous”, dist Nomerfide [à Ennasuite], “de l'aymer tant [=vostre mary]; trop d'amour trompe et luy et vous, car partout il y a le moien: et, par faulte d'estre bien entendu, souvent engendre hayne par amour”. - “Il me semble”, dist Simontault, “que vous n'avez point mené ce propos si avant, sans le confirmer de quelque exemple” (395).

“Vostre propos est de si petite auctorité, qu'il a besoin d'estre fortifié d'exemple” (356), rétorque encore Parlamente à Simontault qui condamne les femmes pour le peu d'amour qu'elles portent aux hommes. Le procédé de liaison met en valeur la nature démonstrative, la visée didactique des nouvelles. Comme le note Philippe de Lajarte, le débat a pour “fonction de poser initialement l'existence d'idéaux, d'universaux dont [le récit serait] ensuite

chargé d'attester l'existence objective"³¹. Mais comme on le verra au chapitre V, si le narré vient renforcer les efforts de synthèse, il peut tout autant les faire échouer en démontrant une vérité contraire. Il en est de même des débats.

À la manière de Des Périers dans les *Nouvelles recreations*, Marguerite compte bien secouer un public crédule qui attend qu'on lui impose des convictions fermes. Ne manquons pas le clin d'oeil de l'auteur sous cette observation de Simontault:

"Je croy, mes dames, que vous n'estes pas si sottes que de croire en toutes les Nouvelles que l'on vous vient compter, quelque apparence qu'elles puissent avoir de sainteté, si la preuve n'y est si grande qu'elle ne puisse estre remise en doute. Aussi, sous telles especes de miracles, y a souvent des abbuz" (246).

Certes, narrateurs et commentateurs expriment le même souci de "dire vrai". Les narrateurs s'efforcent de reproduire le plus fidèlement possible ce qu'ils ont entendu dire ou ce dont ils ont été témoin. En interprétant le texte, les commentateurs tentent à leur tour de "re-dire vrai". Embarqués dans la commune entreprise de communication, chacun aspire à contrôler, dominer, approprier. Or, dans l'acte de dire (d'imiter) ou d'interpréter (de re-produire), l'un comme l'autre laisse filtrer son individualité, imposant au texte son point de vue unique et ne réussissant qu'à dénaturer le vrai. Les narrés (l'écriture) et les débats (la lecture) se confondent ainsi en une seule forme discursive, "productrice non de science mais d'opinion, non de vérité mais d'apparence"³².

En juxtaposant les serments de véracité qu'émettent les narrateurs à des débats peu concluants, Marguerite dénonce l'illusoire de la vérité. Lorsque chacun tire sa propre morale de l'histoire, le récit perd son pouvoir de convaincre. Dans le débat IX, Parlamente exprime son désir de louer la vertu féminine:

"Et si je vous en nommois une, bien aymante, bien requise, pressée et importunée, et toutesfois femme de bien, victorieuse de son cueur, de son corps, d'amour et de son amy, advoueriez-vous que la chose veritable seroit possible?" (54)

Elle avoue toutefois que l'histoire qu'elle s'apprête à conter lui a été rapportée "par ung de [ses] plus grands et entiers amys, à la louange de l'homme du monde qu'il avoit le plus aymé" (54; je souligne). Le débat s'ouvre sur la leçon de Parlamente, laquelle vient contredire celle de son ami conteur: "ne croire point tant de bien aux hommes" (83). Il s'achève sur ces mots de Geburon qui redisent ceux-là mêmes de l'ami conteur: "il me semble qu'Amador estoit ung aussy honneste et vertueux chevalier qu'il en soit point" (84). Entre temps sont exposées les conclusions contradictoires des autres devisants. Il semble donc que ce conte exemplaire ne démontre que l'impossibilité de démontrer et de se mettre d'accord sur quoi que ce soit³³. Marguerite ne cesse de revenir à cette conclusion en soulignant à travers les propos querelleurs qu'engendrent les nouvelles l'inefficacité de l'intention moralisatrice, l'échec à convaincre. Et pourtant, d'une nouvelle à l'autre, la démarche didactique se répète inlassablement. Après que chacun a exprimé son point de vue, on charge l'un de l'illustrer par un récit convaincant. L'effort de démonstration est encore évident lorsqu'un dialogue s'établit d'une nouvelle à l'autre par des liens thématiques précis³⁴. Par le biais d'invitations contradictoires, de brusques changements de registres (l'utilitaire vs le gratuit), Marguerite voile délibérément sa pensée³⁵. En refusant de rendre le verdict, elle se plaît à brouiller les pistes, à déconcerter le lecteur et réussit ainsi à lui faire goûter le seul plaisir du texte, la pure gratuité du jeu.

Le débat apparaît encore comme la "mise en abyme" de l'acte d'énonciation³⁶. Engageant la réflexion sur la tradition du récit, il "re-présente" le double processus de transmission et de réception, les rôles interchangeables de l'auteur et du lecteur et souligne ainsi le continuel mouvement d'écriture lecture écriture, l'entrelacs perpétuel à travers lequel se fait le texte.

C'est au cours du débat que les devisants rappellent au narrateur les règles qu'ils se sont préalablement fixées. Longarine passe la parole à Saffredent mais, présageant la partialité de celui-ci, elle lui rappelle le serment de véricité à l'origine du récit.³⁷

“Je la donne”, dist-elle, “à Saffredent. Mais je le prie qu’il nous fasse le plus beau compte qu’il se pourra adviser, et qu’il ne regarde point tant à dire mal des femmes, que, là où il y aura du bien, il en veuille monstrier la verité” (207).

La réticence d’Oisille à conter l’histoire de la dame du Vergier vient du fait qu’elle enfreindrait les règles en s’inspirant de la tradition écrite. Parlamente lui explique que le conte étant ancien, d’où peu connu, elle pourra aisément le faire sien:³⁸

“[I]l a esté escript en si viel langaige, que je crois que, hors mis nous deux, il n’y a icy homme ne femme qui en ayt ouy parler; parquoy sera tenu pour nouveau” (400).

La prise de parole implique donc une sorte de contrat narratif que le conteur s’engage à remplir. Saffredent accepte de satisfaire la requête de Longarine lorsqu’elle réclame “le plus beau compte qu’il se pourra adviser”: “Vrayement ... je l’accorde, car j’ay en main l’histoire d’une folle et d’une saige: vous prendrez l’exemple qu’il vous plaira le mieulx” (207). D’autres imposent d’emblée ce qui leur plaît. Oisille, à qui Geburon passe la parole pour défendre les religieux qu’il vient d’attaquer, affirme son autonomie en choisissant une fois de plus d’illustrer leur hypocrisie: “‘Ce sera’, dist-il, ‘à madame Oisille, afin qu’elle dye quelque chose en faveur de sainte religion’. – ‘Nous avons tant juré’, dist Oisille, ‘de dire la verité, que je ne sçaurois soustenir ceste partye’” (186).

En ce sens qu’il prépare ce qui va venir, le dialogue serait, comme l’explique Henri Mitterand, “un dialogue de programmation, de prévision, de décision [qui permettrait] au lecteur un contrôle à posteriori de la validité du récit”³⁹. Par contre, certains dialogues peuvent se retourner sur le récit antérieur et en authentifier la cohérence. Pareillement à l’arbitre dans la tradition médiévale du concours poétique, le public rend son verdict à la fin de la nouvelle; il exerce le pouvoir qu’il a d’approuver lorsque le narrateur a rempli son contrat:

“Vrayement, Saffredent”, ce dist Oisille, “vous nous avez racompté une histoire autant belle qu’il en soict point” (220).

ou d’exprimer ses réserves:

“... il me semble [dist Parlamente] que Dagoucin est sailly dehors de nostre deliberation, qui estoit de ne dire compte que pour rire, car le sien est trop piteux” (427).

Parfois le narrateur se dédouble pour faire son autocritique. Une fois son récit terminé, Nomerfide avoue s'être bien acquittée de sa tâche: “Vous avez eu de moy ce que vous en avez esperé” (89).

Alors que le débat présente les multiples ressorts du genre narratif dont dispose le conteur (le mode d'emploi pour ainsi dire), le récit illustre l'habileté avec lequel celui-ci les manie, la mise en oeuvre, “l'usage modèle”. Enfin, dans le débat qui suit, la performance est évaluée; le “commentaire critique” nous renseigne sur la réception du narré. Par le biais d'un personnage double, narrateur et commentateur tour à tour, le lecteur se voit convié à participer au montage textuel, à l'oeuvre *in statu nascendi*, depuis ses tout premiers débuts et à travers ses transformations successives. Marguerite recrée ainsi le caractère scénique du débat poétique médiéval⁴⁰. Au moyen d'une structure conçue en termes de complémentarité (récit-débat), elle implique habilement le lecteur dans la production du discours littéraire et met au jour la complémentarité des expériences de lecture et d'écriture. Or, si le lecteur jouit du pouvoir d'arbitrer la réception, il est encore invité à tester sa propre production (son interprétation du narré). Car l'appropriation est la fin inéluctable du récit.

À travers ce constant va-et-vient d'une écriture à l'autre (de l'art du bien dire au propos plus informel), d'un type d'énoncé à l'autre (du narratif au dramatique), d'un rythme à l'autre (du statique au dynamique), d'une activité littéraire à l'autre (de l'écriture à la lecture, de la compétence à la performance), à travers ce jeu où l'un renvoie inlassablement la balle à l'autre s'établit un dialogue entre deux traditions (l'une écrite, l'autre orale), forçant le lecteur à confronter son passé et son présent à la fois, son héritage culturel et les nouvelles tendances qui le pénétraient alors. Grâce à la structure binaire qui sous-tend l'oeuvre tout entière, Marguerite remédie au statisme narratif, caractéristique des premiers recueils narratifs. De plus, en tissant des liens étroits entre récits et débats,

elle ébauche le cours d'une intrigue et crée une forte présence narrative, ajoutant ainsi l'unité qui fréquemment leur faisait défaut.

4. Parodie du symposium platonicien

Élément structurel qui a sa fonction propre dans la démarche d'individuation des narrateurs, le débat reste essentiellement un mode d'expression, reproduisant l'échange entre devisants mais aussi celui entre auteur et lecteur. Il s'agira donc à présent de déterminer la nature de cet échange et le message (si message il y a) qui émerge de ces propos.

Le débat répond au souci de réalisme psychologique souligné plus haut. Il satisfait le besoin de communiquer qu'éprouvent ceux qui sont coupés du réel. Il privilégie le moment où le moi s'ouvre, exprime ce que contient le cœur. Le débat rapporte donc le moment de "vérité" ou plutôt le moment où chacun fait part aux autres de *sa* vérité. Caractéristiques des débats médiévaux, l'affrontement, l'inégalité, le désir de vaincre sont bannies des dialogues polyphoniques de la Renaissance⁴¹. Par contre, l'harmonie, le respect mutuel et une certaine ouverture à la parole d'autrui y prévalent⁴². Mais à en juger par la dynamique des débats, on peut se demander si tel est le cas dans l'*Heptaméron*.

D'une part, aucun des devisants ne cherche à imposer ses vues aux autres, ce qui semblerait indiquer leur respect mutuel. Chacun se soucie encore de l'opinion de l'autre et invite celui-ci à l'exprimer pleinement. Chaque point de vue a ainsi l'occasion de s'entrecroiser avec les autres. Mais d'autre part, bon nombre d'incises du type "dist, ce dist" montrent que, lancées pêle-mêle dans le vide, les réflexions restent souvent sans écho. Rares sont les débats qui aboutissent à l'accord final des personnages. Les matérialistes restent sur leurs positions sans jamais vraiment tenir compte du point de vue des idéalistes et vice versa. Du début à la fin, il n'y a en fait aucun changement d'attitude de la part des devisants, d'où aucun échange réel de l'un à l'autre. D'apparence

dialogique en ce sens qu'ils font entendre une multitude de voix, les dialogues ne sont en fin de compte qu'un monologue déguisé⁴³. Le caractère statique du dialogue rappelle celui-même du dialogue cicéronien. Comme l'explique C. J. R. Armstrong,

In Cicero's philosophical dialogues ... all speakers are clearly using dialectic, but every man's dialectic has equal rights with every other man's. None is represented as 'victorious'; none is privileged *eo ipso* like the dialectic of Socrates in *Phaedrus*. Likewise, each interlocutor remains at the end, as at the beginning, in secure possession of his original opinion, again so unlike the young men reduced to a state of *aporia* by Socrates" (43)⁴⁴.

Ainsi, à mesure que les journées passent, les discussions se répètent avec monotonie. Les mêmes conflits renaissent inlassablement. Les formules d'interruptions signalées plus haut – l'heure avancée, la tendance des hommes à la médisance, la reconnaissance de l'impossibilité de se mettre d'accord – dénoncent la stérilité du discours humain qui, dans sa diversité, n'engendre que vide, la prolifération des sens aboutissant au non sens.

Une vérité qui s'impose au cours des dialogues est l'ambiguïté du langage. Or, si les devisants illustrent fréquemment l'insuffisance du langage, s'ils reconnaissent encore l'incapacité de l'homme à communiquer⁴⁵, ils refusent de reconnaître leur propre incapacité à communiquer entre eux. Parfois pourtant, l'échec de communication est délibéré. La conversation tourne alors au sous-entendu et devient pur jeu de paroles où deux seuls prennent part. Il est vrai que les querelles d'amoureux (I) ou les différends conjugaux (VI, XXVI, XLV) ajoutent une touche humaine à des discussions qui tendent à devenir arides (VII, VIII, XXXIV). Elles soulignent néanmoins l'échec du dialogue, l'absence d'échanges réels. Associé à la dissimulation, au secret, et non plus à la découverte de la vérité, le dialogue tourne là à la parodie du symposium platonicien⁴⁶.

À mesure que les récits s'accroissent, démontrant les uns après les autres la diversité contradictoire des phénomènes, les multiples

facettes de la "vérité humaine"⁴⁷, l'absurdité de la quête collective devient de plus en plus évidente. Dans le débat XVIII pourtant, Saffredent avoue que, n'étant pas en possession de tous les faits, ils ne sont pas en mesure de juger objectivement de la conduite du protagoniste:

Hircan ... devoit compter comme il fut gentil compaignon ...
et à l'heure pourrions juger si ses vertuz ou impuissance le
fait estre si saige (141).

Cette observation est d'ailleurs renforcée par la reprise de la tournure hypothétique, autre signe de la nature fuyante du parler, de l'incertitude de la parole humaine dans son rapport au réel:

"Or, *s'il estoit* tel que vous dictes", dist Simontault, "il devoit rompre son serment. Car, *si* elle se fut courroucée pour si peu, elle *eust* esté legierement appaisée". – "Mais", ce dist Ennasuite, "*peut estre* que à l'heure elle ne *l'eust pas voulu*?" (142; je souligne).

Compte tenu de la complexité des questions soulevées, les conflits d'opinions ne surprennent pas. Ils maintiennent le cours du dialogue grâce à un doute générateur de nouveaux efforts d'interprétation, de nouvelles quêtes. Mais si la pluralité d'interprétations, la prolifération de sens s'avère cruciale au dynamisme des débats⁴⁸, elle entrave du même coup toute possibilité d'atteindre la vérité ultime. Elle démontre ainsi la tragique séparation de l'univers réel et de l'univers verbal⁴⁹, les limites de l'entendement humain et plus encore, la présomption de l'homme à vouloir résoudre l'irrésoluble et prononcer la parole définitive.

Si la confusion et l'échec de synthèse ou même de progression ne paraissent là que trop évidents⁵⁰, il ne faudrait pas en négliger la valeur significative. Le refus de se prononcer, le "non-dit" est en lui-même un signe non dépourvu de sens. Comme on a vu plus haut, à travers ces "propos d'impossibilité" (115), Marguerite expose plus qu'elle ne recherche.

La marche de l'argumentation nous mène à penser que ces dialogues ne sont pas didactiques. Or, comme l'explique Eva

Kushner, "the will to teach is built in every dialogue and not only into those which give the impression to be didactically oriented" ("The Dialogue of the French Renaissance", 34). Il serait pourtant incorrect d'identifier l'auteur à un personnage ou à un groupe plutôt qu'à l'autre. La vérité (le "message" de Marguerite) jaillit d'un "jeu de paroles", d'un réseau d'oppositions, d'un processus de collaboration. De ce fait même, elle sort par fragments, divisée, incomplète, emprisonnée dans les limites inhérentes au langage humain. La forme ouverte du dialogue et l'effet de fragmentation conviennent parfaitement à celle qui nous invite à suivre la parole de saint Paul: "nul n'est plus ignorant que celluy qui cuyde sçavoir" (332)⁵¹. Pour les personnages comme pour le lecteur, l'échec de la raison (et du dialogue en tant qu'instrument épistémologique) démontre la vanité de l'homme qui se fie à son propre entendement pour atteindre la vérité⁵². Il s'agit donc d'une leçon d'humilité. Lorsque, au début de la huitième journée, la ferveur spirituelle d'Oisille se communique aux autres, tous reconnaissent unanimement leur incapacité à parler le langage de la raison. Ils se détournent alors d'un langage dont la fonction première est de produire du sens pour un langage qui recherche essentiellement à produire du plaisir:

Parlamente commença ainsy: "Mes dames, nos Journées passées ont esté plaines de tant de saiges comptes, que je vous vouldrois prier que ceste-cy le soit de toutes les plus grandes follyes, et les plus veritables, que nous nous pourrions adviser" (422).

Alors que les devisants se trouvent délivrés de "la prison du sçavoir" et, peu après, de "la prison du parler" pour pénétrer dans le monde de "folie", le lecteur est invité à suivre leurs pas dans l'espoir d'atteindre à son tour l'état désirable du *raptus mysticus*⁵³.

5. "La parole fait le jeu"

L'auteur ne cherche pas à convaincre, à imposer, à convertir. Pour Marguerite, c'est à chacun qu'incombe la responsabilité de conclure pour soi, de tirer sa propre leçon, de formuler un art de

vivre à sa mesure. Ne perdant jamais de vue la nature récréative de son ouvrage, elle ne s'étend pas sur des réflexions spirituelles qui risqueraient de prendre une allure dogmatique. Sans jamais trop les élaborer, elle expose les doctrines qui lui sont chères à travers les actes et les paroles de ses personnages et, pour le reste, laisse le lecteur seul juge.

D'ailleurs, les graves résonances de la doctrine religieuse sont sitôt noyées dans l'effervescence des propos, emportées dans la vivacité des réparties. Dans l'allure hâtive de l'écriture, on oublie momentanément le grave pour se replonger dans le plaisant. Le côté moralisateur s'efface temporairement devant le défi lancé par une nouvelle invitation au jeu⁵⁴. Dans ce merveilleux équilibre du didactique et du divertissant, dans cette heureuse alliance de l'utile et de l'agréable se lit l'innovation de Marguerite, laquelle vient provisoirement suspendre l'effet d'altérité entre le débat antique et celui d'alors. Ainsi s'instaure le dialogue toujours repris, toujours interrompu des vogues passées avec la pensée moderne, de l'histoire avec le présent.

Dans le contexte global de l'oeuvre, au niveau de l'écriture, le jeu l'emporte dans la mesure où tout est sans cesse remis en question⁵⁵. Par un habile jeu de renvoi d'une vérité à l'autre, Marguerite bouleverse les habitudes du lecteur de son temps, exploitant son inépuisable soif de la connaissance, éveillant et réprimant simultanément son désir de comprendre. De ce défi naît la force de l'oeuvre littéraire qui pose des questions ... sans jamais y répondre⁵⁶. Par un astucieux jeu de paroles qui consiste en une parodie de la parole idéalement adéquate, en une déviation de son objectif habituel qui est de démontrer, découvrir, convaincre, Marguerite expose les "maladies du discours à Notre-Dame des Mots"⁵⁷ et, à travers celles-ci, celles mêmes de l'homme. Elle joue avec les dérèglements de la parole et libère le discours pratique des exigences auxquelles il est d'ordinaire soumis. Économie, ordre, clarté, acheminement vers la conclusion préparée d'avance cèdent la place à leurs contraires, abondance verbale, désordre,

équivoque, manque de synthèse. Ces formes de désarticulation remettent en cause le régime de la pensée. Dépassant le but utilitaire du langage, elles en augmentent le pouvoir évocatoire, en maximalisent les potentialités ludiques. Le sens tremblé, "déçu", pluriel, qui se dégage d'un tel discours, ce sens maintenu à l'état libre nous laisse entendre que les jeux ne sont pas faits, que la parole fait précisément le "jeu [auquel] nous sommes tous esgaulx" (10).

Notes du chapitre III

¹ *The Grammar of Silence: A Reading of Marguerite de Navarre's Poetry* (Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 1986).

² *Le conflictus* met en scène des entités antithétiques, l'âme et le corps, l'eau et le vin, la poésie amoureuse et la poésie didactique. Sur les genres délibératifs du Moyen Âge, voir Alfred Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France* (Paris: Champion, 1904) 45-60 et *La poésie lyrique des troubadours* (Paris: Didier, 1934) 175-200, 247-281.

³ "La conciliation de l'utile et de l'agréable [serait] un des attraits majeurs du dialogue à la Renaissance". Voir Eva Kushner, "Le dialogue en France de 1550 à 1560", *Le dialogue au temps de la Renaissance*, éd. M.-T. Jones-Davies, Publications du Centre de Recherches sur la Renaissance 9 (Touzot, 1984) 157 et "Réflexions sur le dialogue en France au seizième siècle", *Revue des sciences humaines* 148 (1972): 493; voir encore Bénouis 205.

⁴ *Marguerite de Navarre's Heptameron: Themes, Language, and Structure* (Durham, N.C.: Duke UP, 1973) 144.

⁵ Sur la tradition platonicienne, voir Victor Goldschmidt, *Les dialogues de Platon: structure et méthode dialectique* (Paris: PUF, 1947); Jean Laborderie, *Le dialogue platonicien de la maturité* (Paris: Les Belles Lettres, 1978).

⁶ Selon Rudolf Hirzel, "le dialogue a connu trois époques de 'floraison', qui sont trois époques de mutation politique, sociale et culturelle: l'âge des sophistes, la Renaissance et l'âge de la Révolution française". Cité par Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, "Le dialogue des genres", *Poétique* 21 (1975): 150.

⁷ Étymologiquement, *sirventès* désigne le chant composé par un *sirven* au profit de son maître.

⁸ Voir Édouard Bourciez, *Les moeurs polies et la littérature sous Henri II* 322-354, 388-421.

⁹ Parmi les formes dialoguées médiévales, le *partimen*—"jeu d'esprit né dans une société amoureuse de discussions métaphysiques ou dans les écoles où l'on pratiquait la dialectique scolastique"—s'apparente de plus près au dialogue mondain du seizième siècle. Voir Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique* 45.

¹⁰ Voir John White, *Renaissance Cavalier* (New York: The Philosophical Library, 1959) 9.

¹¹ "L'épître et le discours dans l'Humanisme italien", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 16 (1954): 381.

¹² *L'elenchus* était l'issue de ces duels verbaux. Voir K. J. Wilson, *Incomplete Fictions: The Formation of the English Renaissance Dialogue* (Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 1985) 47-48.

¹³ Les enjeux ("match-winning" vs "truth-hunting") opposent ces deux modes d'argumentation (Wilson 47-50).

¹⁴ "The Dialogue of the French Renaissance: Work of Art or Instrument of Inquiry", *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 20/2 (1977): 28.

¹⁵ Sur le dialogue et les rapports qu'il entretient avec d'autres genres, voir E. Kushner, "The Dialogue of the French Renaissance", 31-32 et Le Guern.

¹⁶ Sur les rapports entre la parole et les circonstances (lieu/temps) dans lesquelles elle se déploie, voir Eva Kushner, "Le rôle structurel du *locus amoenus* dans les dialogues de la Renaissance", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 34 (mai 1982): 39-57. Voir encore Henri Mitterand, "Dialogue du théâtre et dialogue du roman", 144-45.

¹⁷ Tetel observe à ce propos que "Marguerite does not create a setting for her characters to move in, but pits them directly one against the other to explore their motivations and helplessness against the face of their condition" (*Themes, Language, and Structure* 159).

¹⁸ Dans les récits, l'auteur accorde pareille importance au gestuel. Voir Gaël Milin, "Coeur/contenance/regard: du geste à l'analyse psychologique dans l'Heptaméron de Marguerite de Navarre", *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Charles Foulon* (Rennes: Institut de français, Université de Haute-Bretagne, 1980) 259-265.

¹⁹ Dans le chapitre précédent et plus haut, on a vu toutefois que leurs propos peuvent comporter des variantes. Lorsque Geburon s'étonne de l'hypocrisie des cordeliers après avoir maintes fois soutenu leur malice, Hircan le lui fait remarquer (347). Ces variantes remplissent toujours une fonction précise, soit qu'elles servent l'intention ironisante (voir chapitre II), soit qu'elles relèvent d'un souci de réalisme psychologique et d'un nouvel effort pour soutenir la thèse centrale, l'inconstance et l'inconsistance du propos humain.

²⁰ La tradition narrative voulait que l'on sacrifie l'individuation des personnages à la portée universelle de l'histoire. Marguerite ne se perd pas en longs détails sur les personnages qu'elle décrit. Elle se contente de fixer leur situation et d'indiquer dans quels rapports ils sont les uns vis-à-vis des autres. De plus, rare est l'usage du style direct ou des formes dialoguées à l'intérieur des récits. Voir Marcel Tetel, *Themes, Language, and Structure* 104-149.

²¹ Contrairement à ce qu'affirme Cazauran (*Heptaméron* 88), l'omniprésence de l'auteur se fait sentir dans les débats pour éclairer la vérité du cœur, si souvent dissimulée dans les propos. Par exemple, dans le débat II, on apprend le désir qu'a Saffredent de plaire à l'une des dames: "Saffredent, qui eut bien

desiré pouvoir dire quelque chose qui bien eut esté agreable à la compaignye, et sur toutes à une..." (22).

²² Le commentaire se caractérise par de longs segments déclaratifs; voir les débats XVIII et LIII.

²³ L'identification est rendue par des passages de nature plus dramatique où il ne s'agit plus de rapporter les diverses opinions des uns et des autres mais de suggérer chacun dans un rôle différent, sous un nouvel éclairage; voir les débats V, VIII (véritable "mise en abyme" de la nouvelle) et X.

²⁴ "Sur le genre du dialogue", *L'automne de la Renaissance, 1580-1630*. XXII^e Colloque international d'études humanistes (Paris: Vrin, 1981) 143.

²⁵ Voir "Le prologue de l'*Heptaméron* et le processus de production de l'oeuvre", *La nouvelle française à la Renaissance* 397-423.

²⁶ *Le roman jusqu'à la Révolution* (Paris: Armand Colin, 1967) 126.

²⁷ Cazauran relève vingt-sept prises de parole, procédé qui devient répétitif à partir de la cinquième journée; voir 70-78.

²⁸ Cette technique sert à souligner le décalage qui existe parfois entre la formule d'introduction et la moralité tirée et, ainsi, à engendrer l'ambiguïté. Dans le débat XLIV, Simontault annonce son intention de non seulement "declarer la très grande malice d'un mary, mais la simplicité et bonté de sa femme" (304). En conclusion de son récit, il répète cette observation mais se reprend aussitôt, remettant en question par la remarque qui suit la vérité qu'il vient de démontrer: "combien que, sans faire tort à nul, pour bien louer à la verité l'homme et la femme, l'on ne peult faillir de dire que le meilleur n'en vault rien" (307). Ce procédé démontre simultanément la pleine autorité du narrateur —le pouvoir que lui donne l'acte de parole une fois accordé par le public— mais aussi la pleine autorité du lecteur qui fait le texte sien.

²⁹ Les exemples énumérés par la suite montrent que Marguerite tente de préserver la forme originelle de la tradition nouvellesque, l'oralité qui implique un échange direct entre l'auteur et son public.

³⁰ Notons en passant que Marguerite se plaît à présenter les devisants, joyeux, détendus, insoucians, ré(re)créés, un *homo ludens* qui figurerait l'auteur idéal (pas si différent de notre Alcofribas Nasier) en même temps que le lecteur modèle: "ceulx qui avoient deliberé de dire quelque follye avoient desja les visages si joyeux, que l'on esperoit d'eulx occasion de bien rire" (157).

³¹ "L'*Heptaméron* et la naissance du récit moderne, essai de lecture épistémologique d'un discours narratif", *Littérature* 17 (février 1975): 31-42. Citation 41.

³² Jacques Derrida, *De la dissémination* (Paris: Seuil, 1972) 117; cité par Marcel Tetel dans un article où il traite de cette obsession à dire vrai et du devisant en tant que personnage double, "L'*Heptaméron*: première journée et fonction des devisants", *La nouvelle française à la Renaissance* 456.

³³ Sur la position de l'auteur vis-à-vis de la tradition exemplaire, voir A. J. Krailsheimer, *Three Sixteenth-Century Conteurs* (New York & Oxford, 1966); M. J. Baker, "Didacticism and the *Heptameron*: The Misinterpretation of the Tenth Tale as an Exemplum", *The French Review* 45/3 (1971): 84-90 et "The Role of the Moral Lesson in the *Heptameron* No. 30", *French Studies* 31 (1977): 18-25; Donald Stone, "From Tales to Truths: Essays on French Fiction in the Sixteenth Century", *Analecta Romanica* 34 (1973): 21-29; Nicole Cazauran, "La trentième nouvelle de l'*Heptaméron*, ou la méditation d'un 'exemple'", *Mélanges de littérature: du Moyen Âge au XX^e siècle, offerts à Mademoiselle Jeanne Lods* (Paris: École normale supérieure de jeunes filles 10, 1977) 617-52; John Lyons, "The *Heptameron* and Unlearning from Example", *Exemplum: The Rhetoric of Example in Early Modern France and Italy* 72-117.

³⁴ Sur ce processus d'entassement, voir chapitre V.

³⁵ Sur ces techniques de dissimulation, voir Tetel, *Themes, Language, and Structure* 104-182; *Il Boccaccio nella cultura francese*, éd. Carlo Pellegrini (Firenze: L. S. Olschki, 1971) 557-565; Colette H. Winn, "An Instance of Narrative Seduction: The *Heptaméron* of Marguerite de Navarre", *Symposium* 34/3 (Fall 1985): 217-226.

³⁶ Pour l'intelligence de ces termes, voir Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire – Essai sur la mise en abyme* (Paris: Seuil, 1977) 100: "L'on entendra par *mise en abyme de l'énonciation* la 'présentification' diégétique du producteur ou du récepteur du récit, 2) la mise en évidence de la production ou de la réception comme telles, 3) la manifestation du contexte qui conditionne (qui a conditionné) cette production-réception".

³⁷ "Pacte référentiel" par le biais duquel s'instaure entre les dialogues et les récits un rapport de signifié à signifiant. Comme le montre de Lajarte, l'auteur s'efforce de restituer l'adéquation entre "le symbolisé transcendant et le symbolisant phénoménal [dans l'intention de] reconstituer le pouvoir perdu du Logos" (39-40). Cette entreprise paraît caractéristique d'un siècle qui se plaît à mêler l'absolu aux choses relatives.

³⁸ Si la remarque peut bien s'appliquer au véritable pillage auquel se livraient les auteurs de ce siècle, avides de s'approprier la culture des siècles passés, elle montre assurément la prudence de Marguerite. Pouvait-elle présenter comme original un texte qui venait d'être réédité? Voir Pierre Jourda, *Marguerite d'Angoulême, duchesse d'Alençon, reine de Navarre (1492-1549)* 731.

³⁹ "Dialogue du théâtre et dialogue du roman", *Le dialogue*, éd. Pierre R. Léon et Paul Perron (Ottawa: Didier, 1985) 144-45.

⁴⁰ Dans *Les origines de la poésie lyrique en France*, A. Jeanroy souligne la spontanéité du débat médiéval (48). La production se fait, un peu comme dans l'*Heptaméron*, sous les yeux du public. Aussitôt le sujet annoncé, les poètes se mettent à improviser.

⁴¹ Dans le débat médiéval, l'arbitre rend le verdict à la suite des points de vue exposés, déterminant le meilleur des deux. Cette inégalité est également caractéristique de la maïeutique socratique où les idées du maître l'emportent sur celles de l'élève.

⁴² Comme l'explique John McClelland, issues d'une société idéale, ces valeurs sont en fin de compte le "mythe du pouvoir civilisateur de la connaissance". Voir "Dialogue et rhétorique à la Renaissance", *Le dialogue*, éd. Pierre R. Léon et Paul Perron (Ottawa: Didier, 1985) 159.

⁴³ Sur le caractère statique de l'argumentation, voir Annie Bardi, "Lecture de l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre", 375; Philippe de Lajarte, "L'*Heptaméron* et le ficinisme", 340.

⁴⁴ "The Dialectical Road to Truth: The Dialogue", *French Renaissance Studies 1540-70, Humanism and Encyclopedia*, éd. Peter Sharratt (Edinburgh: Edinburgh UP, 1976) 43.

⁴⁵ Entre autres, les nouvelles XI et XLVI exploitent le registre comique de la non communication. Dans un cas comme dans l'autre, un personnage interprète incorrectement les intentions de l'autre. Dans la nouvelle XI, la victime rit avec les autres de ce qui lui arrive. Le ton reste donc léger. Dans la nouvelle XLVI, par contre, le manque de communication trahit une certaine désillusion quant à la possibilité de relations interhumaines bienveillantes.

⁴⁶ Tetel arrive à une conclusion semblable à propos des dialogues qui se trouvent à l'intérieur des nouvelles: "If an extreme concision of dialogue momentarily fixes a truth, an interpretation, a more dynamic, extended form of dialogue becomes a vehicle for deception, for veiling the truth" (*The Heptameron* 146).

⁴⁷ "The more a character attempts to substantiate a viewpoint or a state of mind, the more he or she will reveal, in the eyes of the debaters and of Marguerite, flaws and uncertainties in motivation and attitude toward human conduct" (M. Tetel 139).

⁴⁸ Pluralité lourde d'ambivalence. Car, d'une part, la pluralité d'interprétations indique les traits les plus nobles de la *versipellis natura* telles qu'ils étaient exprimés dans la tradition de la *dignitas hominis*: la foi inébranlable de l'homme dans son désir de savoir. D'autre part, l'impossibilité de se mettre d'accord expose l'insuffisance de l'entendement humain ("Que savons-nous?"), ouvrant en ce sens la voie au scepticisme de Montaigne et à la crise des valeurs humanistes qui se faisait sentir en ce milieu de siècle. Voir Montaigne, *Oeuvres complètes*, II, XII: "J'appelle tousjours raison cette apparence de discours que chacun forge en soy; cette raison, de la condition de laquelle il y en peut avoir cent contraires autour d'un mesme subject ..." (548).

⁴⁹ Voir à ce sujet Claude-Gilbert Dubois, "Fonds mythique et jeu des sens dans le 'prologue' de l'*Heptaméron*".

⁵⁰ Trait propre au dialogue de la Renaissance. Christopher Armstrong remarque: "If there is one thing many Renaissance dialogues are characteristically short of ... it is truth: not that they tend to deliver falsehood – they just don't say anything at all" (41).

⁵¹ "Et qui se cuyde saige est fol devant Dieu" (272). Ailleurs, Marguerite dénonce l'orgueil de celles qui "cuydent, par leur bon sens ou celluy d'autrui, povoir trouver en ce monde quelque felicité qui n'est donnée ny ne peut venir que de Dieu" (352).

⁵² Lefèvre d'Étaples et Briçonnet affirmaient l'insuffisance du langage pour atteindre la Vérité et condamnaient l'effort intellectuel, signe suprême de l'orgueil de l'homme, entrave à l'ouverture bénéfique de l'âme à Dieu. Sur le développement des idées religieuses de la reine et le rôle primordial que jouèrent Lefèvre d'Étaples et Briçonnet dans son attachement aux doctrines de la Réforme, voir les études de Atance, Heller, Renaudet, Winandy citées plus haut; voir aussi Jane Wells-Romer, "Folly in the *Heptameron* of Marguerite de Navarre", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 46 (1984): 71-82 (voir particulièrement l'explication de la nouvelle XXX, 73).

⁵³ Marguerite aurait composé *Les prisons* et la *Comédie jouée au Mont-de-Marsan* après 1547 (après la mort de François I^{er}). À cette date, elle terminait l'*Heptaméron*. La chronologie nous mène à penser que les liens entre ces trois ouvrages ne sont pas fortuits.

⁵⁴ Ainsi voisinent dans le même débat discours sacré et discours profane. La plaisante remarque d'Hircan vient brutalement interrompre la grave réflexion sur la nécessité de s'en remettre à Dieu pour vaincre la tentation (233-235). Ou encore, à la suite d'un long développement sur la nécessité du "don de Dieu" pour mériter le salut de l'âme, le narrateur se tourne vers celle dont la "parole ne sera poinct triste" "puis qu'elle a le cueur joieux" (250).

⁵⁵ Sur l'élément de jeu au niveau du discours, voir Barbara Bowen, *The Age of Bluff* 25.

⁵⁶ Voir Roland Barthes, "Qu'est-ce que la critique?", *Essais critiques* (Paris: Seuil, 1964) 256.

⁵⁷ L'expression vient de Dubois, "Fonds mythique et jeu des sens dans le prologue de l'*Heptaméron*", 161.

Chapitre IV

LES JEUX DE L'ÉCRITURE

Nommer n'est pas le tout du langage ... Mais ce n'est évidemment pas pour rien que cette partie est constamment prise pour le tout: la nomination est bien pour Socrate l'acte de langage par excellence, une fois celui-ci défini comme "un acte qui se rapporte aux choses".

Gérard Genette, *Mimologiques*

Point n'est question ici d'affirmer mais de faire apprécier quelques "coïncidences onomastiques"¹. D'ailleurs est-il si déplacé de se livrer aux plaisirs linguistiques pour aborder un siècle tel que le seizième où l'on porte une attention toute particulière au pouvoir magique des signes, des mots et des noms, où l'on s'adonne aux jongleries verbales les plus diverses? *Ambigua*, *allusio*, paranomase, *annominatio*, rebus, calembours, anagrammes, antistrophes, jargons, ballets de paroles, énumérations vertigineuses connurent un succès sans pareil auprès des Grands Rhétoriciens². Cet habile maniement de la langue devient plus raffiné au cours du siècle et donne lieu à une véritable exploitation poétique du nom propre. La Délie de Scève, l'Olive de Du Bellay,

la Cassandre de Ronsard font la joie des critiques qui tentent en vain d'épuiser les richesses cratyliques de ces textes³. Les ouvrages rabelaisiens où le nom propre génère les grands thèmes de l'oeuvre illustrent, plus que tout autre, la fascination du renaissant face aux vertus évocatrices de l'onomastique⁴. Puisque nous voilà conviés par une génération de virtuoses à "jouer de l'écriture", pourquoi ne pas nous laisser prendre au jeu des noms?

1. Coïncidences onomastiques

Mises à part les études consacrées à l'identification des devisants en tant que personnages historiques, on a jusqu'à présent sous-estimé l'importance de l'onomastique dans l'*Heptaméron*. Seul Claude-Gilbert Dubois explore la valeur sémiotique du nom des devisants et de la toponymie⁵. Il reste donc à poursuivre cette enquête en décrivant les fonctions multiples que remplit le système onomastique dans le recueil⁶.

Processus de sémantisation

Parmi les caractères propres aux recueils narratifs du seizième siècle, on a souvent noté l'anonymat des personnages. S'efforçant de sauvegarder la portée universelle de l'oeuvre, le conteur préfère les formules généralisantes du type "une demoiselle", "un bien grand prince" ou les types conventionnels tels que "le gentilhomme", "le bourgeois", "le curé"⁷. Lorsque Marguerite choisit d'identifier ses personnages, elle ne fait guère preuve d'innovation. Pour les désigner, elle s'en remet au système onomastique de l'époque. Ce système qui fut en vigueur jusqu'à l'ordonnance de Villers-Cotteret (1539), faisait du nom un surnom, une "prédication". Le lieu d'origine, l'état civil, la profession déterminaient l'appellatif⁸. Marguerite s'inspire encore de la production narrative médiévale et met en scène des personnages familiers pour exposer le vice ou le défaut auquel on les associe d'ordinaire. Comme dans le fabliau, le bavardage revêt l'habit de la chambrière

(N LXVI), la ruse celui du curé, du marchand (N XXIX, VII), du seigneur qui se joue des ambitions de son avocat (N XXV) ou qui n'hésite pas à voler la maîtresse ou la femme d'un ami (N XIV) pour le punir de son manque de confiance (N XLVII). Les humbles savourent leur revanche sur les nobles (N LII).

Vingt-sept personnages portent un nom véritable. La fréquence de l'appellatif montre que Marguerite était sensible aux vertus évocatrices des noms. On remettra toutefois l'étude de ces noms à plus tard pour examiner comment l'auteur dynamise le système appellatif qu'adoptait traditionnellement le conteur.

Il est vrai que les appellatifs issus de la tradition narrative ne sont pas tous dignes d'intérêt. Ne sous-estimons pas toutefois la fonction essentielle de l'écrivain, l'entreprise de création qui commence par l'acte primordial de la nomination. Selon Roland Barthes, "le rapport naturel qui unit noms et essences" invite le critique à "déchiffrer le mot littéraire ... non comme le dictionnaire l'explique, mais comme l'écrivain le construit"⁹. Ces prémisses posées, on a découvert que plusieurs appellatifs traditionnels obéissaient à des lois sémantiques. Dans la nouvelle V, le terme de *bastelière* remplit une fonction informative double. Il désigne le métier de la jeune femme qui "jour et nuit ne faisoit que passer ung chacun" (35). Il suggère encore l'habileté dont elle fait montre lors du passage des cordeliers; explicite le tour qu'elle leur joue, lorsqu'ils tentent de la violer, en déposant l'un sur une rive et l'autre sur l'autre. Marguerite tire un astucieux parti de la concurrence – fréquente à l'époque – de certaines formations synonymiques, dans le cas présent, de celle des suffixes *-ier* et *-eur*. En exploitant les deux dérivatifs du terme *bateler*, *batelier* et *bateleur* (qui désigne aussi celui qui fait des tours d'adresse, de passe-passe), en unissant le signifiant (la matière dont l'appellatif est fait) à toute la chaîne de signifiés que cette matière engendre, elle tire adroitement la moralité du récit, la ruse apparaissant ici comme l'indispensable recours des plus humbles face à la malice des autres¹⁰.

Dans la nouvelle XLV, l'occupation du personnage n'est pas plus fortuite, ni dépourvue de sens. À la simple désignation s'incorpore en effet, comme chez les Anciens, une ébauche de description. La profession et la caractérisation vont de pair, le faire revenant à l'être: "y avoit ung homme de fort subtil et bon esperit ... il n'y avoit point de plus subtil de son mestier, et aux autres choses" (304). Aussitôt le parallélisme établi, le lecteur n'a aucun mal à poursuivre le décryptage par lui-même. Il lui suffit d'interroger le faire pour appréhender l'être et pour s'apercevoir que le personnage a, comme l'on dit communément, tout le visage de l'emploi. Appelée, de par sa fonction, à donner à la réalité une apparence flatteuse ("luy, qui sçavoit donner couleur à toute tapisserie", 306), le trait essentiel du tapissier tourangeau est de cultiver le paraître. Sous ses mains, tout se métamorphose, le laid en beau, le mal en bien, le vice en vertu. Son infidélité est jugée charité: "estoit si charitable, que souvent il donnoit à ses voisines ce qui appartenoit à sa femme" (305)¹¹. Apparemment approuvé par la maîtresse de maison, le "si grand peché" (306), "le plus grand tort" (305) qu'il fait à sa chambrière en la violant, devient aux yeux de celle-ci un plaisir innocent: "en se jouant tous deux à se bailler de la neige l'un l'autre, n'oblièrent le jeu des Innocens" (306; je souligne).

Plein de ressources, le tapissier tourangeau excelle à "bailler les Innocens", (qu'on me permette le jeu de mots) à répandre l'innocence autour de lui. L'approbation de la maîtresse, on l'a vu, suffit à rassurer la chambrière. N'ajoutant foi au propos de la commère (qui lui rapporte les ébats amoureux de son mari et de la chambrière), l'épouse trompée parvient même, par son incessant refrain ("c'estoit moy"), à détromper l'incrédule et disculper l'accusé. Non seulement la crédulité l'emporte mais les apparences prennent encore, pour la médisante, l'aspect d'une réalité souhaitable, et lui font envier le bonheur illusoire de ses voisins. Le récit reproduit donc un monde où l'illusion domine, où la ruse prévaut, où la femme est la dupe de celui qui lui joue, si l'on peut dire, "un tour de son mestier" (316).

Pourtant par le biais du "tour linguistique", la vérité triomphe momentanément. L'appellatif, on l'a vu, sert de clef. Il met l'être à nu, dénonce le dissimulateur. Finie la mascarade! Certes pas! Au cours du débat, la comédie linguistique reprend, décrivant de nouveaux effets de clignotement du sens. Les devisants s'appliquent à saisir une vérité qui se dérobe, à percer à jour les apparences qui triomphent une fois de plus. Hircan met fin au débat en interprétant la tromperie du tapissier tourangeau (qui ne s'en douterait!) à l'avantage de celui-ci, comme signe de son extraordinaire virilité et de son exemplaire "vertu ... de sçavoir dire et faire chose qui rend deux contraires contens" (307-8).

La même volonté de resémantiser la désignation classique se lit dans la nouvelle XXXVIII. Dès l'ouverture, les personnages sont contrastés par leur état civil et leur statut social: la femme mariée, une *bourgeoise*, est délaissée par son mari pour une simple *mestayère*. Le contraste s'accroît lorsque la bourgeoise s'introduit dans le logis de la métayère. Dans un élan de charité, la voilà qui s'applique à transformer la chambre "si froide et salle et mal en point" de sa rivale en une chambre nouvellement "accoustrée", meuble le "pauvre logis" d'"ung bon lict, garny de linceux, mante et courtépoincte", apporte de la "vaisselle *honneste*". Les effets de contraste qui ressortent de cet inventaire se répercutent dans la terminologie en demi-teinte, dans l'usage que Marguerite fait des résonances économiques et morales des termes *biens*, *honneste*, *debte*¹². En désignant la protagoniste par son statut social, Marguerite réactive le sens du terme *bourgeois*. Car le statut social ne tient pas tant à l'avoir qu'à l'être. L'inventaire des richesses n'a d'autre but que de démontrer les qualités morales, l'*honneste tour* de l'épouse trompée¹³. Aussi un simple rappel du milieu d'origine suffit-il à faire rentrer les choses dans l'ordre. Il indique au mari la conduite à suivre, au lecteur l'interprétation correcte. Leçon de conduite et leçon de lecture à la fois. Devançant Barthes, Marguerite nous rappelle que l'appellatif est avant tout "un signe, et non bien entendu, un simple indice qui désignerait, sans signifier" (125).

Onomastique caricaturale

Signe volumineux, riche de sens, le nom propre contribue directement à l'économie du texte. S'il est choisi avec soin, il suffit à capturer les caractéristiques physiques et morales d'un individu, à livrer la clef d'un conte ou la morale à en tirer. Dans la nouvelle VIII, le nom propre sert l'intention ironisante. L'appellatif Bornet ("borné") – celui qui prend "une chevre coiffée pour une belle fille" (46) – dénonce la naïveté du trompeur trompé. Le nom, Sandraz, de par sa valeur évocatoire, "sans draps", semble indiquer le rôle qui est attribué au personnage dans l'histoire; c'est lui qui "découvre" la supercherie et divulgue le déshonneur de Bornet. L'anonymat de l'épouse se charge aussi de sens car elle reste, du début à la fin, "la femme de Bornet", celle qui, en voulant s'assurer de la fidélité de son mari, le cocufie sans le savoir. La dénomination aurait donc pour fonction essentielle de décrire le rôle réservé aux protagonistes dans l'histoire.

Pourtant, dans le cas de Bornet, le procédé stylistique paraît plus subtil. Le nom, en tant que signe, invite à pousser l'exploration plus avant. Le protagoniste, on l'a vu, n'est pas capable de "borner" ses instincts, de se limiter à ce qu'il a. Recherchant "le plaisir qu'apporte quelquefois la diversité des viandes" (43), il devra pourtant "se contenter autant [de sa femme], en [la] co-gnoissant [sienne] et femme de bien" (46). Or, à la fin du récit, on sait que la femme de Bornet ne possède plus ces qualités. Aveuglé par le désir, Bornet ne saurait prévoir la ruse de sa femme qui tourne à son propre déshonneur. Tout occupé qu'il est de lui-même, le trompeur ne saurait soupçonner la tromperie de l'autre. Il est Borné(t). Diminué par "les cornes de perpétuelle moquerie" (46), il sera à jamais exclu du rire des autres. La dénomination met l'accent sur le châtement (l'aveuglement de l'homme qui résulte de son manque de modération) et la moralité de l'histoire¹⁴. En choisissant d'inscrire dans l'appellatif la leçon à tirer (la nécessité de "borner" ses désirs) au lieu de dénoncer le vice, Marguerite indique à l'homme un idéal de conduite: la loyauté et la modération.

Dans la discussion qui suit, l'auteur exploite l'emploi antonomastique du nom propre¹⁵. Lorsque Longarine "taxe" Hircan et Saffredent de "Bornet", elle fait allusion à leur infidélité. Leurs femmes, d'ailleurs, partagent la bienheureuse ignorance de la femme de Bornet: "quant vous leur feriez des cornes aussi puissantes que celles d'un daing, encores voudroient-elles persuader elles et tout le monde, que ce sont chappeaulx de rose" (47)¹⁶. Dans l'identification établie entre les devisants et les protagonistes de l'histoire perce l'ironie de Marguerite. En devenant "une mise en abyme" de la narration, le débat se charge d'implications que seul le lecteur peut saisir aux dépens des personnages. On ne saurait dissocier la déloyauté de Bornet de son aveuglement et de la "perpetuelle moquerie" qui en résulte, l'ignorance de l'épouse du stratagème qu'elle imagine pour préserver son honneur. Le renversement de rôles s'opère dans l'esprit du lecteur. Percée à jour, l'infidélité d'Hircan et Saffredent laisse désormais supposer leur déshonneur. Les trompeurs deviennent les trompés tandis que leurs épouses dont la ruse est subtilement suggérée restent les sages ignorantes. On peut ainsi pleinement participer au rire des devisants qui naît du sentiment que chacun a d'en savoir plus que l'autre.

Dans la nouvelle XI, le nom de la protagoniste livre la clef de l'histoire et semble donc choisi en vertu de son spectre sémique. Le mot "ronce(r)" se prête à une interprétation d'un goût fort douteux. À l'époque, *se roncer* veut dire *se jeter*. Mme de Roncex "estoit si pressée" qu'elle se jette littéralement sur "l'anneau" (88) et souille ses somptueux vêtements dans l'horrible "retrait" des cordeliers. Le nom propre énonce ainsi le contenu du récit sous une formule abrégée qui le re-présente à l'esprit du lecteur¹⁷. On reconnaît l'intention ironique de Marguerite dans le traitement d'un topos de l'époque, la grandeur illusoire de la créature humaine, symbolisée ici par deux éléments, l'habit et le nom. Leur qualité commune – la somptuosité de l'un, la gloire phonique de l'autre constituée par la particule anoblissante – aboutit à une sorte d'identité égalisatrice qui résulte en une permutation. Le nom devient le véritable habit de la personne. La scène finale correspond

au déshabillage public de Mme de Roncex qui se voit "depouill[ée] toute nue" (89) en la compagnie de gentilshommes tout comme au "déshabillage linguistique", à la démythification du nom de Roncex qui, à son tour, se trouve "depouillé", passant d'un signifiant plein d'éclat (De Roncex) à un signifié dérisoire (se roncer)¹⁸.

De simple artifice littéraire, le nom propre devient partie intégrante d'une thématique chère aux renaissants, la dissociation de l'être et du paraître, l'écart entre les mots et les choses, la démythification du verbe¹⁹. Dans la nouvelle XLVI, la démonstration commence par le sourire. Le nom propre, De Vallé, dénote le châtiment infligé par l'habile jugesse qui trompe l'attente du malicieux cordelier par un brutal "Devallez, devallez, Monsieur" (309). Si le nom fait référence aux choses (il y a bien dans l'histoire une "dégringolade", l'appellatif révèle la punition qui, à son tour, expose le vice), il ne garde pas toutefois sa transparence. Dans la suite du récit, le signe recouvre son arbitraire. L'appellatif cache la malice du cordelier; il trompe l'innocent qui croit encore à la pureté du verbe, au mot signifiant. M. De Vallé est celui qui "monte les degrés" pour souiller l'innocence des filles. Par le choix d'un nom propre qui révèle et trompe à la fois, Marguerite dénonce une nouvelle fois l'hypocrisie des cordeliers et dynamise le vieux proverbe qui dit que "l'habit ne fait pas le moine". Mais peut-être exprime-t-elle, à travers l'image du criminel qui fuit impuni, sa propre nostalgie face à un verbe qui a perdu sa transparence, face à une réalité que l'homme n'est plus capable de saisir²⁰. En soulignant la séparation entre l'univers réel et l'univers verbal, elle aborde l'un des points essentiels de la doctrine paulinienne. Elle met en garde l'homme présomptueux qui se glorifie de pouvoir atteindre la vérité²¹.

La dynamique appellative des femmes

Envoûtée par le pouvoir magique des noms propres, Marguerite n'hésite pas, à la suite des plus célèbres parmi ses contemporains, à construire certaines de ses nouvelles sur de simples jeux verbaux.

Le maniement des noms propres dépasse toutefois le domaine du pur divertissement. Tout en révélant la fonction heuristique de l'ironie, il permet à l'auteur d'aborder des sujets d'actualité d'une manière qui ne manque pas d'originalité. À travers le système appellatif, Marguerite amorce des réflexions sur la question de la femme qui suscitait alors le plus grand intérêt. De toute évidence, elle remet en question certains modes de pensée acceptés jusque-là ou du moins semble se rendre compte que certaines valeurs ne cadrent plus totalement dans la société du jour. Les nouvelles XXI, XLIII, XLIX, LXII touchent au coeur du problème. Elles exposent les réactions que suscitent la femme qui prend la parole, celle qui se "nomme".

a. Processus de dynamisation du "neutre"²²

Il n'est point inhabituel de voir la femme déterminée par sa seule relation à l'homme. Celle-ci n'a alors d'autre statut que celui d'épouse, veuve, fille, mère²³. Ce qui est toutefois plus curieux, c'est le soin que prend l'auteur de justifier cette mention de parenté par l'orientation thématique. Les désignations du type "la damoiselle", "la dame", "la femme", ne sont jamais gratuites. Elles peuvent préciser les rapports hiérarchiques – ainsi viennent les dames, les damoiselles, puis les bourgeoises, etc. – ou souligner le statut civil²⁴. Selon le contexte où elles interviennent, elles se chargent d'une signification psychologique ou morale. Elles mettent en évidence le caractère propre à la femme, sa ruse infailible (N VI) ou la complexité du comportement féminin (N I); servent l'entreprise de revalorisation du sacrement de mariage, rappelant les notions essentielles de vertu et de fidélité (N XVI, LXVII), ou les responsabilités morales et matérielles qui en découlent pour l'homme (N LV). Ou encore elles rendent compte des multiples ramifications d'une tragédie oedipéenne (N XXX).

Sous "l'étiquette conjugale" perce aussi, à l'occasion, l'ironie de Marguerite vis-à-vis de ses personnages. Dans la nouvelle LXXI, le lecteur ne manquera pas le jeu de va-et-vient entre les appellatifs "femme" et "chamberière". Ce jeu re-présente habilement

le commun triangle érotique et les rapides calculs du mari lorsqu'il voit, d'un côté, "sa pauvre femme" sur le point de mourir et, de l'autre, "une jeune chamberiere assez belle et en bon point" (422-23). Source de comique, le brusque retour à l'appellatif "femme" fonctionne comme une "sorte de bon mot concluant":

Sa femme, qui n'avoit compaignye que de la croix et l'eau benoiste, et n'avoit parlé depuis deux jours, commença, avecq sa faible voix, de crier le plus hault qu'elle peut: "Ha! ha! ha! je ne suis pas encore morte!" (423; je souligne)

L'appellatif récapitule la situation et met en relief l'hypocrisie du mari qui se trouve, par ce rappel de son statut civil, soudainement désarmé: "Le mary et la chamberiere, oyans sa voix, se leverent" (423).

Dans la nouvelle LIV, le jeu de la dénomination révèle les rapports changeants entre les personnages. Dès l'ouverture, le statut civil sert d'indice. Il suggère le problème que pose, au sein d'un foyer, la maladie du mari. Pour guérir, celui-ci doit "descoucher d'avecques sa femme" (342). L'intimité du couple change sitôt qu'un tiers entre en jeu. Au niveau de la dénomination, le statut civil (*femme*) fait place au statut social (*damoiselle*). Ironiquement, ce changement qui résume la situation (la femme ne remplit plus tous ses devoirs conjugaux) laisse présager la suite des événements (l'infidélité du mari avec la chambrière et le rapport conflictuel qui naît entre l'épouse et sa rivale). Certes, dans la hiérarchie sociale, la *damoiselle* est au dessus de la *chamberiere*, mais non aux yeux du mari pour qui la chambrière dépasse en jeunesse et beauté sa femme. De nouvelles "transfigurations" surgissent alors, en vue de signaler l'humeur changeante des protagonistes. Convaincue de l'amitié que lui porte son mari, l'épouse ne voit dans les rapports de celui-ci avec la chambrière que de simples rapports d'autorité. La *servante* ne remplit à ses yeux d'autre fonction que de distraire son maître:

Ce gentilhomme ... interrompoit sa lecture pour entretenir [sa chamberiere]. Ce que très bien oyoit sa femme et trouvoit bon que ses serviteurs et servantes feissent passer le temps à son mary, pensant qu'il n'eust amityé à aultre que à elle (342).

Mais sitôt les soupçons éveillés, tout change à ses yeux. C'est d'un point de vue bien féminin qu'elle note à présent l'avantage que la servante a sur elle: "regardant... où estoit la *jeune* chamberiere" (343). Par ce seul regard, elle redevient la *femme*, l'épouse qui observe sans mot dire le mari infidèle. Au niveau de l'écriture, la situation conflictuelle est doublement ressentie. La juxtaposition des appellatifs antinomiques actualise le récit et donne au lecteur le plaisir de prendre le coupable sur le fait: "le gentil homme ... estant seur que sa femme ne les pouvoit veoir, baisa sa chamberiere" (343)²⁵.

b. La question de l'anonymat

Les règles de conduite de l'époque suffisent à justifier l'anonymat de la femme. "Passivité" n'est point alors "un mot décrié, déconsidéré", bien au contraire²⁶. L'amour de la vertu qui engage la femme au silence, à la patience, douceur, chasteté, l'invite à accepter l'anonymat de bon coeur. Tout important que soit son rôle dans la vie de l'homme, elle n'a pas de nom (N IX, XVIII). Elle n'est définie qu'à travers "Lui", par les sentiments qu'il lui porte. Elle est "celle qu'il aymoît" (N LVII, LXIV). Pour mériter "mort glorieuse et louable" (219), la "saige" choisit de n'avoir ni nom ni voix (N XXVI). En revanche, celle qui se nomme s'expose à "renommée honteuse et infame" (220). La nouvelle LXII présente les lourdes conséquences qui découlent de la prise de parole. La transgression est suivie du "déshabillage" honteux, de l'exposition publique: "Jamais femme ne fust si estonnée que moy, quant je me trouvay toute nue" (378). Source du rire, le lapsus (la jeune femme qui vient de rapporter son propre viol, se nomme involontairement) forme le point culminant du récit. Révélant l'obsession, le lapsus prend la forme d'un aveu dont les répercussions ne sont pas moindres²⁷. La parole séductrice (la narratrice cherche à plaire à la reine) dit la faiblesse de la chair²⁸.

Le choix de l'anonymat est doublement évocatoire. L'appellatif, propre à la femme ("demoiselle")²⁹, indique à la fois la moralité de l'histoire et les événements à suivre. Proie constante d'un regard

qui la sanctionne dans ses moindres gestes, la femme doit se résoudre au rôle sourd et muet auquel son honneur la contraint. Refusant l'anonymat, la protagoniste se couvre de honte et se condamne à la condition qu'elle tente de fuir. Aveu ou signature, le geste d'assertion ne peut avoir qu'une issue tragique. Pour exercer son plein pouvoir d'auteur, la jeune narratrice expose sa personne et se livre au jugement de l'autre. Interdisant au public l'appropriation de son texte, elle l'autorise à s'approprier sa vie privée: "La pauvre damoiselle chercha ce qu'elle peut pour cuyder reparer son honneur, mais il estoit vollé desjà si loing, qu'elle ne le pouvoit plus rappeler" (378).

En ironisant sur l'échec de la demoiselle, Marguerite rappelle à la femme et, plus encore, à la femme écrivain, l'avantage de l'anonymat. N'hésite-t-elle pas à intervenir dans le texte sous son nom propre?³⁰ Lorsqu'elle y paraît, ce n'est qu'à titre d'invité, en habit de mascarade. Sitôt nommé, le *je* s'aliène dans le *il/elle* des narrateurs actants. Marguerite préfère, comme dit Roland Barthes, à "l'inscription privilégiée, paternelle, aléthique, une inscription ludique"³¹. Au niveau narratif, elle opte pour un langage où les blancs et l'équivoque dominant³², où ressurgissent les répressions et les interdits, renonçant ainsi au rôle actif, "public" de l'auteur. Pourtant non contente de ce rôle anonyme, voilà qu'elle finit par s'inscrire dans la fiction sous son nom propre:

Entre autres, je croy qu'il n'y a nulle de vous qui n'ait leu les cent Nouvelles de Bocace, nouvellement traduites d'italien en françois, que le roy François, premier de son nom, monseigneur le Daulphin, madame la Daulphine, madame Marguerite, font tant de cas, que si Bocace, du lieu où il estoit, les eut peu oyr, il devoit resusciter à la louange de telles personnes. Et, à l'heure, j'oy les deux dames dessus nommées, avecq plusieurs autres de la court, qui se delibererent d'en faire autant, sinon en une chose differente de Bocace: c'est de n'escripre nulle nouvelle qui ne soit veritable histoire ... (9).

Le nom renvoie au personnage historique à la demande de qui l'oeuvre serait produite et au jugement de qui elle serait soumise:

et, si Dieu fait que notre labeur soit trouvé digne des oeilz des seigneurs et dames dessus nommez, nous leur en ferons present au retour de ce voiage ... (10).

Marguerite renonce en apparence au rôle de "sujet" pour le rôle subalterne d'"objet". En vérité, elle s'inscrit aux deux niveaux du texte, à son origine comme à sa destination. Par ce moyen indirect, elle assure doublement son autorité. Soucieuse de protéger son être et son texte à la fois, elle usurpe les privilèges du lecteur et empêche l'appropriation à laquelle la vie et l'oeuvre d'un auteur sont irrévocablement destinées.

L'anonymat et la "loi du silence" ne sont pas toujours perçus d'une manière aussi favorable. L'intransigeance des dames envers le parfait serviteur qui refuse de les "nommer" souligne la rigueur d'une règle contre nature qui prive la femme du verbe et la condamne à n'être personne³³. Dans la nouvelle XVIII, les innombrables épreuves imposées à l'amant révèlent le désir qu'a la femme de sortir de sa condition indifférenciée. Ironiquement, l'amant qui satisfait ce désir de "reconnaissance" (au risque d'entacher l'honneur féminin) s'expose à perdre celle qu'il aime³⁴. Dans la nouvelle XV, c'est par ses infidélités que la femme force son mari indifférent à reconnaître son existence³⁵. "Le droit de nommer est une prérogative du groupe dominant sur le groupe dominé", le pouvoir que l'un détient sur l'autre (*Les mots et les femmes* 150). Dans la nouvelle LVIII, Marguerite nous plonge momentanément dans la fantaisie carnavalesque du monde à l'envers, inversant les rôles traditionnels de l'homme et de la femme. La femme jouit du privilège de nommer l'homme. "De fort bon esprit" (357), elle le définit comme il la définit d'ordinaire, c'est-à-dire d'après ses propres sentiments: "ung, qu'elle nommoit son cousin, lequel nom donnoit couleur à plus long entendement" (357). Plus tard, c'est elle qui lève le masque et expose publiquement le "larron" qui entendait lui "voler" son honneur: "[Il] s'enfuyt ... non si bien couvert qu'il ne fut congneu" (358-59).

c. La dénomination de la femme

Dans ce monde anonyme se distinguent ceux ou celles qui portent un nom. Pourtant, lorsque l'onomastique ne se confine plus

aux noms communs, elle se conforme à l'acception commune du masculin et du féminin. Le choix des indicateurs linguistiques – titres et patronymes pour les hommes, prénoms pour les femmes – reflète non seulement les rôles dévolus à chacun dans la société de l'époque mais aussi la correspondance fréquente entre taille et genre, le masculin étant associé à l'idée de grandeur et de force, le féminin à celle de petitesse et de faiblesse³⁶. L'homme reçoit un nom illustre qui lui assure le privilège de la singularité absolue: François I^{er}, le Comte Guillaume, Lorenzo de Medicis. Un titre d'importance dénote sa position d'autorité: Bernage, ambassadeur de Charles VIII; Jean Piètre, gentilhomme crémois; le Président de Grenoble; le Comte de Jossebelin. Un appellatif aux résonances chevaleresques (Astillon, Duracier, Bonneval) consacre les valeurs mâles, honneur, prouesse, esprit de conquête.

Plus modeste, le nom féminin reproduit, par ses sonorités plaisantes, les caractéristiques propres à la femme: beauté, grâce, délicatesse³⁷. Un nom tel que Floride qui pose l'identité de la femme et de la flore, et les diminutifs en *-ette* ou *-ine* (Lorrette, Poline) semblent tout à fait appropriés. "La voyelle /i/", dit Jespersen, est particulièrement "apte à désigner ce qui est petit, faible, insignifiant, ou au contraire ce qui est raffiné ou délicat"³⁸. Les vertus évocatrices de ces prénoms expliquent en partie leur fonction descriptive. Dictés par un souci de concision, les appellatifs féminins dépeignent le rôle assigné à la femme dans la nouvelle X. Ce rôle se réduit à son rapport avec l'homme. Le prénom d'Avanturade, par exemple, dont les sonorités disgracieuses suggèrent le peu d'éclat de la dame en question, désigne celle qui représente pour Amadour, le héros "fait" pour l'amour, un simple moyen de "s'aventurer" vers la femme qu'il aime. Lorrette est celle qui sert de "leurre", de tromperie pour éprouver l'obéissance du parfait serviteur. Les autres noms de femme visent plus particulièrement à la consécration du héros³⁹. L'attrait sonore du prénom Floride qui évoque la beauté fatale de la femme, annonce les rudes épreuves qu'Amadour surmontera avant que de céder à la passion, prédisposant le lecteur à l'indulgence. L'homophonie

Poline/Floride suggère habilement le subterfuge d'Amadour et met en valeur la clairvoyance et la sagesse de l'amant en proie à une passion devenue trop violente pour rester célée. Soumise au concept de masculinité, définie à travers son seul rapport avec l'homme, la femme n'est jamais, dans ce récit, autre en soi mais bien l'envers de l'homme, en quelque sorte son autre⁴⁰. L'idéal de conduite est en cela révélateur. À la hardiesse et violence d'Amadour, Floride doit répondre par les valeurs contraires, la chasteté et la douceur. Le masculin conditionne le féminin. Le besoin d'expression de l'un contraint forcément l'autre à la passivité, à l'anonymat: "Dieu a mis au cueur de l'homme l'amour et la hardiesse pour demander, et en celluy de la femme la crainte et la chasteté pour refuser" (279).

C'est donc par rapport à l'homme que la femme se situe, qu'elle agit, réagit. L'aspect fonctionnel, marginal de la féminité est mis en relief dans le choix de prénoms féminins qui dérivent de formes masculines. La notion de féminité, connotée par le *e* final (Françoise) ou le diminutif en *-ine* (Poline, Rolandine) est comme en marge, simplement ajoutée à la racine masculine (François, Paul, Roland). Dans la nouvelle XLII, le choix du nom de la protagoniste éveille la curiosité. En effet, pourquoi nommer précisément Françoise celle que le roi François poursuit? De plus, les innombrables rappels de la vertu masculine surprennent dans un récit supposé louer celle qui, pour avoir su "vaincre son cueur ... se pouvoit nommer la forte femme" (295). On devine le parti pris de la narratrice à travers les raisons invoquées pour justifier la poursuite assidue du prince⁴¹. Parlemente rappelle incessamment l'extrémité à laquelle conduit la passion violente et condamne les mauvais conseillers qui se plaisent à corrompre l'amant inexpérimenté. Françoise, elle-même, se refuse à croire que les stratagèmes inventés pour la séduire sont de l'imagination du prince. Or, si l'honneur de celui-ci reste intact, la vertu de Françoise paraît comme diminuée. Françoise n'est pas celle qui inspire la sagesse au prince par son extrême vertu mais bien celle qui est inspirée par l'honneur irréprochable de son seigneur. D'ailleurs, ne rappelle-t-on

pas à plusieurs reprises qu'elle a été "nourrye en [sa] maison" (290) où elle a, dès sa plus tendre enfance, reçu les principes d'honneur et de vertu? Marguerite interroge la longue tradition amoureuse qui, depuis les troubadours et *Il dolce stil nuove*, prétendait placer la femme au "centre" en faisant d'elle le guide de l'homme dans son perfectionnement moral et intellectuel.

La nouvelle XIX vient une fois de plus démentir la tradition. L'accent est mis sur l'extrême vertu et la sagesse du "modèle" masculin: "Vous ne povez icy nier, mes dames, que l'amour de l'homme ne se soit monstrée la plus grande" (151). Lorsque ses maîtres s'opposent à son mariage avec celui qu'elle aime, Poline, fidèle à son amant, cherche à son tour consolation dans l'amour divin. Mais alors que Poline est décrite comme celle qui imite "Paul", celui-ci, curieusement, n'est jamais nommé. Dépourvu de son fondement, l'appellatif perd son pouvoir de distinguer les qualités individuelles de la protagoniste. L'onomastique reproduit la tragédie de la jeune femme. La perte de celui qu'elle aime conduit Poline à se "dé-féminiser", à se "dé-sexualiser", si l'on peut dire, en se faisant religieuse. L'appellatif se charge ainsi d'une valeur symbolique. Poline est celle qui s'engage à suivre les enseignements de saint Paul en choisissant la chasteté et une vie toute vouée à l'amour de Dieu⁴².

Peut-on sérieusement penser que Marguerite dévalorise la vertu féminine en un siècle où la femme est louée comme "objet de plus haulte vertu"? Met-elle la femme en garde contre la présence marginale et l'"imitation" qui la condamnent irrévocablement à l'anonymat? Dans la nouvelle XXI, l'imitation prend une autre dimension. En choisissant "d'en espouser ung à [sa] volonté" (168-69), Rolandine rejette les entraves habituelles de la féminité. Elle est d'ailleurs décrite comme celle qui "n'alloit plus à l'ordinaire des dames" (164)⁴³. L'indifférence d'un père avare, la disgrâce de la reine expliquent son sentiment d'aliénation et la quête de l'identité qui se confond ici à celle de la parole. S'emparant du langage du pouvoir, Rolandine emprunte le ton déclaratif, plus franchement masculin, et se constitue comme sujet:

“suis deliberée de tenir ce propos si ferme” (169), “s’il estoit à recommencer, j’en ferois ce que j’ai fait” (170)⁴⁴. Curieusement, ce menaçant défi à l’autorité (du père et de la reine)⁴⁵, lequel pousse Rolandine à la ruse, à la tromperie et à l’indiscipline, ne lui vaut pas le blâme des devisants. Marguerite n’anticipe pas moins l’objection de ses contemporains par cette remarque de Parlemente: “Et gardez-vous bien que nulle ne dye que ceste damoyse ait offensé son honneur, veu que par sa fermeté elle est occasion d’augmenter le nostre” (174). Autodéfense de celle qui défie l’autorité du grand maître italien, l’adresse directe aux femmes semble cacher un encouragement discret à toutes les autres qui se lançaient héroïquement à la conquête de la parole.

Rolandine n’est point seule à “imiter” l’homme. En suivant pareille démarche, d’autres affirment leur “différence”. À celles-ci, Marguerite réserve un appellatif unique, marque de la distinction. Un nom tel que Jambicque, par exemple, ne saurait passer inaperçu. La gloire phonique du nom parle d’autant mieux de celle que recherche la dame. Dans l’espoir de conserver les bonnes grâces de sa maîtresse, Jambicque affiche publiquement sa vertu par sa “grande audace” envers les hommes (296). Gloire des apparences, cependant, qui finit par anéantir celle qui voulait “se faire devant Dieu et les hommes aultre qu’elle n’estoit” (301). L’appellatif sert de masque. Il suggère la féminité – rendue par le son /i/ et le *e* final – et toutes les valeurs qui s’y rattachent, en l’occurrence la chasteté. Il proclame l’honneur de la dame et cache l’être véritable, les instincts les plus bas. À l’heure de la vérité, l’opacité référentielle du signe est percée à jour. Le signifié honteux, si longtemps couvert sous un signifiant plein d’éclat, est démasqué. Ainsi “est leu aux oeils d’un chascun ce que [Jambicque] vouloit cacher à ceulx de son amy” (300-301).

Dans la nouvelle XLIX, le titre de la dame fonctionne comme attribut, comme “nom d’être”⁴⁶: “une Comtesse, de fort bonne maison, mais estrangiere” (318). L’accent mis sur la notion de “différence” suffit à mettre le lecteur en alerte. Il faut pourtant attendre le récit des trois amoureux pour découvrir l’anomalie de

son comportement⁴⁷. À la manière de Jambicque, la protagoniste usurpe le droit à la conquête et à l'appropriation, reconnu à l'homme seul⁴⁸. Elle s'empare du pouvoir que donne l'acte de parole et, par extension, du pouvoir que donne le savoir. C'est elle qui "fait l'histoire" que les trois compagnons s'appliquent à reconstituer. Pré-texte à la production, la femme se fait à présent "productrice". Seule en possession de la "connaissance", la voilà qui contraint ses admirateurs à occuper l'insupportable position de ne pas savoir (la position passive et anonyme qui est réservée à la femme). En guise de punition, ceux-ci tentent de mettre la méchante dame dans la position d'incertitude qui est la leur. Mais celle-ci se garde bien de tomber dans leur piège. Le titre de "comtesse étrangère" incarne donc le rejet de la présence marginale, de la féminité fonctionnelle, pour une féminité "autre", qui est perçue par les devisantes comme relevant du masculin⁴⁹:

mais celles qui sont vaincues en plaisir ne se doivent plus nommer femmes, mais hommes, desquelz la fureur et la concupiscence augmente leur honneur; car ung homme qui se venge de son ennemy et le tue pour ung desmentir en est estimé plus gentil compagnon; aussy est-il quant il en ayme une douzaine avecq sa femme. Mais l'honneur des femmes a autre fondement: c'est douceur, patience et chasteté (301).

Mais qu'entendent-elles au juste par "masculin", sinon couper à la Loi, affronter les limites (silence, chasteté, passivité, ignorance), braver les interdits qui frappent alors la femme. Dans la nouvelle XLIX, les rôles de l'homme et de la femme ne sont pas renversés. En fait, la comtesse s'accommode à merveille de son rôle de femme, qui lui donne la souveraineté absolue sur le cœur des hommes. Ce rôle, elle le pousse à la limite, ou plutôt le prend au pied de la lettre, exposant ainsi l'hypocrisie de l'homme qui prétend accorder à la femme un pouvoir (du moins dans le domaine de l'amour) qu'elle n'a jamais eu. Dans cette interprétation du rôle de la femme, dans cette ré-écriture au féminin, la tradition se trouve plaisamment mise en jeu.

Or, l'acte de transgression n'est point source de rire. La "vilénie inexcusable" (301) suscite chez les devisantes la honte, la crainte

du scandale qui mettrait l'honneur du sexe féminin en danger. L'expression de la liberté menaçante éveille l'effroi chez l'homme. Où la femme s'arrêtera-t-elle une fois les limites franchies? "Une femme qui a perdu la honte", s'exclame Hircan, "est cent foys plus hardye à faire mal que n'est ung homme" (322). Derrière celles qui se signent en entendant l'histoire de la femme qui a osé lever l'interdit, on devine la position de l'auteur. Certes, en ce siècle où la femme commence de se réveiller, la reine s'interroge sur la position de la femme dans la société de son temps en examinant la question de l'anonymat, de l'identité, ou encore la "venue à la parole". Mais elle n'offre pas, dans l'ensemble, des perspectives nouvelles sur les rôles respectifs des deux sexes. On ne sent pas véritablement chez Marguerite le désir de voir changer les choses. Sans doute sa position privilégiée explique-t-elle le manque de revendications dans son oeuvre. Les devisantes, et l'auteur à travers elles, acceptent de bon coeur le "double standard" tel qu'on le perçoit dans les normes de conduite de l'époque pour l'homme et pour la femme et, du même coup, invitent les autres à l'accepter.

2. Le comique verbal

Marguerite joue à plaisir avec le mécanisme des interprétations contradictoires, avec les "maladies" du discours, tirant un heureux parti des dérèglements de la parole. Mais on n'aboutit jamais au non-sens, au verbalisme pur que pratique fréquemment Rabelais. Incapable de se libérer totalement du souci de signification, elle associe plus volontiers jeu de mots et jeu avec les mots⁵⁰.

Jeux de sons, jeux de sens

Les coïncidences onomastiques analysées plus haut démontrent qu'elle n'est point insensible aux jeux avec le langage auxquels s'exerçaient les Grands Rhétoriciens⁵¹. Les effets d'écho, de redoublement ou de rebondissement, perdent toutefois leur allure

coutumière – légère et sautillante – pour adopter un ton plus grave, approprié à l'expression de l'expérience intérieure. Dans le passage rapporté, les répétitions créent une sorte de son de cloches au rythme fortement scandé qui redit inlassablement la grande injustice de la reine de Castille envers celui qui l'aimait, les continuels tourments de l'amant, privé de voir sa dame. Dans la dernière partie, le réseau répétitif se multiplie tout en se ramifiant. La plainte obsessionnelle devient formule incantatoire. Elle traduit le ravissement du parfait serviteur devant les effets inattendus du temps, la miraculeuse transformation de la vue qui lui permet de jouir à présent de la réalité supérieure:

Le temps m'a fait veoir amour pauvre et nud
 Tout tel qu'il est et dont il est venu;
 Et, par le temps, le temps j'ai regretté
 Autant [temps] ou plus que l'avois soubhaicté,
 Conduict d'amour qui aveugloit mes sens,
 Dont rien de luy fors regret je ne sens.
 Mais, en voyant cest amour decevable,
 Le temps m'a fait veoir l'amour veritable,
 Que j'ai congneu en ce lieu solitaire,
 Où par sept ans m'a fallu plaindre et taire,
 J'ay, par le temps, congneu l'amour d'en hault
 Lequel estant congneu, l'autre deffault.
 Par le temps suis du tout à luy rendu,
 Et par le temps de l'autre deffendu (199).

Plus haut dans le poème, l'auteur use du contrepoint qui provoque une sorte de rebondissement à retardement, astucieux moyen de reproduire le lent processus de prise de conscience, l'effet indéniable du recul dans la transformation de l'amant.

Le temps m'a fait veoir sur quel fondement
 Mon cueur vouloit aymer si fermement.
 Ce fondement estoit vostre beaulté,
 Soubz qui estoit couverte cruaulté.
 Le temps m'a fait veoir beaulté estre rien,
 Et cruaulté cause de tout mon bien,
 Par quoy je fuz de la beaulté chassé ...

Sans jamais prendre les proportions étourdissantes de la séquence rabelaisienne, les procédés d'entassement et de multiplication tiennent une place de choix dans l'écriture qui joue. Certes,

comparées au flux inextinguible, aux proliférations exubérantes de l'écriture rabelaisienne, ces séries formelles, constituées par l'utilisation de mots de même famille ou de parenté évidente, paraîtront un peu pâles:

Viens donques, amye,
Ne tarde mye
Après ton parfaict amy;
Ne crains à prendre
L'habit de cendre,
Fuyant ce monde ennemy:
Car, d'amityé, vive et forte ... (148)

Bien qu'elle soit exécutée avec plus de succès, la suivante ne mène guère plus loin⁵²:

Pour faire à luy, et non à vous, service.
En vous servant rien m'avez estimé,
Ce rien il a, en offensant, aymé.
Mort me donnez pour vous avoir servye:
.....
A luy m'en voys, là me veulx asservir.
Sans plus ne vous ne vostre Dieu servir (199-200).

Les réseaux de rappels sonores semblent avoir séduit Marguerite. Insérés dans les passages en prose aussi bien que dans les fragments poétiques, ils se réduisent, pour la plupart, à quelques effets allitératifs sans grand intérêt. Lorsqu'ils se combinent avec des effets de structure et de sens, ils trouvent, cependant, un enrichissement certain. Dans la nouvelle LXX, le retour obsessionnel des adjectifs et pronoms personnels ("moy/me/mon") qui rappelle le ton d'un *mea culpa* et le jeu de l'allitération et du redoublement ("meschant et malheureux amy"; "le malheur des malheurs"; "le plus malheureux qui oncques fut"), lequel appelle par aimantation le mot "mort" (415), traduisent efficacement l'intensité de la douleur du protagoniste, l'acheminement irrévocable vers la tragique fin. Dans la nouvelle VIII, le jeu sur la parenté phonique ("congneue ... cocu", 47) se charge également de signification, résumant adroitement la mésaventure de Bornet.

Au style de Rabelais et des Grands Rhétoriciens, Marguerite doit encore l'habile jeu de l'entrelacement, le goût de l'équilibre

binaire où il s'agit de renverser les rapports des termes; de bouleverser leurs positions dans la chaîne syntagmatique; de mettre en jeu leurs fonctions grammaticales pour réaliser la figure de l'inversion. Ce procédé correspond au procédé thématique du monde renversé: "car les plus assurez estoient desesperez et les plus desesperez en prenoient assurance" (357).

Il existe d'autres possibilités de compliquer les figures. Par exemple, à la manière des célèbres antimétaboles rabelaisiennes, on marie plusieurs procédés linguistiques, dérivation, accumulation, redoublement phonique et sémantique, répétition avec échange, antithèse: "affoiblir les fortz, fortisfier les foibles, donner intelligence aux ignorans, oster les sens aux plus sçavans, favoriser aux passions et destruire raison" (202). Cet ingénieux maniement de la mixité forme en soi une technique propre aux effets de surprise. En abandonnant brutalement un procédé pour l'autre, dans le cas qui suit, la parenté phonique et sémantique pour l'effet contraire, la dérivation pour l'antithèse, l'auteur déjoue l'attente du lecteur: "Je n'ai jamais veu ... mocqueur qui ne fut mocqué, trompeur qui ne fut trompé, et glorieulx qui ne fut humillyé" (332).

Mots-objets

Marguerite, on l'a vu, hésite à isoler le son de la pensée. En revanche, elle joue volontiers avec les signifiés, oubliant temporairement les signifiants. Le phénomène de l'amphibologie qui consiste à exploiter le double sens d'une phrase, d'un mot, d'une expression, se prête bien à une thématique qui jongle avec les veines opposées de la vieille tradition amoureuse. On sait le double usage que l'auteur fait du registre gastronomique⁵³. Issues de traditions diverses (populaire, classique, biblique), les images gastronomiques se mêlent au ton osé du fabliau ou à celui plus noble d'un récit d'inspiration platonicienne, reproduisant la nature conflictuelle de l'homme, les désirs irréconciliables de la chair et de l'esprit. Ce continuel va-et-vient entre des registres opposés engendre un discours équivoque qui permet à Marguerite de jouir

pleinement de sa position de supériorité vis-à-vis de ses personnages et de créer une atmosphère de complicité avec son lecteur⁵⁴.

Dans la nouvelle XIII, un jeu de sons est à l'origine du jeu de sens: "O diamant, dy: Amant" [dist amant] (104). Le procédé linguistique prend une tout autre dimension lorsque d'un simple rapprochement sonore naît un récit à double entente qui met en relief la conduite équivoque des personnages. Le diamant renvoie simultanément à l'objet et à la matière sonore, à la pierre précieuse et au langage de l'amant (dist amant), langage d'amour dont on ne peut désormais dissocier les résonances "économiques". L'usage du "mot-objet" (l'homophonie) suggère donc l'ambiguïté de la parole, l'intention équivoque du capitaine, et un code économique de l'amour entendu, semble-t-il, de tous. En effet, la vertueuse dame n'est point tant indifférente au diamant qu'elle le paraît tout d'abord. La soigneuse description de la pierre précieuse suggère la réjouissance momentanée à la vue du diamant, l'hésitation première de la dame avant la décision de s'en débarrasser: "en regardant la table du diamant grande et belle, dont l'anneau estoit emmaillé de noir, fut en grande peyne de ce qu'elle en avoit à faire" (104). Lorsqu'après une nuit de délibération, elle décide de s'en défaire, on apprend qu'"elle n'avoit poinct accoustumé de se parer au despens d'autres que de son mary" (104). Ce n'est pas sans ironie qu'on rapporte la résolution de la dame et le double privilège du mari, qui est d'aimer sa femme et de la parer.

Refusant de s'approprier le diamant, la dame s'approprie la parole de l'amant, pensant y gagner quelque gloire⁵⁵. Elle envoie à l'épouse du capitaine la pierre précieuse comme s'il s'agissait d'un gage d'amour. La terminologie en demi-teinte expose la duplicité des personnages, celle du capitaine et celle de la dame qui parle à présent par sa bouche: "jamais femme ne fut mieulx *traictée* que vous serez; et ceste pierre de *fermeté* vous en fera foy pour luy" (105). Le jeu de l'équivoque bat son plein lorsque la vieille épouse prend la déclaration au pied de la lettre et attribue une signification affective à la valeur matérielle de l'objet. L'anneau symbolise le "bien" recouvré, l'amour renouvelé du capitaine.

Le jeu phonique renferme donc le contenu de l'histoire. Le diamant (dist amant) est à la fois gage d'amour et l'"objet" de la supercherie, le mot qui dit et trompe à la fois. La motivation des personnages (la reconnaissance de l'épouse envers la religieuse "qui estoit cause de tant de *bien*"; la générosité de la dame qui pensait "*avoir gaingné ung royaulme*", en "convert[issant] en *bien* ce qui de soy *ne valloit riens*" par "*ung si proffitable moyen*"; 107-108) s'en trouve occultée. Né d'une commune association phonique, le discours équivoque déconcerte le lecteur, partagé qu'il est entre le plaisir que procure la gratuité du signe et son constant besoin de signification.

Effets de surprise et jeux de modification

Si le comique verbal se caractérise par la recherche naturelle de l'expressivité⁵⁶, il relève plus encore de la fantaisie qui se manifeste au niveau des rapprochements, dans l'emploi de formules toutes faites ou dans la dénomination. Ainsi, dans la nouvelle VIII, la nature insolite du rapprochement, l'éloignement des registres provoque la gaieté: "voz femmes sont si saiges et vous ayment tant, que, quant vous leur feriez des cornes aussi puissantes que celles d'un daing, encore vouldroient-elles persuader elles et tout le monde, que ce sont chappeaulx de roses" (47). Tout aussi surprenante est cette autre comparaison qui ironise sur les préjugés du siècle: "Le dict secretaire estoit si laid, qu'il sembloit mieulx ung roy de canniballes que chrestien" (222)⁵⁷.

Les procédés analysés ici visent à resémantiser les formules vieillies en ménageant un effet de surprise comique qui naît de l'application inattendue des vérités familières⁵⁸.

A. Adaptation originale de l'expression populaire qui colle alors plus adéquatement au contexte narratif:

Dans la nouvelle VIII, la corruption plaisante d'une expression bien connue, forgée pour les besoins de la cause, et son double emploi, littéral et figuré, amplifient l'effet de comique. Pour désigner

le dépit de Bornet lorsque celui-ci se rend compte du tour qu'il s'est joué à lui-même, on pourrait utiliser l'expression figurée, "prendre la chèvre"⁵⁹. De là, Marguerite tire l'expression, "prendre une chevre coiffée pour une belle fille" (46), laquelle s'applique littéralement à la situation (Bornet prend sa vieille épouse pour l'appétissante chambrière) et met en relief l'aveuglement du personnage. L'effort d'innovation n'est pas moins manifeste dans la formule qui suit. Marguerite brode joliment sur l'image de la femme vengeresse – "quand vos mariz vous donnent des cornes de cheuvreux, vous leur en donnez de cerf" (27) – et libère ainsi le dicton de sa contraignante concision. En jouant sur le contexte, elle redonne au lieu commun un tour personnel et lui confère une vie nouvelle.

B. Amplification du proverbe par adjonction d'un ou de plusieurs termes:

Dans la nouvelle XVIII, Marguerite change la tournure négative de l'expression proverbiale en affirmation et l'amplifie en y ajoutant un segment antithétique: "L'abit est si loing de faire le moyne, que bien souvent par orgueil il le deffaict" (317). Elle expose l'hypocrisie légendaire des religieux et plus encore l'extrémité à laquelle conduit le vice. Double est l'effet obtenu. La portée générale du récit s'en trouve accrue (l'exemple rapporté vient compléter le fonds familial) et le dicton en ressort, resémantisé, enrichi d'un nouvel éclairage.

C. Renouveau de la formule consacrée par négation ou par antiphrase:

Dans l'exemple suivant, Marguerite dénonce l'insuffisance de la formule populaire, l'analyse trop sommaire qu'elle propose de la complexité et de la diversité humaines: "Je n'ai gueres veu grand feu de quoy ne vint quelque fumée; mais j'ay bien veu la fumée où il n'y avoit point de feu" (42-43). Par le biais du paradoxe, elle élargit, approfondit la vérité commune. Pareille méfiance à l'égard de la pensée sclérosée semble être à l'origine de cette autre reformulation du conseil populaire dont le but principal est d'inviter à la réflexion:

“elle pensoit que l'occasion faisoit le peché, et ne sçavoit pas que le peché forge l'occasion” (229)⁶⁰.

Dans la nouvelle XVIII, Marguerite joue avec le caractère délavé du dicton: “il n'est si saint hermite qu'il n'y eust perdu ses patenostres” (140). Dans l'espace même du récit, le proverbe paraît adéquat. Il suggère l'irrévocabilité du péché, tout en soulignant la persévérance de l'amant dans l'épreuve de tentation. L'effet comique naît du décalage entre la signification qu'on attribue d'ordinaire au proverbe et la coloration qu'il prend dans le contexte global de l'oeuvre. En effet, on ne peut dissocier l'image évoquée ici des fréquentes références à la paillardise des religieux, la reconnaissance momentanée de leur vertu de l'habituelle dénonciation de leur vice. L'acception usuelle du proverbe s'abolit d'elle-même, le contexte global la transformant au point qu'elle devient sa propre antithèse. Vidée de sa substance quotidienne, la formule proverbiale alimente la savoureuse connivence qui lie auteur et lecteur. Dans le récit même, elle perd toute efficacité, détournée qu'elle est de sa finalité coutumière, qui est d'appuyer la démonstration. La portée générale du récit s'en trouve affaiblie; la louange se teinte d'ironie. Par le biais de l'antiphrase, Marguerite défie la parole figée, la libérant de sa nature instrumentale, de son statut ordinaire de signifier.

Ajoutons à ces “jeux de refonte” cette autre technique qui se fonde sur une sorte d'effet d'écho. Dans la nouvelle III, le proverbe italien, traduit en français comme “tous ceux qui portent cornes n'ont pas le bonnet hors de la tête”, illustre l'aveuglement du roi et la commune morale du trompeur trompé. Mais la leçon ne s'arrête pas là. Le gentilhomme que le roi croit duper sait que sa femme le trompe et le lui rend bien, sans toutefois s'en vanter car “les sages portent leurs cornes dans le coeur, et les sots sur leur front” (“sapientes portant cornua in pectore, stulti in fronte”). Moqué ici-bas, le sage sait se taire. Le proverbe explicité en appelle ainsi un second, implicite, pour illustrer le paradoxe paulinien du fou sage.

Usage des citations latines

Contrairement à ses contemporains, Marguerite use rarement de jargons, d'argots, de baragouins ou même du latin. Lorsqu'elle le fait, on est donc en droit de se demander ce qui motive cet écart. Dans le débat XVIII, la curieuse dissonance de registres, l'insertion de la référence juridique – “de frigidis et maleficiatis” – au sein de réflexions essentiellement psychologiques, choque par sa gratuité, déconcerte un lecteur avide de cohérence⁶¹. Dans la nouvelle LVI, les références liturgiques provoquent la gaieté sans être pour autant dépouillées de leur sérieux. Le contexte dans lequel elles interviennent, le mélange de léger et de grave sont les sources du comique. Alors que la jeune mariée croit reconnaître son propre époux dans le prêtre qui dit la messe, la profonde signification du rituel liturgique s'accroît. L'office religieux mène en fait à la “révélation divine”, à la gratification de celles qui s'étaient mises en état de grâce par leur “grande contemplation” (350). Les citations latines remplissent une fonction double qui vient enrichir leur statut quotidien. Tout en continuant de marquer les étapes de l'office religieux, elles soulignent à présent les étapes de la découverte de la supercherie. Ainsi, alors que le *Dominus vobiscum* ouvre les yeux à la fille, le *Ite missa est* vient confirmer son doute et met la mère en alerte⁶².

Annominatio

Dans la nouvelle XXXIV, le comique naît du traditionnel *quid pro quod* mais l'effet principal vient de la dénomination. Un premier jeu linguistique à l'origine du malentendu (les “pourceaulx” se nomment “cordeliers”) demande à être complété par un second, suggéré par le contenu du récit. Autrement dit, l'auteur invite le lecteur à se laisser prendre au jeu de l'écriture. Lorsque les cordeliers se conduisent comme les véritables “pourceaulx” (ils prennent littéralement le sort de ceux-ci pour le leur et leur abri pour leur refuge), la dénomination s'enrichit du renversement

inéluçtable qui gène le jeu avec les mots, le plaisir des parentés phoniques, "pourceaulx" se doublant alors de "purs sots".

Bien qu'elle soit sensible à la valeur sonore des mots, Marguerite semble préférer, dans son emploi ludique du langage, ceux de ces procédés qui ressortissent au domaine du sens. Comparé aux curieuses productions, aux audacieuses tentatives de cette époque, peut-être certains considèreront-ils cet art trop modéré dans ses effets de surprise, trop réservé dans son choix de registres, trop timide dans ses efforts d'originalité. Un tel jugement montrerait qu'on a perdu de vue la perspective d'ensemble, les principes essentiels sur lesquels repose l'oeuvre: la mesure, la proportion, le bon goût.

Notes du chapitre IV

¹ L'interprétation onomastique n'est certes pas sans danger. Voir Raymond Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* (Utrecht, Bosch, 1965) 43, note 2.

² Voir Raymond Lebègue, "Les anagrammes de Villon à Malherbe", *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* (1969) 243-250; F. Goyet, "La preuve par l'anagramme – l'anagramme comme lieu propre au genre démonstratif", *Poétique* 46 (avril 1981): 229-246; C. G. Dubois, "L'invention littéraire et les jeux du langage: jeux de nombres, jeux de sons, jeux de sens", *Les jeux à la Renaissance* 246-269.

³ Sur la poétique du nom à la Renaissance et les jeux sur les noms, voir G. M. Sutherland, "Proper Names in Renaissance Poetry", *The French Renaissance and its Heritage – Essays Presented to Alan Boase* (London: Methuen, 1968) 267-286; F. Rigolot, *Poétique et onomastique* (Genève: Droz, 1977); "Signature et signification: les baisers de Louise Labé", *The Romanic Review* 75/1 (1984): 12-24; G. Mathieu-Castellani, "Poétique du nom dans les *Regrets*", *Études seiziémistes offertes à M. le Professeur V.-L. Saulnier* (Genève: Droz, 1980) 235-256.

⁴ Voir D. Russell, "Some observations on Rabelais's Choice of Names: Nazdecabre", *Romance Notes* 12/1 (Autumn 1970): 186-188; F. Rigolot, "Cratylisme et pantagruélisme", *Études rabelaisiennes* 13 (1976): 115-132.

⁵ Voir "Fonds mythique et jeu des sens dans le prologue de l'*Heptaméron*".

⁶ J'ai traité ce sujet de façon partielle dans diverses études. Voir "Le clin d'oeil de l'onomatourge: les nouvelles VIII, XI et XXXVII de l'*Heptaméron*", *Romance Notes* 26/2 (1986): 149-154; "La dynamique appellative des femmes dans l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre", *Romanic Review* 77/3 (1986): 209-218.

⁷ Sur les personnages en tant que types dans les recueils narratifs de la Renaissance, voir Sozzi, *Les contes de Bonaventure Des Périers* 284-311; Cazauran, *L'Heptaméron* 39-67. Sur l'effort d'individuation chez Des Périers, voir Rigolot, "L'émergence du nom propre dans la nouvelle: Des Périers onomatourge", *Modern Language Notes* 92 (1977): 676-690.

⁸ Dans son essai sur les noms, Livre I, XLVI, Montaigne s'interroge sur cette manière de nommer d'après la terre ou la seigneurie. En imposant la fixité du nom, l'ordonnance de Villers-Cotteret lui rendrait son arbitraire.

⁹ *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques* (1953; Paris: Seuil, 1972) 134.

¹⁰ Dans son examen des classes de dérivés, Halina Lewicka montre que les suffixes *-eur* et *-ier*, tout autant populaires l'un que l'autre, alternent dans les mêmes rubriques; ainsi, *batelier* et *bateleur*. Voir *La langue et le style du théâtre comique français des XV^e et XVI^e siècles*, 2 vols. (Paris: Klincksieck, 1960) 1, *La dérivation*: 134, 141, 155.

¹¹ Simple jeu de mots sur *caritàs* et *caro*.

¹² Le mari "demanda [à la metayère] d'ont estoient venuz tous ses *biens*" vs "voiant la grande bonté de sa femme que, pour tant de mauvais tours ... lui rendoit tant de *biens*"; "la priant pour l'advenir vouloir vivre en femme de *bien*"; "une bourgeoise belle et *honneste*"; "l'*honneste* tour que sa femme lui avoit fait" vs "de la vaisselle *honneste*"; "s'en retourna à sa femme, à laquelle il confessa la *debte*" (270-71).

¹³ En dehors de son sens habituel, *bourgeoise*, au féminin, a celui de femme mariée. Voir H. Lewicka 218. Sur la notion d'honnêteté, voir N. Cazauran, "Honneste", 'honnesteté' et 'honnestement' dans le langage de Marguerite de Navarre" et K. Kupisz, "La femme 'honneste' dans l'Heptaméron", *La catégorie de l'Honneste dans la culture du XVI^e siècle*. Actes du Colloque international de Sommières II (Saint-Étienne: Institut d'études de la Renaissance et de l'Âge Classique, Université de Saint-Étienne, 1985) 149-177. On est en droit de se demander si Marguerite rappelait là des valeurs en voie de disparition dans la nouvelle société capitaliste.

¹⁴ "L'homme est bien desraisonnable quant il a de quoy se contanter, et veult chercher autre chose. Car j'ay veu souvent, pour cuyder mieulx avoir et ne se contanter de la suffisance, que l'on tombe au pis" (47).

¹⁵ Voir B. Meyer et J. D. Balayn, "Autour de l'antonomase du nom propre", *Poétique* 46 (avril 1981): 183-199.

¹⁶ La sage ignorance est la seule façon pour la femme de préserver son honneur.

¹⁷ Sur l'usage de ce terme, voir Huguet, *Dictionnaire de la langue française du XVI^e siècle* (Paris, 1925) 625. Peut-être le lecteur moderne s'aventurerait-il sur une interprétation autour du mot "sexe" (Roncex), lequel explique la méprise, source du rire. Le faux appel de la servante qui croyait sa maîtresse menacée de viol par les méchants cordeliers resterait lié au malencontreux incident de celle qui dut découvrir son sexe et se déshonorer publiquement. Si le mot "sexe" désigne à l'époque le sexe féminin, il est évident que le terme prend dans le texte l'acception qu'il a de nos jours: "en lieu d'avoir des femmes pour la nectoyer, fut servie d'hommes qui la veirent nue, au pire estat que une femme se porroit monstrier" (89). Pour séduisante que soit cette interprétation, la phonétique incertaine du seizième siècle (Roncex était sans doute prononcé "roncé" – le manuscrit de Thou épèle Roncei) ne nous autorise pas à la poursuivre.

¹⁸ Le rire est déclenché par la juxtaposition de deux éléments incompatibles, par le choc de deux infinis, "le très grand et le très petit, le meilleur et le pire", l'être et le paraître. Voir H. Bergson, *Le rire: essai sur la signification du comique* (1900; Paris: PUF, 1969) 96. Le rire purgateur de la protagoniste, détente temporaire que procure le monde à l'envers, représenté ici par la

désacralisation de la grande dame, rappelle à l'homme qu'il peut se détacher de son humaine condition. Par contre, le rire vindicatif, semble-t-il, de Dame Oisille (voir 89) crée un certain malaise dans la mesure où il expose le néant de l'être ici bas.

¹⁹ Préoccupation majeure du siècle mais aussi lignée thématique essentielle dans l'*Heptaméron*. Voir l'article de Dubois mentionné plus haut et aussi son *Mythe et langage du seizième siècle* (Bordeaux: Éditions Ducros, 1970).

²⁰ La dénonciation de l'arbitraire du signe trouve des échos dans la nouvelle XXXVII. En présentant la protagoniste, Mme de Loué, comme celle qui mérite la louange pour sa "douceur, grand' patience et longue attente" (266), Daguecin affirme l'adéquation entre signifié et signifiant. Quelques indices, parsemés ici et là dans le texte, suffisent à mettre le lecteur sur ses gardes: "entrant en une grande jalousie" (266), "se pensa qu'elle luy apprendroit" (267). Le dénouement confirme ses doutes. Dans un moment d'exaspération, la "patiente" dame met le feu sous le lit où son mari la trompait avec leur chambrière (il est vrai qu'elle a essayé auparavant d'autres remèdes pour "purifier" l'infidèle, en l'occurrence l'eau). Dans le débat, Nomerfide est la seule à signaler l'extrémité à laquelle conduit la jalousie. Sitôt l'arbitraire du signe dénoncé, les commentaires des devisants sombrent dans l'équivoque. Les doutes qu'émet Parlamente sur la motivation de la dame et la validité d'une telle stratégie, viennent miner la conclusion de Dame Oisille: "Voilà ... un exemple qui doit servir à toutes les femmes mariées" (268). Par le biais de l'onomastique est amorcée l'une des questions essentielles ici: la complexité du comportement et, par conséquent, du code humain. La pluralité d'interprétations qui en résulte atteste l'impuissance de la parole à cerner le réel. Paradoxalement, la pluralité mène au vide, au non-sens. Le trop plein du signe aboutit à la vacuité sémantique.

²¹ Sur cette notion de non-possession de la vérité, voir G. Galli, "Narrative Strategies and the *Heptameron*" (diss., University of Michigan, 1984) 131-155.

²² On désigne par "neutre" l'appellatif dépourvu du pouvoir d'individuation, l'absence de nom propre. Sur cette notion, voir Hélène Cixous, *Prénoms de personne* (Paris: Seuil, 1974).

²³ Sur la non identité de la femme, question qui revient sans cesse dans la pensée féministe actuelle, voir M. Yaguello, "La femme sans nom, la femme sans voix", *Les mots et les femmes* (Paris: Payot, 1978) 175-179.

²⁴ Encore que "damoiselle" pût aussi bien désigner les femmes qui étaient mariées que celles qui ne l'étaient pas. Voir Huguet 702.

²⁵ Par son aventure, l'homme gagne l'estime de ses semblables, la femme l'opprobre. Elle est bannie, exclue, dépossédée, déshonorée, mise à mort (N XXXVI). Les devisantes notent le double standard sans le remettre en question: "ung homme qui se venge de son ennemy et le tue pour ung desmentir en est estimé plus gentil compagnon; aussy est-il quant il en ayme une douzaine avecq sa femme. Mais l'honneur des femmes a autre fondement: c'est douceur, patience et chasteté" (301). Aussi la mention de l'état d'époux n'est-elle jamais

gratuite puisqu'elle met en relief une qualité masculine "non seulement louable, mais miraculeuse" (382). Voir la nouvelle LXIII. Sur l'idéal de conduite de l'homme et de la femme, voir Milin; Rossi, "'Honneur' e 'conscience' nella lingua e nella cultura di Margherita di Navarra"; *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 5/1 (Spring 1985): 63-87.

²⁶ L'expression vient de M. Duras et X. Gauthier, *Les parleuses* (Paris: Minuit, 1974) 71.

²⁷ Voir Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (Paris: Gallimard, 1969) 157: "L'auteur du lapsus est soulagé de pouvoir jeter le masque".

²⁸ Faiblesse qui perce encore dans le souci de justification (la jeune femme rappelle à plusieurs reprises la différence d'âge entre elle et son mari).

²⁹ "La femme fondamentalement n'a pas de nom [...] donc pas de personnalité propre". Otto Weininger, *Sexe et caractère*, 1906; cité par Yaguello 175.

³⁰ Dans *Les prisons*, c'est à une voix masculine que Marguerite confie le récit de son expérience mystique.

³¹ "De l'oeuvre au texte", *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue* (Paris: Seuil, 1984) 74-75.

³² Les manques, les blancs, l'équivoque ont leur fonction propre. Voir Colette H. Winn, "An Instance of Narrative Seduction: The *Heptameron* of Marguerite de Navarre".

³³ Dans les nouvelles IX et XIII, c'est l'homme qui est condamné au silence et à la non identité. Dans l'un et l'autre cas, l'issue est fatale. Le non parler mène à la mort, certes indirectement dans la nouvelle XIII. Sur cette notion de silence, voir Colette H. Winn, "La loi du non parler dans l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre", *Romance Quarterly* 33/2 (May 1986): 157-168.

³⁴ Une fois nommée (c'est en fait la femme elle-même qui se nomme: "Je n'y ay veu que moy seulle", N XXIV, 196), la reine de Castille exile son serviteur pendant sept ans et le perd du même coup.

³⁵ Dans la nouvelle XIII au contraire, la femme refuse l'identité amoureuse. Le respect qu'il porte à sa dame contraint un jeune capitaine à ne jamais lui déclarer sa passion. Mais sitôt éloigné d'elle, voilà qu'il lui avoue son amour dans une lettre. Sous le nom d'une autre, la dame (qui souhaite maintenir son anonymat) renvoie à l'épouse du capitaine, l'anneau et la lettre qui lui étaient destinés. L'anonymat donne un tour comique à l'histoire lorsque la vieille épouse du capitaine rapporte à sa bienfaitrice la générosité de son regretté mari.

³⁶ Le choix de prénoms indique une conception diminutive de la femme, bien réelle dans la société d'alors. Voir *Les mots et les femmes*, "Genre et sexe: la métaphore sexuelle", 91-113; Voir encore A. Grisay, G. Lavis, M. Dubois-Stasse, *Les dénominations de la femme dans les anciens textes littéraires français* (Liège: Éditions J. Duculot et S. A. Gembloux, 1969) 60-61.

³⁷ L'onomatourge tire un habile parti des noms aux multiples résonances. Dans la nouvelle XXII, l'appellatif Marie – qui suggère à la fois la pureté

virginale et la grâce féminine – évoque le conflit que fait naître dans le cœur de l'homme la nature conflictuelle de la femme et l'éternel défi lancé à celle qui, dans sa première innocence, fut prédestinée à la tentation. Par leur caractère angélique et diabolique à la fois, de tels prénoms devaient inspirer les plus grands parmi nos poètes.

³⁸ *Language, its Nature, Origin and Development* (1929; Paris: Édition Française, 1976); cité par Yaguello 98. Sur les diminutifs, voir H. Lewicka 283-291.

³⁹ En prenant la parole, Parlamente précise que l'histoire qu'elle va conter, lui a été rapportée par "un de [ses] plus grands et entiers amys, à la louange de l'homme du monde qu'il avoit le plus aymé" (54).

⁴⁰ Sur cette notion, voir Shoshana Felman, *La folie et la chose littéraire* (Paris: Seuil, 1978) 138-154; "Rereading Femininity", *Yale French Studies* 62 (1981): 126.

⁴¹ Voir à ce sujet Michel de Montaigne, *Oeuvres complètes*, I, LVI, 358. On devine pareille partialité dans la nouvelle XXV. Après le récit de Longarine sur les amours clandestines de François I^{er} et de la femme d'un avocat, Parlamente met en garde ceux qui s'apprêtent à médire sur la soudaine dévotion du roi: "Si n'en devez-vous poinct juger [...] car peult estre, au retour, que la repentance estoit telle, que le peché lui estoit pardonné" (207).

⁴² Les allusions aux enseignements de saint Paul abondent. Par exemple, à la page 150, l'adieu de Poline à son amant:

[...] estant assurée que Celluy qui est le vray, parfaict et digne d'estre nommé Amour, nous a tirez à son service, par une amitié honneste et raisonnable, laquelle il convertira, par son saint Esperit, du tout en luy; vous priant que vous et moy oblyons le corps qui perit et tient du viel Adan, pour recepvoir et revestir celluy de nostre espoux Jesus-Christ.

Et encore "le saint baiser de dilection" lors de la séparation. Les commentaires de Parlamente sur les limitations de l'entendement humain (conséquences du péché originel), sur l'aveuglement de l'homme qui croit trouver "en une beaulté exteriere [...] la souveraine beaulté, grace et vertu" (151), rappellent le premier épître de saint Paul aux Corinthiens, chapitre XIII, vers 12. De même, plusieurs épîtres de saint Paul aux Corinthiens ou aux Hébreux auraient pu inspirer l'image de l'enfant et de ses poupines ou l'argument sur la nécessité d'avoir la foi pour parvenir à la perfection divine.

⁴³ La traditionnelle mention de parenté pour désigner la femme ne s'applique plus. Le statut de "femme" que le "bastard" lui attribue dans une lettre n'est que provisoire. Par sa désobéissance, Rolandine perd même son statut de "cousine" auprès de la reine.

⁴⁴ Comme le constate Émile Benvéniste, la quête de l'identité et celle de la parole n'aboutissent souvent qu'à une seule et même démarche: "C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme sujet, parce que le langage seul

fonde en réalité, dans sa réalité qui est celle de l'être, le concept d' 'ego' [...] Est ego qui dit 'ego'". *Problèmes de linguistique générale*, 2 vols. (Paris: Gallimard, 1966) 1: 259-260.

⁴⁵ "La femme qui s'exprime", note Claudine Hermann, "constitue en soi un danger car elle a refusé la répression" (86).

⁴⁶ L'expression vient d'Eugène Nicole, "Personnage et rhétorique du nom", *Poétique* 46 (avril 1981): 213.

⁴⁷ La honteuse conduite de la femme soulève une question d'éthique. Dans le lai du Chaitivel dont l'auteur s'inspire, le ton reste plus léger. On raille plaisamment l'amoralisme de la femme qui encourage, tour à tour, quatre chevaliers faute de pouvoir se résoudre à en aimer un seul. Par contre, dans le lai d'Ignaurès, le châtement s'avère plus sévère. Ignaurès est l'amant de onze dames. Réunies à l'occasion d'un jeu de société, elles découvrent l'inconstance de leur ami. Les dames se font venger par leurs maris de l'offense qui leur a été faite et l'amant volage est tué.

⁴⁸ Voir à ce propos les essais de Luce Irigaray, *New French Feminisms*, éd. E. Marks et I. de Courtivron (New York: Schocken Books, 1981) 99-110.

⁴⁹ On voit ici que la notion de "différence" est ramenée, pour être appréhendée, à quelque chose de connu. Voir à ce sujet Michel Foucault, *Les mots et les choses* (Paris: Gallimard, 1966) 60-91. Le concept de "différence" tel qu'il est compris par la pensée féministe actuelle ne pouvait alors exister.

⁵⁰ Pour Robert Garapon, il y a fantaisie verbale lorsque "le plaisir d'assembler les mots et de jouer avec eux prend le pas sur la volonté de signifier". "La fantaisie verbale n'est pas exclusive de toute signification", précise-t-il encore. Toutefois, la saveur comique ne vient pas des idées transmises mais plutôt du jeu avec les mots. Voir *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle* (Paris: Librairie Armand Colin, 1957) 10. Sur le comique verbal au seizième siècle, voir *Le comique verbal en France au XVI^e siècle*. Actes du colloque organisé par l'Institut d'études romanes et le Centre de civilisation française de l'Université de Varsovie, avril 1975 (Varsovie: Éditions de l'Université de Varsovie, 1981); Halina Lewicka, *La langue et le style du théâtre comique français des XV^e et XVI^e siècles*, 3 vols.; Marcel Tetel, *Étude sur le comique de Rabelais* (Florence: L. S. Olschki, 1964); Michel Beaujour, *Le jeu de Rabelais*; François Rigolot, *Les langages de Rabelais* (Genève: Droz, 1972).

⁵¹ Une première ébauche de cette étude est parue sous le titre, "Rire et angoisse dans l'Heptaméron", *Rocky Mountain Review* 41/1-2 (1987): 51-64.

⁵² Parfois, le jeu avec les dérivatifs n'est qu'implicite. Marguerite invite volontiers le lecteur à participer au jeu de la dérivation. On a vu dans la nouvelle V comment le jeu sur *basteler* (*bastelier/basteleur*) enrichissait le sens et la portée générale du récit.

⁵³ Voir Tetel, *Themes, Language, and Structure* 43-54.

⁵⁴ Voir Winn, "Gastronomy and Sexuality: 'Table Language' in the *Heptameron*", *Journal of the Rocky Mountain Medieval and Renaissance Association* 7 (1986): 17-25.

⁵⁵ Le thème de la femme rusée et quelque peu matérialiste, qui démasque l'hypocrisie de l'homme, rappelle celui-même de *L'Amye de court*. Cet ouvrage fit scandale dans les années quarante et fut l'une des causes de la Querelle des Amyes.

⁵⁶ On notera l'usage fréquent de l'exclamation familière ("Vous nous l'avez gardé bonne", 154; "Par Saint Pierre", 334, etc.), de la forme proverbiale (226, 241, 245, 332, 368), du jeu de mots (*mary/marry*, 258, 312, 373).

⁵⁷ Sur l'usage d'antithèses, d'images et de comparaisons, voir Jourda 968-972.

⁵⁸ Sur le plaisir à bousculer les idées reçues au seizième siècle, voir Saulnier, "Proverbe et paradoxe du XV^e au XVI^e siècle. Un aspect majeur de l'antithèse: Moyen Âge-Renaissance", *Pensée humaniste et tradition chrétienne aux XV^e et XVI^e siècles*, éd. Henri Bédarida, Colloques internationaux du C.N.R.S. (Paris: C.N.R.S., 1950) 87-104; voir encore l'article mentionné plus haut de Condeescu, "Le paradoxe bernésque dans la littérature française de la Renaissance"; James Woodrow Hassell, Jr., "Additional Notes on Des Périers' Nouvelles LX and LXXI", *Medieval Studies in Honor of Robert White Linker* (Valencia, 1973) 103-109 and "Notes on Des Périers' Nouvelles I, V, VII and XXII, and XLII", *La nouvelle française à la Renaissance* 297-305; Krystyna Kasprzyk, "Un exemple de comique subversif: l'emploi du proverbe dans les *Nouvelles recreations* de B. Des Périers", *Le comique verbal* 217-232; François Rigolot, "Sémiotique de la sentence et du proverbe chez Rabelais", *Études rabelaisiennes* 14 (1977): 277-286.

⁵⁹ Voir Huguet, *Le langage figuré au seizième siècle* 208.

⁶⁰ Dans la nouvelle LX, Marguerite se contente d'adapter le proverbe au contexte en modifiant l'un de ses éléments: "L'habandon (l'occasion) faict le larron" (368).

⁶¹ Référence juridique et non cléricale comme on l'a souvent pensé, affirme Guy Demerson dans la discussion qui suit la communication de Jean Larmat, "Le comique verbal chez Rabelais et les personnages de Panurge et de Frère Jean des Entommeures", *Le comique verbal* 97-108.

⁶² Dans la nouvelle XXII, la référence liturgique remplit la même fonction révélatrice, trahissant l'intention malicieuse du Prieur de Saint Martin: "faictes chanter à toutes vos filles ung *Salve Regina*, en l'honneur de ceste vierge où j'ay mon esperance" (180). Il s'agit là de réminiscences des patenostres comiques (le Credo à l'usurier, le Credo au ribaut, etc.), de parodies de pièces liturgiques, d'hymnes, de psaumes, de prières. L'écrivain médiéval glose à plaisir sur le *Pater*, le *Credo*, l'*Ave Maria*, le *Salve Regina*; tourne volontiers un hymne en une chanson à boire. Le *Verbum bonum*, en l'honneur de la Vierge, était parmi les plus populaires. Parfois c'est la messe entière qui est parodiée avec une verve bachique. La célèbre raillerie sur le service divin (du vin) dans le chapitre XXVII du *Gargantua* rappelle l'humour médiéval. Sur cette veine parodique, voir Eero Ilvonen, *Parodies de thèmes pieux dans la poésie française du Moyen Âge* (Helsingfors: Impr. de la Société de littérature finnoise, 1914) 1-45.



Fig. 7: Guillaume de La Perrière. *Le théâtre des bons engins*, auquel sont contenus cent emblèmes, Paris, D. Janot, 1539, folio D8 v^o

Chapitre V

JEUX DE MÉMOIRE

Le fonctionnement d'un texte-écho

Narrative always makes the implicit claim to be in a state of repetition, as a going over again of a ground already covered: a *sjuzet* repeating the *fabula*, as the detective retraces the tracks of the criminal. This claim to an act of repetition – “I sing”, “I tell” – appears to be initiatory of narrative.

Peter Brooks, “Freud’s Masterplot”¹.

1. Le texte comme écho

Formules de répétition

De par ses sources d’inspiration, l’oeuvre se définit comme une composition en écho. De par sa structure, elle se prête également à toutes sortes d’effets de miroir. Dans les deuxième et troisième chapitres, on se préoccupait de la référence externe, de la mémoire intertextuelle. Il s’agit ici de la référence interne, de la mémoire intratextuelle, autrement dit du jeu des reflets et des répétitions tel

qu'il se manifeste à l'intérieur du texte même. Le "pluriel" est la forme fondamentale de l'*Heptaméron*. L'ouvrage se compose de sept journées identiques (la huitième est interrompue) qui comprennent chacune dix récits et s'organisent selon un schéma répétitif. À partir de la deuxième, un prologue nous renseigne sur les occupations des devisants, lesquelles suivent inlassablement le même rythme. Office matinal, repas, repos ou préparatifs précèdent la venue au pré. Nécessité quotidienne pour les uns, la narration offre aux autres des plaisirs clandestins. La prise de parole se fait selon les règles préétablies. Les débats suivent sans faute les narrés, servant à la fois de commentaire à ce qui a été dit et de liaison à ce qui va l'être.

Les effets de miroir ne se bornent pas à ces quelques effets structurels. La répétition se manifeste encore d'un débat à l'autre dans les points de vue qu'expriment les devisants. Dès la fin de la première journée, les voix individuelles s'affirment, les personnalités se dessinent. Dans le troisième chapitre, on a montré que la "redite" permettait à l'auteur de développer l'histoire-cadre et d'imposer une présence narrative tout en entravant le climat d'attente. À la suite des opinions répétées d'un débat à l'autre, le lecteur peut prédire les diatribes des matérialistes contre les idéologies "dénaturées" ainsi que les protestations des dames et de Dagoucin. Tout aussi flagrante est la reprise de schémas narratifs, de thèmes et de motifs littéraires, reprise qui se produit à l'intérieur d'une même journée mais aussi d'une journée à l'autre.

On note ainsi le retour de plusieurs types de récits à structure répétitive. Parmi ces compositions en miroir, on distingue les nouvelles à "retournement" qui visent à un effet de surprise, à un coup de théâtre. Ces récits s'appuient sur un effet de récurrence mais c'est la "scène à renversement" (les rôles actantiels sont remis en jeu à la suite d'un revers de fortune), la "reproduction imparfaite" qui représente la pointe du récit et provoque le rire. Dans la nouvelle LXVIII, la technique du miroir se double d'un effet d'anticipation. L'histoire de l'épouse délaissée qui prie son apothicaire de lui donner un remède pour regagner l'amour de son mari,

sert de mise en abyme prospective à l'histoire principale². Celle-ci met en scène la femme de l'apothicaire qui, après avoir écouté en cachette la première histoire, tente à son tour de remédier à ses ennuis conjugaux. Le comique naît bien là d'un revirement de situation (le "médecin traitant" deviendra le "malade traité") mais aussi d'une autre variable mise en relief au sein des nombreuses correspondances qui se vérifient les unes après les autres. L'épouse délaissée utilise le remède comme il le fallait. Par conséquent, "son mary, qui estoit fort et puissant et qui n'en print pas trop, ne s'en trouva point pis". Au contraire, la femme de l'apothicaire l'utilisa "sans regarder doze, poix ne mesure" (396).

La technique du retournement (la réflexion paradoxale) contribue à un effet de sens et convient donc bien à la morale du trompeur trompé, aux leçons de sagesse, aux "mises en garde" des grands contre les humbles (N XXVIII, LII), des forts contre les faibles (N III, VIII et XV). Ailleurs, la nouvelle à retournement revêt un caractère plus sérieux. Elle se déroule toujours selon un rythme à deux temps (voile-dévoilement, couverture-ouverture) mais, comme l'explique Gisèle Mathieu-Castellani, l'effet de surprise est alors achevé par "la mise à jour, la mise à nu, de tout ce qui, dans l'homme, est dissimulé, masqué, voilé, par les contraintes de la vie sociale, ou les vices inhérents à la nature humaine"³. Le redoublement paradoxal sert donc d'appui au *leitmotiv* de l'oeuvre, au thème de la dissimulation, lequel se réalise sous une multitude de formules narratives. Ainsi, sous la dévotion du parfait serviteur le désir invincible se trouve démasqué (N X, XIII); sous la vertu de la femme, la conduite licencieuse est mise au jour (N XX, XLIII); sous la tranquillité conjugale percent encore l'hypocrisie et l'infidélité (N LIX, LXIX); sous l'amitié, la déloyauté et la jalousie (N XVII, XXVII, XLVII); sous la dévotion, l'hypocrisie et la débauche (N XXII, XXIII).

Les nouvelles qui mettent en scène une "demande de preuve", une "mise à l'épreuve", ou les vicissitudes de la "conquête amoureuse", favorisent, de par leur nature même, les retours textuels. La "demande de preuve" rappelle la nouvelle à retournement dans

la mesure où elle s'organise selon deux séquences symétriques qui mettent en relief le changement des rôles actantiels. Dans les nouvelles LXIV et XXIV, les parallélismes soulignent la transformation radicale de la situation initiale (la dame perd tout pouvoir sur son serviteur)⁴ et, plus encore, l'évolution psychologique de l'amant pour qui la séparation d'avec sa dame n'est plus, à la fin de l'histoire, un "arrêt tragique" mais une véritable bénédiction, un "honneste tour" (199). Dans le récit XXIV, la technique du miroir se retrouve encore dans l'épître que l'amant envoie à sa dame, laquelle fonctionne, selon l'analyse de Dällenbach, comme une "mise en abyme" rétro-prospective. "Charnière entre le déjà et le pas encore" (89), l'énoncé réflexif récapitule, dans ses moindres détails, les événements antérieurs – la cruauté de la reine à l'égard de son serviteur malgré l'amour que celui-ci lui porte – et anticipe les événements postérieurs. Il fait ainsi du texte un signe achevé. Il lui donne sa finalité (on apprend que l'amant est guéri de son amour) et préfigure la moralité qui s'en dégage, laquelle est d'ailleurs reprise par les devisants dans le débat (la dame "reconnaît" enfin le parfait ami et le perd du même coup pour s'être montrée trop cruelle)⁵. Comme dans certains fabliaux, Marguerite sacrifie le suspens à l'ironie, insistant sur la punition bien méritée de "la belle dame sans mercy"⁶.

La "mise à l'épreuve" se compose de trois séquences symétriques: tâche / accomplissement / reconnaissance. La répétition, dit Mathieu-Castellani dans son étude de la nouvelle XVIII, apporte un élément dramatique à l'histoire. Elle permet de déclarer à la fin, comme dans les nouvelles à "retournement", le triomphe de la vérité, l'amour enfin vérifié de l'amant⁷.

La composition en écho convient encore à ceux de ces récits qui retracent les étapes progressives de la conquête amoureuse, les tentatives répétées du sujet désirant (l'épouse abandonnée / l'amant) pour (re)gagner l'objet de désir (le conjoint / la dame). Dans chacun de ces scénarios, la répétition est corrigée par la variation et la gradation⁸. La composition de la nouvelle XLII est réglée par un rythme à deux temps (tentative-échec) qui rappelle la cadence

du roman d'initiation⁹. Chaque tentative ratée représente une nouvelle leçon pour le prince qui reconnaît, à la fin du récit, la vertu de Françoise et la marie, en guise de récompense, à un jeune homme de bonne maison. Dans la nouvelle XXI pareillement, la reprise à trois temps (camouflage / entrevue des amants / dénonciation), variée dans son contenu, montre une gradation très nette tant dans les ruses imaginées que dans les punitions imposées: 1) feinte de Rolandine / entrevue secrète / dénonciation à la reine; 2) jeûne / entrevue secrète / dénonciation; 3) entrevue à l'église / mariage secret / interruption due au déplacement de la cour; 4) entretien à la fenêtre / stratagème percé à jour; 5) lettre / message intercepté / révélation du mariage secret / Rolandine est punie par la reine, par son père, par le "hasard" (infidélité du bâtard). La répétition constitue "une temporalité négative" (Olsen 179). Marquant l'échec répété des camouflages, elle contribue à créer le climat d'hostilité dans lequel évoluent les protagonistes et nous fait ressentir davantage leur désorientation. Elle démontre encore la "fermeté" de Rolandine qui s'acharne contre son destin malheureux. Loin d'être redondant, le retour textuel constitue les ressorts de la narration. Dans les trois types de récits examinés, la répétition fonctionne encore comme un *modus significandi*. Signalant une valeur essentielle dans le code chevaleresque-courtois (la persévérance), elle joue un rôle primordial dans le processus de formation morale (d'apprentissage) et de "reconnaissance".

Dans les exemples qui suivent, la répétition conduit à des effets de représentation. Le récit itératif se dispose comme une métaphore des activités qui le constituent, l'écriture et la lecture. La nouvelle LXX est constituée d'une suite de scènes répétitives qui relancent l'action tout en faisant avancer l'histoire. L'on dirait pourtant que c'est toujours la même scène qui se répète: la scène de ménage entre le duc et la duchesse (occasionnée par la jalousie de celle-ci), suivie de l'"enquête" du duc auprès du gentilhomme pour savoir le nom de son amie. Chaque "révélation" suscite un nouvel accès de jalousie et éveille le désir d'en savoir davantage. Poussé par sa femme, le duc revient incessamment auprès du

gentilhomme pour pénétrer plus avant son secret. Celui-ci dévoile enfin le nom de son amie et leurs rendez-vous secrets. Le duc, à qui le gentilhomme accorde la permission d'assister à l'un de ces rendez-vous, rapporte la scène à la duchesse qui, à son tour, la rapporte à la dame du Vergier¹⁰.

D'une part, le discours au pluriel réfléchit le discours qui le contient, l'écriture obsessionnelle – perpétuelle redite du "déjà dit" comme on le verra par la suite – qui consiste à refondre inlassablement le même contenu dans une série de variables analogiques. D'autre part, il met au jour le mode de fonctionnement du récit itératif, autrement dit le geste producteur. Il relance le commentaire sur les techniques du récit, le schéma actionnel se présentant là comme une "actualisation", une mise en pratique des stratégies narratives telles qu'elles sont présentées dans les débats (voir chapitre III) et donc, comme une re-présentation de l'acte d'écriture; sorte de "mise en scène" des devisants en train de conter et de l'auteur en train d'écrire¹¹. Le secret, on l'a vu, est la condition nécessaire à la prise de parole (le duc presse le gentilhomme pour savoir son secret et la duchesse le duc). L'intérêt du récit dépend donc du dévoilement du secret qui doit se faire, un peu comme dans le roman policier, par étapes progressives. La composition en écho décrit admirablement le geste minutieux de la "mise à nu". De dialogue en dialogue, de récit en récit, le signe se dévide; le signifié fuit. Et du même coup, l'autorité du narrateur se trouve menacée. L'acte de parole donne un pouvoir éphémère qui ne dure que le temps du secret¹². Le pouvoir passe de main en main comme le secret passe de bouche en bouche. Seule la dame du Vergier qui comprend la vulnérabilité croissante du narrateur lorsqu'il livre son secret à l'autre, refuse le pouvoir momentané du parler. Or, le pouvoir du narrateur ne tient pas seulement au savoir qu'il détient mais à une certaine "prédisposition" du lecteur (auditeur) envers lui. L'acte de narrer nécessite un rapport de connivence, un "pacte" entre le narrateur et son public, le second étant supposé accepter la parole du premier comme vraie. Comme l'explique Elizabeth L. Berg dans "Iconoclastic moments", "the authority of literature

is grounded in a pact between writer and reader to read the text *as if it were real*; in reading the text as fiction the reader reclaims his or her power to determine the meaning and significance of the work"¹³. La relation que Berg suggère est celle-même que la duchesse souhaite avec le gentilhomme lorsqu'elle lui déclare la passion secrète qu'elle éprouve pour lui. En prétendant ne rien entendre à son propos, le gentilhomme déprécie le savoir que la narratrice détient, diminue son autorité. En refusant, par la suite, de prendre sa déclaration au sérieux, il nie le rapport de complicité qu'elle souhaite. Par une simple formule stylistique qui revient à transposer la déclaration d'amour dans le domaine de l'irréel, le gentilhomme se tire d'embarras:

"Madame, si j'estois digne que votre haultesse se peust abbaïsser à penser à moy, ce vous seroit plus d'occasion d'esbahissement de veoir ung homme, si indigne d'estre aymé que moy, presenter son service, pour en avoir refus ou mocquerie" (401).

Dans la nouvelle XLV, l'activité du tapissier tourangeau réfère à la production textuelle¹⁴. La ruse du protagoniste réfléchit celle de l'auteur qui, tentant de contrôler l'appropriation du texte, manipule le lecteur en jouant sur son désir du "vrai". Pour tromper sa voisine qui le prend dans le jardin en train de "donner les Innocens" à sa chambrière, le tapissier répète la "scène d'amour" mais cette fois il invite son épouse à prendre la place de la chambrière, sachant pertinemment que la voisine ne manquera de lui rapporter ses infidélités. Et le tour est joué! Le retour de scènes identiques suffit à créer l'équivoque. Ayant pris part à la seconde "scène d'amour", l'épouse affirmera, certes sans le savoir, avoir pris part à la première et, par sa conviction ("Hélas, ma commere, m'amy, c'estoit moy!"), réussira à "détromper" celle qui avait vu de ses yeux pareille "villeny". C'est ironiquement par l'intermédiaire de l'épouse "trompée"¹⁵ que le tapissier parvient à se disculper; c'est en donnant au lecteur "l'illusion" d'avoir pris part au processus de production que l'auteur protège son texte.

2. La mémoire du texte

Le "modèle" et ses échos

La répétition consiste également dans le retour d'unités sémantiques identiques qui concourent à la constitution des deux isotopies principales, celle du "vice" (du mal) et celle de la "vertu" (du bien), et à l'illustration de la donnée initiale, "le néant de l'être sans la Grâce"¹⁶. On perçoit encore certains motifs littéraires, les uns "accidentels" c'est-à-dire qui ne se répètent pas, tandis que les autres s'affirment progressivement par la fréquence de leur retour¹⁷. Ce qui se répète, ce ne sont pas des situations exactement identiques mais des situations analogues par un certain aspect. Dans l'*Heptaméron*, les rapports entre les récits répétitifs varient de la reproduction presque fidèle à la contradiction¹⁸. La variable qui se réduit au choix des actants, reste minimale¹⁹. Par contre, les transformations apportées à un schéma actionnel donné, la permutation des rôles actantiels, l'interversion des attributs actoriels, sont plus significatives. Par exemple, lorsque Marguerite substitue à un modèle usé ("la relation adultère") une situation nouvelle ("la relation incestueuse"), elle ne met plus l'accent sur le vice légendaire – l'infidélité (cf. aa'1), l'immoralité de la femme (aa''1) – mais sur l'orgueil de l'être humain (aa'''1) et élargit ainsi les virtualités sémantiques du conte à rire. De même, l'examen des séries a-2 et a'2 nous montre que l'interversion des rôles actantiels et des attributs actoriels fonctionne comme une mise en vedette²⁰.

Ces "associations-répétitions" soulignent le caractère pluriel d'une oeuvre qui accueille des perceptions nombreuses, le côté fragmentaire d'un énoncé qui préfère au développement articulé une structure compartimentée, parfois répétitive à l'excès. Cet aspect de l'oeuvre convient bien à "l'esthétique de la Renaissance, à une époque où", observe L. Kritzman, "l'on pense par fragments"²¹. Variées sont les fonctions des reprises narratives. Révélant le désir d'épuiser le thème de prédilection en l'examinant sous des perspectives diverses – technique qui ne manque pas de

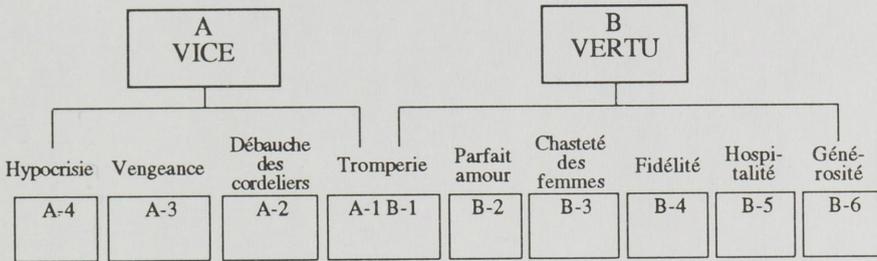


TABLEAU I: Actualisations sémiques du texte-écho

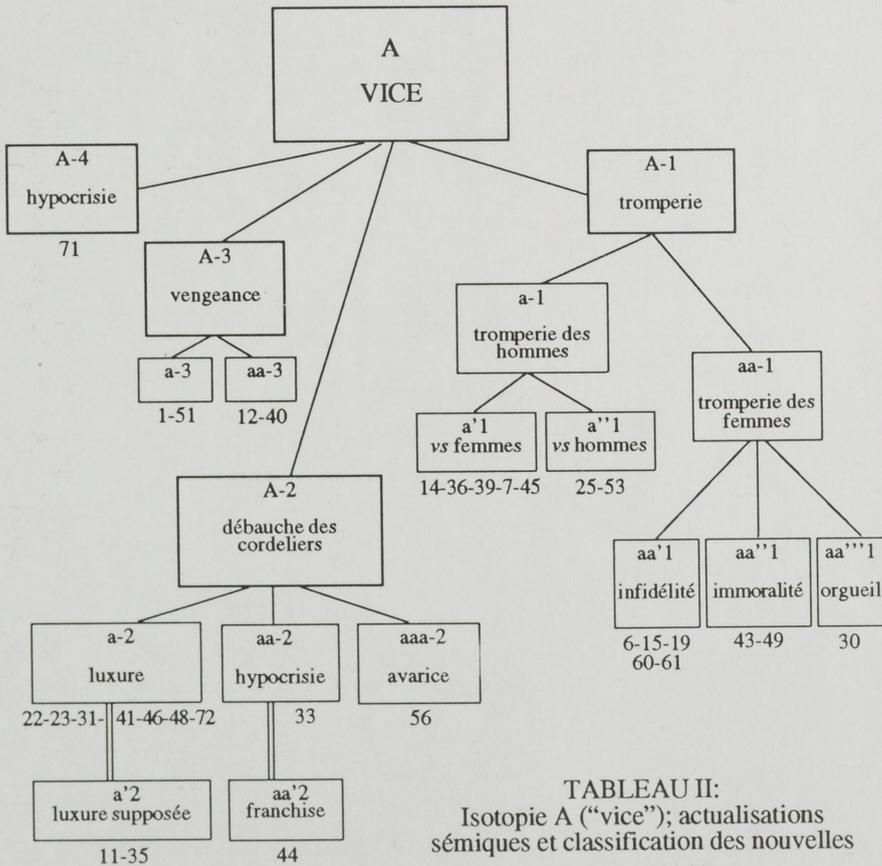


TABLEAU II:
Isotopie A ("vice"); actualisations
sémiques et classification des nouvelles
— rapport antithétique

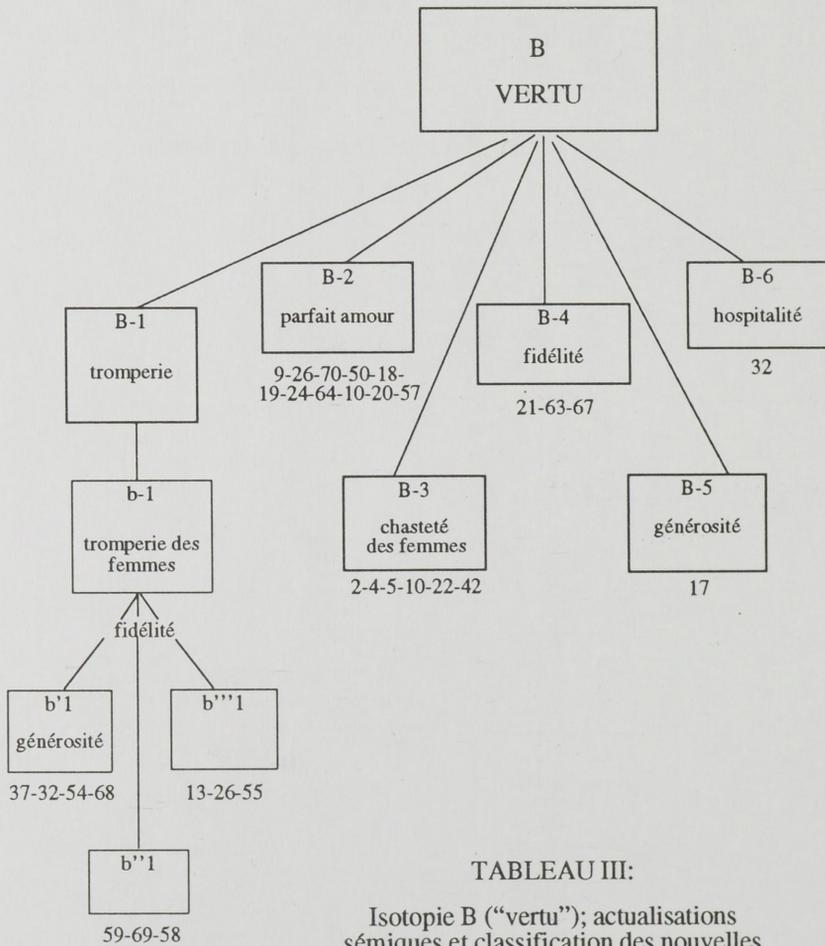


TABLEAU III:
Isotopie B ("vertu"); actualisations
sémiques et classification des nouvelles

rappeler l'écriture obsessionnelle de Montaigne –, la technique de l'écho joue fortement dans le processus de construction. Elle contribue à établir le système d'idées et de valeurs sous-jacent au texte et facilite la rétention de l'information. Le procédé mnémonique – sous lequel se lit l'intention didactique – s'avère parfois plus subtil. Quand l'accent est mis sur la constante, l'écho relève d'une intention critique. Dans les récits sur le parfait amour, l'usage extensif du rappel contribue à miner un argument. La répétition textuelle (le dénouement malheureux) sape les théories de ceux qui soutiennent le bien fondé des idéologies utopistes²². Ailleurs, la reprise narrative vise à remettre en question une idée communément acceptée. Par exemple, les liens narratifs qui s'instaurent entre les nouvelles XLV et XLVI, les nombreuses analogies au niveau du schéma actionnel et du dénouement²³, tendent à relativiser les violentes diatribes contre les cordeliers en réitérant le credo de Marguerite: "il y a nul qui ne faille" (365)²⁴. Les "renchérissements thématiques" revêtent donc une fonction exemplaire dans la mesure où ils aboutissent à la démonstration d'une vérité, à la justification d'un point de vue. Mettant en relief l'universel – fixant les réactions habituelles de l'homme lorsqu'il se trouve dans une situation donnée –, les constantes contribuent encore au réalisme psychologique des nouvelles, lequel constitue, selon Jourda, "un enrichissement du genre, un agrandissement de son champ d'action" (1000). La nouvelle illustre certaines conduites qui s'imposent comme des vérités générales: le dépit triomphe de l'amour²⁵, la ruse est l'arme des plus faibles, etc.²⁶.

En laissant présager tel ou tel dénouement, le processus d'entassement entrave souvent le climat d'attente. Par exemple, le lecteur reconnaît, dès les premières lignes, les histoires de "trompeur trompé" et prévoit leur "morale naïve"²⁷. Cependant, on a vu plus haut que les réminiscences peuvent servir à "mettre en vedette". Si la technique de l'écho met en valeur la constante, la récurrence de la constante souligne plus encore la variable, la "concordance discordante". Elle contribue ainsi à certains effets de surprise; augmente le suspense; trompe l'horizon d'attente du

lecteur, lequel est constitué par les duplications précédentes. Dans le deuxième chapitre, on a constaté que l'écho entre le texte et ses référents – entre un récit donné et d'autres récits de même tradition – se définissait en termes de contraste ou de déplacement, l'élément emprunté étant alors remplacé par son contraire registral. On note pareils effets à l'intérieur du texte. Par exemple, la reprise d'une même mise en scène dans les nouvelles XLVIII et XXIII montre qu'il s'agit là d'un topos²⁸. La divergence au niveau du dénouement – l'issue tragique de la nouvelle XXIII – souligne toutefois la distance que Marguerite prend par rapport à une tradition dont le but premier était de récréer²⁹. La duplication paradoxale sert encore à renforcer la portée morale d'une nouvelle, à mettre en relief la conduite exemplaire qui ressort sans peine sur le fond uniforme des vices humains. Si, à la première lecture, on note de nombreuses affinités entre les nouvelles XV et XXXVII³⁰, l'on s'aperçoit progressivement que les deux textes sont dans un rapport d'interversion. Les structures analogues inversées mettent en lumière la vertu exemplaire de Mme de Loué (N XXXVII) alors qu'il est si aisé de faillir comme le montre la nouvelle XV.

Effets d'écho et d'anticipation

Les reprises narratives indiquent l'acheminement indirect de l'écriture qui se forge sur les associations. Si le texte se retourne constamment sur lui-même, s'il se plaît à résumer le passé, il peut tout aussi bien se projeter de l'avant et annoncer l'avenir. Je propose ici quelques exemples pour illustrer ces effets d'écho et d'anticipation. En élargissant l'acception que Dällenbach donne à ces termes, j'ai nommé les premiers – qui demandent à être compris dans un sens réfléchi – “mises en abyme rétrospectives” et les seconds – que seul l'acte de relecture peut détecter – “mises en abyme prospectives”.

a. Mises en abyme rétrospectives

La saisie du texte réflexif exige l'opération de la mémoire. Par exemple, lorsque les commentaires des devisants renvoient à une histoire racontée plus tôt, à une "histoire-modèle"³¹ dont l'un d'eux vient de proposer une version différente, ils font explicitement appel à la mémoire du lecteur, l'invitant à revenir sur ses pas pour découvrir des liens qui ne sont pas explicitement décrits dans le texte. Ainsi, ce commentaire d'Hircan qui, tout en résumant la situation conflictuelle de la nouvelle XL (l'honneur familial triomphe de l'amitié), représente à l'esprit du lecteur le canevas initial, la nouvelle XII dont l'auteur s'est, de toute évidence, inspiré³²:

[Le comte de Jossebelin] ne tua pas sa seur, qu'il aymoît tant et sur qui il n'avoit poinct de justice, mais se print au gentil homme, lequel il avoit nourry comme filz et aymé comme frere; et, après l'avoir honoré et enrichy à son service, pourchassa le mariage de sa seur, chose qui en rien ne lui apartenoit (278).

Dans l'exemple qui suit, l'évocation mémorielle est plus complexe. Elle renvoie non seulement au patron mais à toute la série d'actualisations qu'il a générée. Au cours du débat XLVII, Ennasuite observe: "Une femme peult bien estre non chaste, sans peché" (315). La remarque pique la curiosité d'Oisille qui demande une explication. L'auteur, on le voit, n'hésite pas à "tester" la mémoire de son lecteur, l'invitant à chercher dans un autre récit l'explication de cet état de choses et à participer ainsi au processus de production qui se définit là comme un jeu de remémoration. Si la réponse d'Ennasuite – "Quant elle en prend ung aultre pour son mary" (315) – fait forcément allusion à la nouvelle qu'elle va conter (N XLVIII), elle ne manque pas d'éveiller chez le lecteur diligent d'autres échos. Parle le guide d'ailleurs dans sa tentative de reconstruction: "Et qui est la sotte ... qui ne congnoist bien la difference de son mary ou d'un aultre, en quelque habillement que se puisse desguiser?" (315). Cette sotte – chacun s'en souvient –, c'est la protagoniste de la nouvelle XXXV, laquelle ne reconnaît pas, sous son déguisement, son propre mari qui lui inflige la leçon qu'elle a bien méritée. C'est aussi la dame de l'ami

de Bonnavet qui, sans le savoir, accorde ses faveurs à celui qu'elle avait dédaigné jusqu'alors (N XIV). C'est encore la femme de Bornet qui couche avec le compagnon de son mari sans s'en apercevoir. Ainsi, avant de commencer, Ennasuite définit le récit qu'elle propose. Il s'agit d'un récit-écho, issu de récits de même tradition, ceux-là mêmes qui parlent de femmes "trompées, demourans innocentes et inculpables du peché". Là n'est pas la seule affiliation de son conte, précise Ennasuite. En reprenant la morale qui a été tirée de la nouvelle XXIII – "il faict dangereux loger chez soy ceulx qui nous appellent *mondains* et qui s'estiment estre quelque chose sainte et plus digne que nous" (315) –, elle le situe encore au sein de la tradition anticléricale. Il est vrai qu'en orientant thématiquement les nouvelles, ces interférences les privent d'un certain intérêt anecdotique. Cependant, elles mettent en lumière le rôle primordial que joue la mémoire au moment créateur et nous permettent d'apprécier l'allure originale d'une écriture sans cesse relancée par la relecture.

b. Mises en abyme prospectives

La mise en abyme prospective désigne la réflexion avant terme d'une histoire à venir. Autrement dit, le présent ébauche le destin du texte, il en préfigure le devenir. Dans les deux exemples qui suivent, un personnage ou l'un des narrateurs énonce, en une manière de moralité, ce qui va se passer par la suite. Malgré sa fonction annonciatrice, le *flash-forward* ne prive pas le texte de son intérêt anecdotique, le signe avant-coureur ne pouvant être vérifié que par une relecture mais, de ce fait, l'actualisation (l'histoire à venir) prend une valeur exemplaire. Vers la fin de la nouvelle IV, la dame de compagnie conseille à sa maîtresse de ne pas révéler l'entreprise audacieuse de son ami. Elle lui explique que divulguer la tentative de viol serait fatal pour la réputation d'une femme: "la plus part diront qu'il a esté bien difficile que ung gentil homme ayt faict une telle entreprinse, si la dame ne luy en donne grande occasion" (32). Or, c'est précisément ce qui se passe dans la nouvelle LXII lorsque la jeune femme avoue – certes

par inadvertance – qu'elle a été violée par son voisin. Le récit qu'elle fait de sa mésaventure (et donc le souvenir) trahit, d'après Parlamente, la culpabilité de la dame car, explique-t-elle, "quand on a prins grand desplaisir à l'euvre, l'on en prent aussi à la memoire, pour laquelle effacer Lucesse se tua" (379). Renforcée par l'issue de la nouvelle LXII, la leçon de morale qui se dégage de la nouvelle IV paraît doublement justifiée. La "loi du silence" – que la femme doit observer pour garder sa réputation intacte –, s'avère à présent indiscutable.

À la fin de la nouvelle XV, Longarine contraste l'attitude de la protagoniste qui s'est laissée vaincre par le désespoir à celle de ces "bienheureuses ... en qui la vertu de Dieu se monstre en chasteté, douceur, patience et longanimité!" (128). Cette définition préfigure celle qui sera donnée, dans la nouvelle XXXVII, de la vertueuse épouse. Peut-être Marguerite doute-t-elle de la mémoire de son lecteur lorsqu'elle précise dans le débat XXXVII les liens qu'entretiennent les deux récits. En reprenant les grandes lignes de "l'histoire-modèle" (N XV), Parlamente met l'accent sur la part variable de l'écho (le dénouement qui prouve la vertu exemplaire de Mme de Loué) et ainsi, sur la moralité finale³³:

"Je croy", dist Parlamente, "que une femme de bien ne seroit poinct si marrie d'estre battue par collere, que d'estre desprisée pour une qui ne la vault pas; et, après avoir porté la peyne de la separation d'une telle amityé, ne scauroit faire le mary chose dont elle se sceust plus soulcier" (268).

Ce discours qui ne cesse de se citer pour démontrer sa propre exemplarité, n'est pas dépourvu de qualités ludiques. Dans le débat XIV, Parlamente rappelle aux dames ce que les règles de bienséance et de prudence leur commandent lorsqu'un homme entreprend de leur ouvrir son cœur:

on sçait bien que au commencement une femme ne doit jamais faire semblant d'entendre où l'homme veult venir, ny encores, quant il le declare, de le povoir croire; mais, quant il vient à en jurer bien fort, il me semble qu'il est plus honneste aux dames de le laisser en ce beau chemyn, que d'aller jusques à la vallée (115)³⁴.

Dans la nouvelle LXX, on voit les conseils de Parlamente, appliqués point par point par un gentilhomme qui est déterminé à ne point entendre les avances de la duchesse. Le lecteur doit encore une fois retourner au passé textuel pour goûter pleinement le comique de situation, l'amusant renversement de rôles et, plus encore, la conduite déplacée de la duchesse qui a oublié son rôle de femme de bien. C'est l'ironie qui perce à présent sous l'effet d'écho, le clin d'oeil à l'ami lecteur qui se voit pris à témoin, invité par l'auteur à jouir avec lui de leur position de supériorité par rapport aux personnages.

Si la technique du miroir démontre les nombreuses ressources de la conteuse, son habileté à créer à partir d'un modèle des versions multiples, elle nous renseigne plus encore sur la texture particulière de l'oeuvre et sur le mode de lecture qu'elle exige. Il s'agit d'une lecture rétroactive qui vient doubler la lecture primaire – celle qui va du début à la fin – ou, pour reprendre le terme de M. Riffaterre, d'une "rétrolection"³⁵. Cette lecture nous autorise à percevoir les parallélismes, séries, répétitions, et ainsi à prendre part aux jeux de mémoire, aux fantaisies de la rhétorique du *flash-back* et du *flash-forward*. Elle nous invite à suivre les mouvements imprévisibles d'un texte dont le regard se porte en amont comme en aval, "point[ant]", dans le premier cas – comme l'a dit André Topia dans un autre contexte –³⁶, "vers l'infini du répertoire, du paradigme" et, dans le second, "vers l'infini des productions, versions et variations de la même matrice". Par un habile jeu de miroirs qui révèle la force génératrice des associations mentales et invite à une lecture / relecture qui ne saurait désormais être dissociée de l'acte d'écriture, Marguerite implique doublement le lecteur dans le processus de production littéraire.

Le texte comme "mise en mémoire"

La mémoire se définit donc comme une forme d'expression, un procédé de composition, une stratégie narrative qui, en confondant les opérations successives d'écriture et de lecture, donne au texte

un caractère d'actualité assez exceptionnel. À la "mémoire du texte", l'on associera cet autre usage de la mémoire, la mémoire en tant que méthode d'enseignement, le texte en tant que "mise en mémoire". En effet, l'action de *racompter* est fréquemment ramenée au processus de *remémoration*:

Vespres oyes, allerent souper, qui ne fut tout le soir sans parler des comptes qu'ilz avoient oyz, et sans chercher par tous les endroitz de leurs memoires, pour veoir s'ilz pourroyent faire la Journée ensuyvante aussi plaisante que la premiere (85).

La remémoration est à la fois l'origine et la destination des nouvelles. À l'écoute du récit de l'un, l'autre "se rappelle". Le premier récit déclenche la mémoire et produit donc le suivant, processus qui actualise "la mémoire du texte". S'adressant à Geburon à la fin de son récit, Oisille remarque: "Et, aussy, en faisant vostre compte, vous m'avez *remys en memoire* une si piteuse histoire, que je suis contraincte de la dire" (186; je souligne). Les nouvelles fonctionnent encore comme une "mise en mémoire" du réel vécu ou de la tradition orale: "dira chascun quelque histoire qu'il aura veue ou bien oy dire à quelque homme digne de foy" (10). Elles "rappellent" les exemples (dans le sens d'*exemplum*) dignes de mémoire et perpétuent ainsi un savoir donné³⁷:

ils oyrent devotement vespres. Et après, s'en allèrent soupper, debatans des propos passez, et rememorans plusieurs cas advenuz de leur temps, pour veoir lesquelz seroient dignes d'estre retenuz (235).

Les narrés rapportent donc à la fois le passé textuel (le récit antérieur qui produit le récit nouveau et transforme la nouvelle en livre) et le "texte" du passé ou, plutôt, la tradition ancienne dont se nourrit le texte présent.

On sait le prestige dont jouit alors le "déjà dit". C'est en effet la "mise en mémoire" qui garantit au livre son autorité. Comme tant d'ouvrages édifiants du Moyen Âge, les histoires renferment la mémoire du passé, la mémoire des êtres vils et des actions honteuses à ne pas recommencer mais aussi la mémoire des êtres

extraordinaires et des actions nobles, des exemples à imiter. Grâce aux leçons de vie qu'il a apprises du passé, l'homme acquiert l'expérience et la sagesse nécessaires pour mieux se comporter par la suite. On pourrait parler là de la fonction morale et sociale de la mémoire. C'est bien en effet au côté éthique de la mémoire que Marguerite fait appel, à la mémoire comme une partie de la prudence, comme le dit Daniel Ménager, "à cette faculté qui est capable de maîtriser l'événement grâce à l'usage du passé"³⁸. Guide moral et principe d'action, la mémoire s'impose comme un moyen authentique de connaissance.

Or, si la théorie de la mémoire s'associe là à une théorie de la connaissance, il s'agit d'une connaissance, pour reprendre les termes de Kritzman, "par entassement". En raison des effets d'écho analysés plus haut mais aussi de l'enchaînement narratif (la plupart des récits se rattachent à celui qui les précède), on peut dire que la nouvelle est toujours en situation. S'il est vrai qu'elle peut être lue comme un texte à part, indépendamment de tout autre, son point de départ ne se trouve pas moins en cet autre. En perdant de vue son origine, on perd du même coup la perspective d'ensemble et, par conséquent, le dessein de l'auteur. L'"exemple" sert là de fil générateur. Le premier récit en appelle toujours un deuxième qui vient renforcer les idées préalablement exposées, le deuxième un troisième, plus complexe ou plus convaincant, et ainsi de suite³⁹. À travers ces perpétuelles réécritures de situations analogues, à travers ces élaborations multiples, le texte n'est jamais clos. Dans *Les mots et les choses*, Michel Foucault explique ce phénomène de prolifération, ce "moutonnement à l'infini du langage", qu'il estime propre à la Renaissance:

Pour la première fois peut-être dans la culture occidentale se découvre cette dimension absolument ouverte d'un langage qui ne peut plus s'arrêter, parce que, jamais enclos dans une parole définitive, il n'énoncera sa vérité que dans un discours futur, tout entier consacré à dire ce qu'il aura dit; mais ce discours lui-même ne détient pas le pouvoir de s'arrêter sur soi, et ce qu'il dit, il l'enferme comme une promesse, léguée encore à un autre discours⁴⁰.

S'efforçant à tout moment de démontrer, l'écriture qui accumule "exemple" sur "exemple", mine le projet didactique qu'elle entendait précisément servir. Les défaillances du discours exemplaire s'expliquent, d'une part, par la double nature des rapports qui s'instaurent entre les récits et, d'autre part, par la nature même du discours exemplaire. L'enchaînement narratif, on l'a vu plus haut, ne se fonde pas nécessairement sur l'analogie (la concordance) mais il se fonde encore sur l'antithèse (la discordance), le narré n'appuyant plus alors le point de vue précédemment exposé mais démontrant la "vérité" contraire. Or, lorsque l'exemple propose une alternative, lorsqu'il ne sert plus à prouver par analogie, il se trouve dépouillé de sa valeur autoritaire. Comme le remarque Kritzman dans son étude sur Montaigne, il reste "dans l'indécision à cause de son caractère éphémère et interchangeable" (18). Il suffit de relire la première journée pour constater l'échec de la parole exemplaire. Chaque démonstration provoque une nouvelle démonstration et donc, une remise en question de la portée universelle du discours précédent. Oisille raconte la deuxième nouvelle pour prouver que toutes les femmes ne sont pas telles que les peintes Simontault dans l'histoire qu'il vient de conter. Ennasuite prend la parole (N IV) "affin que Saffredent et toute la compaignye congnoisse que toutes dames ne sont pas semblables à la Royne de laquelle il a parlé" (27). Le récit de Geburon (N V) tend à élargir la démonstration antérieure. La vertu, nous dit le narrateur, existe aussi chez les humbles. Le propos de Nomerfide (N VI) souligne la diversité des actes humains et vient donc remettre en cause les deux exemples qui précèdent: "si une femme a esté seduicte en bien, il y en a qui le sont en mal" (38).

Ce qui produit le récit est en fait ce qui n'a pu être dit dans le récit précédent. Tout récit en génère donc un autre qui génère à son tour la réflexion, les commentaires interminables qui se poursuivent au cours des repas. Ainsi la tâche du discours exemplaire n'est-elle jamais achevée. Le caractère indéterminé d'une telle écriture explique la structure inachevée de l'oeuvre, l'interruption brutale du dire "en suspens" qui ne saurait prendre fin de lui-même.

La parole qui revient ainsi continuellement sur l'élément antérieur, qui se reprend, répète, insiste, complète tout en sachant que rien n'est jamais complet, est nécessairement vouée à l'échec. "Répéter à l'excès, c'est entrer dans la perte, dans le zéro du signifié" (R. Barthes, *Le plaisir du texte* 67). Tentant d'assurer une continuité, d'imposer un ordre, une cohérence, les reprises narratives dénoncent le côté lacunaire du texte. L'énoncé structuré par la répétition est en fait hanté par la conscience du vide, de l'absence. Comme le note Shlomith Rimmon-Kenan, "repetition is ... not a reproduction of an antecedent presence but a production as 'a piece of real experience' ... And what this present experience repeats is again an absence ... Narrative ... repeats by creating, and what it repeats is the absence from which it springs and which it renders present through its creation"⁴¹. Des "jeux de mémoire", des effets de récurrence, ressort la nature paradoxale et fuyante de la parole plurielle. Cette parole exprime le désir de reconstruire le "vrai" mais elle n'engendre que doute et inconnissance, forçant le lecteur à constater que l'homme est incapable d'atteindre la vérité ultime. Les devisants répètent incessamment les leçons du passé sans jamais en tirer profit. Aussi n'est-ce pas pur effet de hasard si, au début de la huitième journée, ils se tournent vers la parole divine, seule garante de Vérité⁴²:

il n'y a nulle qui ne sçache bien ce qu'elle doit croire; c'est de jamais ne mettre en doute la parole de Dieu et moins ne adjoûster foy à celles des hommes (356).

Conscients de la faillibilité de la parole humaine, ils poursuivent alors leur quête de la Connaissance en commençant par reconnaître qu'ils ne savent rien. Par la technique de l'écho, Marguerite démontre l'échec de ses narrateurs et enseigne à son lecteur la leçon d'humilité que lui coûterait son premier pas vers Dieu.

Notes du chapitre V

¹ *Yale French Studies* 55-56 (1977): 285.

² Pour l'intelligence de ces termes et de ceux qui suivent ("mises en abyme" rétrospective et rétro-prospective), voir Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme* 76-99.

³ "La structure de l'épreuve dans la dix-huitième nouvelle de l'*Heptaméron*", *Réforme, Humanisme, Renaissance* 2 (avril 1976): 5.

⁴ Ces nouvelles comprennent deux épisodes parallèles:
- L'amant tait son amour / le déclare à la dame / est forcé de s'éloigner
- La dame lui déclare son amour dans une épître (N LXIV) mais l'amant oublie son amour pour elle et se tourne vers Dieu.

⁵ Dans la nouvelle XIX pareillement, la chanson fonctionne comme écho et "présage". Elle rappelle la réaction de Poline et de ses maîtres lorsque ceux-ci apprennent que l'amant est entré en religion. Toutefois, en annonçant l'avenir du texte, elle prive la fiction de tout intérêt anecdotique:

Son penser, par aventure,
En monastere et closture
A la fin la [Poline] conduira (146).

⁶ Voir à ce sujet Charles Muscatine, *The Old French Fabliaux* (New Haven & London: Yale UP, 1986) 52-53.

⁷ Voir l'article mentionné plus haut, 8-12. Autre exemple de "mise à l'épreuve", la nouvelle XVI se termine également par une "mise à jour". La longue séquence d'événements (poursuite / déclaration / refus de la dame / désespoir de l'amant) aboutit à la "reconnaissance" de la "valeur" de l'amant et à l'acceptation de sa "parfaicte amitié".

⁸ Comme exemple du premier scénario, voir les nouvelles LIV et XXXVII. Dans la nouvelle LIV, la gradation est marquée par le mouvement, passivité-"violence calme" (silence-rire) et, dans la nouvelle XXXVII, par le choix de deux châtiments d'inspiration religieuse. L'eau, associée aux rites du baptême (d'où la notion de purification) sert d'avertissement avant le châtiment "apocalyptique", le feu "qui doit mectre fin à toutes choses" (267).

⁹ 1) Déclaration du jeune prince / refus de Françoise; 2) poursuite / refus; 3) prétendu accident / refus; 4) offre d'argent / refus; 5) rendez-vous arrangé / échec.

¹⁰ Série de scènes identiques qui permet la juxtaposition de divers modes d'énonciation: la narration à la première personne (du gentilhomme au duc); la narration de la duchesse à la dame du Vergier, "reconstruction de seconde main" qui force celle qui souhaite rester invisible à se voir et à voir qu'elle est vue, qu'elle est l'objet du discours de l'autre; et la narration supposée objective puisqu'elle est rapportée par le "quelque homme digne de foy", le témoin, le duc qui assiste au rendez-vous des amants, laquelle se rapprocherait du style des nouvelles.

¹¹ Autre exemple d'une "mise en abyme" de l'énonciation.

¹² Dans le prologue liminaire, le narrateur anticipe les fausses déductions du lecteur lorsque, après avoir évoqué les vertus des bains de Cauterets, il décide de l'entraîner sur une autre piste: "Ma fin n'est de vous declarer la scituation ne la vertu desdits baings, mais seulement de racompter ce qui sert à la matiere que je veulx escrire" (1). Notons que s'il corrige les présuppositions du lecteur et paraît s'appliquer à le guider sur la bonne piste, il ne lui révèle pas pour autant l'objet de son propos. Le lecteur ne sait rien d'autre que ce que le récit n'est pas. En refusant de livrer son secret, le narrateur trompe l'attente du lecteur et l'invite à entrer dans un jeu qui ne dure que le temps du secret.

¹³ Berg poursuit: "Frivolous reading ... ignores the rules set down by the text in order to extract from it what it wants. It eliminates confrontations as well as seductions by displacing the relationship, stepping out of the reader's appointed place in order to defy fixed battlelines" (214). Voir *The Poetics of Gender: Gender and Culture*, éd. Carolyn G. Heilbrun et Nancy K. Miller (New York: Columbia UP, 1986) 213.

¹⁴ L'appellatif convient bien à celui qui représente la figure auctoriale. Il réactive l'étymologie du terme "texte", tout en privilégiant les notions de tissu, trame, texture. Sur le rapport entre ces termes et leur usage au seizième siècle, voir François Rigolot, "La Renaissance du texte - Histoire et sémiologie", *Poétique* 50 (avril 1982): 187.

¹⁵ "Et, quant le tapissier fut retourné à sa femme, luy fait tout au long le compte de sa commere: "Or regardez, m'amy, ce respondit le tapissier, si vous n'estiez femme de bien et de *bon entendement*, longtemps a que nous fussions separez l'un de l'autre" (307; je souligne).

¹⁶ Ces isotopies se divisent à leur tour en plusieurs sous-groupes. Autrement dit, à deux signifiés ("vice" et "vertu"), décomposés en sèmes minimaux ("tromperie", "débauche", "vengeance", "hypocrisie" vs "tromperie", "parfait amour", "chasteté", "fidélité", etc.), correspond toute une série de signifiants. Par souci de clarté, je dresse un tableau qui représente les actualisations sémiques des isotopies principales. Certes, il s'agit là d'une schématisation trop grossière pour décrire le jeu complexe des retours textuels. Certains récits résistent à de telles classifications. D'autres, par contre, se rangent sous plusieurs rubriques, fait qui s'explique par la substance même des récits, et qui est d'ailleurs constamment souligné par la lecture plurielle des devisants. En sélectionnant ce système de renvois, plutôt qu'un autre, je n'ai d'autre préférence que celle d'illustrer les principes régisseurs d'une composition en écho.

La critique en a sélectionné d'autres (Gelernt et Telle examinent ceux de ces échos qui se situent au niveau des traditions littéraires) mais aucune de ces lectures n'épuise, à elle seule, le système de renvois. Ma lecture se situe dans le cadre des recherches de Propp (*Morphologie du conte populaire*). Je me préoccupe des reprises de structures, thèmes et motifs, et rejoins ainsi certaines des conclusions de I. Rutter. Elle distingue quatre groupes de nouvelles: celles qui illustrent la tromperie et qui se rapprochent le plus des *beffe* de Boccace, celles sur le vice, celles sur l'amour courtois et celles qui sont plus franchement didactiques. Voir "Narrative Technique in the *Decameron* and the *Heptameron*", diss., University of California, Los Angeles, 1977, 191+.

¹⁷ Sur ces motifs populaires, voir Olsen, Kasprzyk, "Thèmes folkloriques dans la nouvelle française"; "La matière traditionnelle et sa fonction dans l'*Heptaméron*"; de Lajarte, "Structure et fonctions des personnages dans les contes facétieux de la Renaissance issus de la tradition orale", *Réforme, Humanisme, Renaissance* 6/2 (1980): 49-55.

¹⁸ Toutefois, comme dit Edward Casey, "a given repetition is always 'new' insofar as it is *another* occurrence, a *re-enactment* of what has been". Voir "Imagination and Repetition in Literature: A Reassessment", *Yale French Studies* 52 (1976): 249-267; citation 254.

¹⁹ Voir Tableau II; dans la série a'1, la variable se réduit au choix du personnage féminin. Celui-ci peut être extrait de registres divers, de la veine anti-courtoise – "la belle dame sans mercy" (N XIV) – ou d'une veine plus franchement populaire – la femme infidèle (N XXXVI), la femme rusée qui voulait vivre à son aise aux dépens des autres (N XXXIX), ou une pauvre innocente qui s'oppose à la réalisation du désir masculin (N VII et XLV). Voir encore la série a''1 où le personnage masculin est substitué au personnage féminin. L'amour est, à chaque fois, cause du conflit et le mari est alors la victime de choix (N XXV et LIII).

²⁰ Dans la série a'2, la femme est responsable de sa propre infortune, et non plus le cordelier; ou bien, le vice qu'on attribue habituellement à ce dernier n'est plus présenté comme réalité mais comme pure supposition. Sur ces rapports d'opposition qui aboutissent à une mise en vedette, voir encore les séries A-1 et B-1. Le même motif matriciel ("la relation triangulaire") engendre deux séries antithétiques (aa-1 vs b-1), la variable se produisant au niveau des attributs actoriels (aa'1, aa''1 vs b'1). À partir de ces transformations, on peut mesurer la distance qui sépare l'originel (le motif matriciel) et l'original et apprécier l'imagination fertile de l'écrivain. Voir, par exemple, la série b''1 où la modification des rôles actantiels (la *dame* prend l'initiative de se défaire de l'amant importun dans les nouvelles XIII et XXVI) et du schéma actionnel (la relation amoureuse [dame-amant vs mari] est remplacée par la situation familiale [mère-enfants vs père]) aboutit au portrait de la mère qui se débarrasse des superstitions de son mari pour subvenir à ses enfants (N LV).

²¹ Lawrence D. Kritzman, *Destruction/découverte – Le fonctionnement de la rhétorique dans les Essais de Montaigne*, Lexington, Kentucky: French Forum (Lexington Publishers, 1980) 15-33; citation 11.

²² Si, dans la série B-2, les formules narratives restent assez disjointes, le dénouement, par contre, se répète. Le parfait amour mène irrémédiablement à la mort (N IX, XXVI, LXX et L). Dans la nouvelle L, la réalisation du désir amoureux précipite la mort de l'amant. Dans les autres nouvelles, la non réalisation du désir amoureux pousse les amants à se séparer temporairement (N XVIII) ou définitivement en cherchant le réconfort dans la vie religieuse (N XIX, XXIV, LXIV); conduit l'un d'eux à une action dégradante (N X, XX) ou à une idolâtrie ridicule (N LVII). Sur le thème des amours dégradantes, très souvent avec un "palefrenier", sur la dévalorisation de l'objet aimé après la découverte de sa vraie nature, voir Olsen, *Les transformations du triangle érotique* 20 et 48. Des multiples actualisations du concept de chasteté ressortent également certaines constantes, voire ce portrait de la femme, éternelle victime d'une société toute orientée vers le désir masculin (N II, IV, V, X, XXII, XLII). Dans dix nouvelles, une tentative de viol réussit. Dans quatre, le viol est motivé par une revanche personnelle et résulte d'une tromperie (N VII, XIV, XXIII et XLVIII). Les reprises narratives et l'exactitude des faits posent la question des intentions de l'auteur. On est en droit de se demander si Marguerite proteste là contre la fréquence des viols à l'époque.

²³ Dans la nouvelle XLV, le tapissier tourangeau donne "les Innocens" à une jeune fille. Dans la nouvelle XLVI, c'est un cordelier qui s'en charge. Dans l'un et l'autre cas, le crime reste impuni. La juxtaposition des récits favorise d'ailleurs la démonstration.

²⁴ Sous la duplication paradoxale perce encore l'intention parodique. Voir chapitre II, "ré-écriture par détournement".

²⁵ Déchirée entre le dépit pour celui qui l'ignore et l'amour qu'elle lui porte encore, l'épouse délaissée cède aux avances d'un nouveau serviteur. Voir N III, 25 et N XV, 118.

²⁶ Pressé par un supérieur, le personnage d'un statut inférieur rappelle à celui-là sa position de subalterne pour se tirer d'embarras. Voir N LXX, 403 et N XLII, 290.

²⁷ On emprunte l'expression à André Jolles, *Formes simples*, trad. française (Paris: Seuil, 1972) 189.

²⁸ Un cordelier profite temporairement des privilèges dont jouit le mari.

²⁹ Dans les nouvelles LXIX et LIV (dans les deux cas, une femme rit du passetemps de son mari) et VIII et XXX (une femme / mère prend la place de sa chambrière lorsqu'elle apprend les intentions peu louables de son mari / fils), la divergence au niveau du dénouement montre encore les transformations que l'auteur fait subir à la production récréative.

³⁰ Se trouvant dans une situation identique (délaissées par leur mari), les protagonistes réagissent de la même façon (elles souffrent les infidélités de leur mari sans tenter d'intervenir).

³¹ Il est certes difficile de dire, entre deux éléments répétés, lequel est l'original et lequel est l'illustration. Comme l'explique J. Hillis Miller, "even

an exact repetition is never the same, if only because it is the second and not the first. The second constitutes the first, after the fact, as an origin, as a model or archetype. The second, the repetition, is the origin of the originality of the first". Voir "Ariadne's Thread: Repetition and the Narrative Line", *Critical Inquiry* 3/1 (Autumn 1976): 66-67.

³² Autre exemple de citation du texte à l'intérieur de lui-même, ce propos de Saffredent à la suite de la nouvelle XVIII, lequel rappelle le "modèle" (N IV) et les actualisations qui viennent après (N X et N XVIII). Il blâme la rigueur des femmes qui expliquerait selon lui la violence de l'homme: "Mais, quant on a affaire à une si saige, qu'on ne la peut tromper, et si bonne qu'on ne la peult gaingner par parolles, ne presens, n'est-ce pas la raison de chercher tous les moyens que l'on peult pour en avoir la victoire? Et quant vous oyez dire que ung homme a prins une femme par force, croyez que ceste femme-là luy a osté l'esperance de tous autres moyens; et n'estimez moins l'homme qui a mis en dangier sa vie, pour donner lieu à son amour" (142).

³³ À la suite de la nouvelle XXIII, Parlamente exhorte les femmes à la prudence:

Il me semble ... que une femme estant dans le lict, si ce n'est pour luy administrer les sacremens de l'Eglise, ne doit jamais faire entrer prebste en sa chambre (193).

Cette remarque qui résume la tragique issue de la nouvelle XXIII, préfigure le point culminant de la nouvelle XXXV. Dans les deux récits, l'auteur exploite le même comique de situation, "la femme dans son lit". Dans la nouvelle XXIII, celle-ci s'apprête à remplir ses devoirs conjugaux mais elle est violée par le méchant cordelier. Dans la nouvelle XXXV, tentant de séduire le prêtre, elle reçoit une rossée de celui qu'elle allait cocufier. La différence majeure entre les deux histoires vient de la distribution des rôles. L'épouse vertueuse, dans la nouvelle XXIII, devient, dans la nouvelle XXXV, la femme libidineuse, "possédée du malin esperit" (258). Le cordelier luxurieux n'y est plus qu'un prêtre innocent. Le sot mari qui, dans la nouvelle XXIII, se cocufie sans le savoir – rappelant Bornet, le protagoniste de la nouvelle VIII – est remplacé par un mari rusé qui inflige à la femme inconstante le châtement qu'elle mérite. L'élément moteur, la luxure de l'ecclésiastique (N XXIII), la luxure des femmes (N XXXV) s'inscrit, dans l'un et l'autre cas, dans le registre du fabliau. Aussi l'issue catastrophique dans la nouvelle XXIII apporte-t-elle une modification radicale au niveau du ton mais pas vraiment au niveau de la portée morale. Considérée de cette manière, la nouvelle XXIII ne serait autre que la version tragique d'une "histoire modèle", l'envers d'une situation farcesque. Le système de renvois relativise le sévère portrait de l'humaine nature; atténue le pessimisme qui affleure dans les contes piteux.

³⁴ Leçon dont on trouve une première actualisation dans la nouvelle XLII (290). Pour ne pas avoir à refuser les avances du prince, Françoise feint de ne pas prendre sa cour au sérieux.

³⁵ "Sémiotique intertextuelle: l'interprétant", *Revue d'esthétique* 1/2 (1979): 147.

³⁶ "Contrepoints joyciens", *Poétique* 27 (1976): 369.

³⁷ Sur cette notion de "mise en mémoire", voir *Jeux de mémoire*, éd. Bruno Roy et Paul Zumthor (Montréal, Paris: Les Presses de l'Université de Montréal, Librairie philosophique J. Vrin, 1985) et plus particulièrement les études de Paul Zumthor, Françoise Guichard Tesson et Dominique Chassé, à qui je suis largement redevable.

³⁸ "Mémoire et écriture chez Montaigne", *Oeuvres et critiques* 8/1-2 (1983): 181, note 18. Sur la mémoire comme partie de la prudence, voir Frances Yates, *The Art of Memory* (1966; Chicago & London: The University of Chicago Press, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1974) 21; 50-81.

³⁹ Voir Telle, *L'oeuvre de Marguerite d'Angoulême ...* 114+: "La nouvelle 16 compense l'effet de la 15^e, la 17^e renchérit sur la 16^e, il en est de même pour la 18^e et la 17^e; ... la nouvelle 21 ... est en quelque sorte une redite de la nouvelle 19 ... la nouvelle 26 une réédition de la nouvelle 10".

⁴⁰ *Les mots et les choses* (Paris: Gallimard, 1966) 56.

⁴¹ "The Paradoxical Status of Repetition", *Poetics Today* 1/4 (1980): 156-157. Voir encore Edward Casey: "Through acts of repetition, we attempt to reinstate or keep present what is actually or potentially absent – absent from present perception or possession unavailable to action or cognition ... Hence the act of repetition represents a response to the absence which haunts human being-in-the-world" (251-2).

⁴² L'évolution spirituelle des devisants se lit d'ailleurs dans leur intérêt changeant. À la fin de la première journée, leur "devotion" à écouter Parlamente est telle qu'ils oublient l'heure des vêpres. Par contre, au début de la septième journée, ils laissent passer "l'heure accoutumée de [se] retirer, pour [se] préparer à raconter [leurs] nouvelles" (370). Voir A. J. Krailsheimer, "The *Heptameron* Reconsidered"; J. Wells-Romer, "Folly in the *Heptameron* de Marguerite de Navarre", 81-82.

POST-LUDE

Le critique, pas plus que l'écrivain, n'a jamais le dernier mot.

Roland Barthes, *Essais critiques*

Certes, Marguerite de Navarre ne ressort pas toujours, de cette étude du ludisme, sous sa figure de novatrice. Sa "créativité", on l'a vu, se déploie à l'intérieur des traditions médiévales, en un art de collage et de remoulage, en un jeu de combinaison et de variation. Sous sa plume, les données traditionnelles, les valeurs ancestrales reprennent racine, toutefois mises au service d'une sensibilité différente, adaptées à l'expression d'une expérience nouvelle. De même, les pratiques langagières analysées plus haut (jeux de sons, jeux de sens, effets d'écho, procédés d'entassement et de multiplication) sont quelque peu décevantes, comparées à celles plus audacieuses de ses prédécesseurs, lesquels étaient passés maîtres en la matière.

Par contre, la contribution de Marguerite au développement des formes dialoguées n'est pas négligeable. L'étude des dialogues d'encadrement mériterait d'être poursuivie par celle des poèmes mentionnés dans le troisième chapitre pour apprécier à sa juste valeur l'intérêt artistique que l'auteur porte à cette forme. Dans

l'*Heptaméron*, Marguerite manipule avec aisance les formes discursives qu'elle a choisies, qu'il s'agisse des modèles antiques ou des genres délibératifs du Moyen Âge, réussissant de la sorte à développer une forme d'expression qui lui est propre. Résistante à la clôture, la forme dialoguée sert efficacement sa pensée. La parole a là une valeur éducative. Mais le savoir est fatal car il est le savoir d'un manque. Au terme de leur quête, les devisants (et, à travers eux, le lecteur/le critique) sont forcés d'admettre leur échec à atteindre quelque dernier signifié, à prononcer la parole définitive. Il semble que l'oeuvre s'achève au moment même où, comme dit Barthes, "elle va signifier quelque chose, où, de question elle va devenir réponse ..." (*Essais critiques* 161).

Il apparaît clairement que la grande originalité du texte tient à l'usage varié que l'auteur fait de la répétition. Outre la redite de la parole d'hier et divers effets d'écho mentionnés préalablement, Marguerite s'exerce à plusieurs procédés de composition, renchérissements thématiques, "mises en abyme", associations mentales, à ce que j'appelle, la rhétorique du *flash-back* et du *flash-forward*. Autrement dit, elle adopte une écriture fantaisiste qui, en se forgeant sur des effets de miroir, sollicite constamment la mémoire. S'il s'agit là d'un mécanisme narratif qui gouverne la production du texte, du sens ou du non-sens, le procédé implique plus encore une conception nouvelle du lecteur et de l'acte de lecture, annoncée d'ailleurs dès le prologue: "Au jeu nous sommes tous esgaulx". En invitant l'intervention de l'Autre, Marguerite libère la lecture pour en faire non plus une consommation mais bien un acte producteur.

Par cet ouvrage, je n'ai point la prétention de révolutionner notre connaissance de Marguerite de Navarre ni celle d'avoir épuisé toutes les richesses d'un texte complexe et parfois déroutant. L'étude des aspects ludiques de l'écriture vise à mettre en valeur les qualités esthétiques de l'oeuvre, à mieux cerner les "stratégies" narratives tout en nous faisant découvrir les autres facettes d'un auteur aux nombreux recoins. Et si, dans l'effort de rendre justice à la conteuse, la moraliste se trouve parfois quelque peu

marginalisée, qu'on ne s'en pique! La place de choix assignée à celle-là ne suffit à compenser les privilèges que reçut celle-ci par le passé.

En fin de compte, lire l'*Heptaméron* sous l'angle du jeu c'est tout simplement se prêter au jeu d'"une dame du sang roial [...] qui sçavoit bien dire ung compte et de bonne grace", sans jamais perdre de vue le profit ludique de son public.



BIBLIOGRAPHIE

A. Oeuvres de Marguerite de Navarre

- La coche*. Éd. Robert Marichal. Genève: Droz (TLF), 1971.
- Correspondance de Guillaume Briçonnet et Marguerite d'Angoulême (1521-1524)*. Éds Christine Martineau, Michel Veissière, Henry Heller. 2 vols. Genève: Droz (THR), I, 1975; II, 1979.
- Les dernières poésies de Marguerite de Navarre*. Éd. Abel Lefranc. Paris: Colin, 1896.
- Le dialogue en forme de vision nocturne*. Éd. Pierre Jourda. *Revue du seizième siècle* 13 (1926): 1-49.
- Épîtres et comédies inédites*. Éd. Pierre Jourda. *Revue du seizième siècle* 13 (1926): 177-204.
- L'Heptaméron*. Éd. Michel François. Paris: Garnier, 1967.
- Marguerite de Navarre; Nouvelles*. Éd. Yves le Hir. Publications de la Faculté des Sciences Humaines, Université de Grenoble, 44. Paris: PUF, 1967.
- Les marguerites de la marguerite des princesses*. Éd. Félix Frank. 4 vols. Paris: Jouaust, 1873.
- Le miroir de l'âme pécheresse*. Éd. Joseph L. Allaire. München: Fink, 1972.
- Éd. Renja Salminen. Suomalainen Tiedeakatemia, 1979.
- Le miroir de Jésus Christ crucifié*. Éd. Lucia Fontanella. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1984.
- La navire, ou consolation du roi François I^{er} à sa soeur Marguerite*. Éd. Robert Marichal. Bibliothèque de l'École Pratique des Hautes Études. Sciences Philologiques et Historiques, 306. Paris: Champion, 1956.
- Le Pater Noster fait en translation et dyalogue par la Royne de Navarre*. Éd. Eugène Parturier. *Revue de la Renaissance* 5 (1904): 108-114; 178-190; 273-280.
- Le Pater Noster de Marguerite de Navarre*. Éd. W. G. Moore. *La réforme allemande et la littérature française*. Strasbourg: Publication de la Faculté des Lettres, 1930. 432-441.

- Petit oeuvre dévot et contemplatif*. Éd. Hans Sckommodau. *Analecta Romanica*, H. 9. Frankfurt am Main: Klostermann, 1960.
- Poésies du roi François I^{er}, de Louise de Savoie, de Marguerite, reine de Navarre...* Éd. Aimé Champollion Figeac. Paris: Imprimerie Royal, 1847. Genève: Slatkine Reprints, 1970.
- Poésies inédites*. Éd. Pierre Jourda. *Revue du seizième siècle* 17 (1930): 42-63.
- "Poésies inédites de Marguerite de Navarre". Éd. René Sturel. *Revue du seizième siècle* 2 (1914): 149-168.
- Les prisons*. Éd. Simone Glasson. Genève: Droz, 1978.
- Théâtre profane*. Éd. V.-L. Saulnier. Genève: Droz (TLF), 1946.

B. Principales œuvres critiques sur l'Heptaméron

- Atance, Félix R. "Les religieux de l'Heptaméron: Marguerite de Navarre et les novateurs". *Archiv für Reformationsgeschichte* 64 (1974): 185-210.
- . "Les comédies profanes de Marguerite de Navarre. Aspects de la satire religieuse en France au XVI^e siècle". *Revue d'histoire et de philosophie religieuses* 66 (1976): 289-313.
- . "Marguerite de Navarre et ses activités en faveur des novateurs". *Neophilologus* 60 (1976): 505-524.
- Baker, M. J. "Didacticism and the *Heptameron*. The Misinterpretation of the Tenth Tale as an 'Exemplum'". *French Review* 45/3 (Fall 1971): 84-90.
- . "The Role of the Moral Lesson in *Heptameron* No. 30". *French Studies* 31 (1977): 18-25.
- Bardi, Annie. "Lecture de l'Heptaméron de Marguerite de Navarre". *Les cahiers de Tunisie* 27 (1979): 359-375.
- Benson, Edward. "Marriage Ancestral and Conjugal in the *Heptameron*". *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 9 (1979): 261-275.
- Cazauban, Nicole. *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre*. Paris: C.D.U. & S.E.D.E.S., 1976.
- . "La trentième nouvelle de l'Heptaméron, ou la méditation d'un 'exemple'". *Mélanges de littérature: du Moyen Âge au XX^e siècle, offerts à Mademoiselle Jeanne Lods*. Paris: École normale supérieure de jeunes filles, 1977. 617-652.
- . "'Honneste', 'Honnesteté', 'Honnestement' dans le langage de Marguerite de Navarre". *La catégorie de l'Honneste dans la culture du XVI^e siècle*. Actes du Colloque International de Sommières II. Saint-Étienne: Institut d'études de la Renaissance et de l'Âge Classique, Université de Saint-Étienne, 1985. 149-164.

- Cottrell, Robert. *The Grammar of Silence. A Reading of Marguerite de Navarre's Poetry*. Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 1986.
- Davis, Betty. *The Storytellers in Marguerite de Navarre's Heptameron*. Lexington, Kentucky: French Forum Publishers, 1978.
- Delègue, Yves. "Autour de deux prologues: l'*Heptaméron* est-il un anti-Boccace?" *Travaux de linguistique et de littérature romanes de l'Université de Strasbourg* 4 (1966): 23-37.
- Dubois, Claude-Gilbert. "Fonds mythique et jeu des sens dans le prologue de l'*Heptaméron*". *Études seiziémistes offertes à M. le Professeur V.-L. Saulnier*. Genève: Droz, 1980. 151-180.
- Febvre, Lucien. *Autour de l'Heptaméron: amour sacré, amour profane*. Paris: Gallimard, 1944.
- Galli, Gemma. "Narrative Strategies in the *Heptameron*". Diss. University of Michigan, 1984.
- Gelernt, Jules. *World of Many Loves: The Heptameron of Marguerite de Navarre*. Chapel Hill: North Carolina UP, 1966.
- Heller, Henry. "Marguerite de Navarre and the Reformers of Meaux". *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 33 (1971): 271-310.
- Jourda, Pierre. *Marguerite d'Angoulême, duchesse d'Alençon, reine de Navarre (1492-1549): étude biographique et littéraire*. 2 vols. Paris: Champion, 1930.
- . "La dixième nouvelle de l'*Heptaméron*". *Mélanges de philologie, d'histoire et de littérature, offerts à Joseph Vianey*. 1934. Genève: Slatkine Reprints, 1973. 127-131.
- Kasprzyk, Krystyna. "La matière traditionnelle et sa fonction dans l'*Heptaméron*". *Mélanges de littérature comparée et de philologie offerts à Mieczyslaw Brahmer*. Warszawa: PWN, Éditions scientifiques de Pologne, 1967. 257-264.
- . "L'amour dans l'*Heptaméron*. De l'idéal à la réalité". *Mélanges d'histoire littéraire (du XVI^e au XVII^e siècle) offerts à Raymond Lebègue par ses collègues, ses élèves et ses amis*. Paris: Nizet, 1969. 51-57.
- Krailsheimer, A. J. *Three Sixteenth-Century Conteurs*. New York & Oxford, 1966.
- . "The Heptameron Reconsidered". *The French Renaissance and its Heritage. Essays presented to Alan M. Boase*. London: Methuen & Co Ltd, 1968. 75-92.
- Kupisz, Kazimierz. "La mal mariée et l'*Heptaméron* – Contribution à l'histoire d'un thème littéraire". *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 21/1 (1978): 23-40.

- . "La femme 'honneste' dans l'Heptaméron". *La catégorie de l'Honneste*. 165-177.
- La Garanderie, M. de. *Le dialogue des romanciers: une nouvelle lecture de l'Heptaméron de Marguerite de Navarre*. Archives des Lettres Modernes V. Paris: Minard, 1977.
- Lajarte, Philippe de. "L'Heptaméron et le ficinisme. Rapports d'un texte et d'une idéologie". *Revue des sciences humaines* 37 (1972): 339-371.
- . "L'Heptaméron et la naissance du récit moderne: essai de lecture épistémologique d'un discours narratif". *Littérature* 17 (1975): 31-42.
- . "Le prologue de l'Heptaméron et le processus de production de l'oeuvre". *La nouvelle française à la Renaissance*. 397-423.
- Lefranc, Abel. "Marguerite de Navarre et le platonisme de la Renaissance". *Grands écrivains de la Renaissance*. 2 vols. Paris: Champion, 1914. 139-249.
- Mathieu-Castellani, Gisèle. "La structure de l'épreuve dans la dix-huitième nouvelle de l'Heptaméron". *Réforme, Humanisme, Renaissance* 2 (avril 1976): 2-16.
- Milin, Gaël. "Coeur/contenance/regard: du geste à l'analyse psychologique dans l'Heptaméron de Marguerite de Navarre". *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Monsieur Charles Foulon*. Rennes: Institut de français, Université de Haute Bretagne, 1980. 259-265.
- Norton, Glynn. "Narrative Function in the Heptameron Frame Story". *La nouvelle française à la Renaissance*. 435-447.
- Olsen, Michel. *Les transformations du triangle érotique*. Copenhagen: Akademisk Forlag, 1976. 152-182.
- Renaudet, Augustin. "Marguerite de Navarre: à propos d'un ouvrage récent". *Revue du seizième siècle* 18 (1931): 272-308.
- Reynolds, Régine. *Les devisants de l'Heptaméron: dix personnages en quête d'audience*. Washington, D.C.: UP of America, 1977.
- Rossi, Daniela. "'Honneur' e 'conscience' nella lingua e nella cultura di Margherita di Navarra". *The Journal of Medieval and Renaissance Studies* 5/1 (Spring 1975): 63-87.
- Rutter, Itala Tania Coryell. "Narrative Technique and Ideology in the Decameron and the Heptameron". Diss. University of California, Los Angeles, 1977.
- Sage, Pierre. "Le platonisme de Marguerite de Navarre". *Travaux de linguistique et de littérature* 7/2 (1969): 65-82.
- Saulnier, V.-L. "Marguerite de Navarre: art médiéval et pensée nouvelle". *Revue universitaire* 63 (1954): 154-162.

- . "Martin Pontus et Marguerite de Navarre – La Réforme lyonnaise et les sources de l'*Heptaméron*". *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 21 (1959): 557-594.
- Sommers, Paula. "Marguerite de Navarre's *Heptameron*: The Case for The Cornice". *The French Review* 57/6 (May 1984): 786-93.
- Stone, Donald. "Narrative Technique in the *Heptameron*". *Studi francesi* 11 (1967): 473-476.
- . "From Tales to Truths: Boccaccio's *Decameron* and the *Heptameron*". *Analecta Romanica* 34 (1973): 21-29.
- Telle, Émile. *L'oeuvre de Marguerite d'Angoulême, reine de Navarre et la querelle des femmes*. Toulouse: Lion, 1937.
- Tetel, Marcel. "Ambiguïté chez Boccace et Marguerite de Navarre". *Il Boccaccio nella cultura francese*, éd. Carlo Pellegrini. Atti del convegno di studi. L'opera del Boccaccio nella cultura francese. Certaldo 2-6 settembre 1968. Firenze: L. S. Olschki, 1968. 557-565.
- . "Une réévaluation de la dixième nouvelle de l'*Heptaméron*". *Neuphilologische Mitteilungen* 72/3 (1971): 571-603.
- . "Marguerite de Navarre et Montaigne: relativisme et paradoxe". *From Marot to Montaigne*. Lexington, Kentucky: University of Lexington Press, 1972. 125-135.
- . *Marguerite de Navarre's Heptameron: Themes, Language, and Structure*. Durham, N.C.: Duke UP, 1973.
- . "L'*Heptaméron*: première nouvelle et fonction des devisants". *La nouvelle française à la Renaissance*. 449-458.
- Wagner, Nicolas. "Le sentiment religieux et le refus de l'utopie dans les nouvelles de Marguerite de Navarre". *Réforme, Humanisme, Renaissance* 3/5 (1977): 4-8.
- Wells-Romer, Jane. "Folly in the *Heptameron* of Marguerite de Navarre". *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 46/1 (1984): 71-82.
- Winandy, André. "Piety and Humanistic Symbolism in the Works of Marguerite de Navarre". *Image and Symbol in the Renaissance. Yale French Studies* 47 (1972): 145-169.
- Winn, Colette H. "An Instance of Narrative Seduction: The *Heptameron* of Marguerite de Navarre". *Symposium* 39/3 (Fall 1985): 217-26.
- . "La loi du non parler dans l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre". *Romance Quarterly* 33/2 (May 1986): 157-68.
- . "Le clin d'oeil de l'onomatourge: les nouvelles VIII, XI et XXXVII de l'*Heptaméron*". *Romance Notes* 26/2 (1986): 149-54.

- "Gastronomy and Sexuality: Table Language in the *Heptameron*". *Journal of the Rocky Mountain Medieval and Renaissance Association* 7 (1986): 17-25.
- "La dynamique appellative des femmes dans l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre". *Romanic Review* 77/3 (1986): 209-18.
- "Rire et angoisse dans l'*Heptaméron*". *Rocky Mountain Review* 41/1-2 (1987): 51-64.

C. Ouvrages de référence

- Bloch, E & W. von Wartburg. *Dictionnaire étymologique de la langue française*. 5^e éd. Paris: PUF, 1968.
- Finbert, Elian-J. *Dictionnaire des proverbes du monde*. Paris: Éditions Robert Laffont, 1965.
- Huguet, Edmond. *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*. 7 vols. Paris: Didier, 1925-67.
- *Le langage figuré au seizième siècle*. Macon: Protat Frères, Imprimeurs, 1933.
- Le Roux de Lincy, A. J. V. *Le livre des proverbes français*. 2^e éd. Paris, 1859.
- Malroux, Maurice. *Dictionnaire des proverbes, sentences et maximes*. Paris: Larousse, 1960.
- Nicot, Jean. *Thrésor de la langue françoise tant ancienne que moderne*. Paris: Éditions A. et J. Picard et Cie, 1960.

D. Autres auteurs consultés

- Agrippa, Camillo. *Trattato di scienza d'arme. Et un dialogo in detta materia*. Venise: Chez Antonio Pinargenti, 1568.
- Aquila, Johann. *Opusculum Enchiridion appellatum Joannis Aquile, ferme de omni ludorum genere...* Oppenheim, 1516.
- Bargagli, Girolamo. *Dialogo de' giuochi che nelle vegghe Sanesi si usano di fare, del materiale intronato*. Venise: A. Gardane, 1581.
- Bargagli, Scipione. *I trattenimenti di Scipion Bargagli*. Venise: B. Giunti, 1592
- Bouchet (Guillaume), sieur de Brocourt. *Serées... Livre premier*. Poitiers: Chez les Bouchetz, 1584.
- *Livre second des serées de Guillaume Bouchet, sieur de Brocourt et nugae seria ducunt*. Paris: Chez Ieremie Perier, 1597.
- *Troisieme livre des serées de Guillaume Bouchet, sieur de Brocourt et nugae seria ducunt*. Paris: Chez Adrian Perier, 1598.

- Cholières, Nicolas de. *Les neuf matinées du Seigneur de Cholières*. Paris: Jean Richer, 1585.
- . *Les après-disnées du Seigneur de Cholières*. Paris: Jean Richer, s.d.
- Daneau, Lambert. *Briève remonstrance sur les jeux de sort ou de hazard, et principalement de déz et de cartes, en laquelle le premier inventeur desdits jeux et maux infinis qui en adviennent sont déclarez, contre la dissolution de ce temps*. s.l.: P. Prunier, 1591.
- Des Périers, Bonaventure. *Nouvelles recreations et joyeux devis de feu Bonaventure des Périers, valet de chambre de la royne de Navarre*. Lyon: Chez R. Granjon, 1558.
- . *Les nouvelles recreations et joyeux devis dans Conteurs du XVI^e siècle*. Éd. Pierre Jourda. Paris: Gallimard, Bibl. Pléiade, 1956. 359-594.
- Du Bellay, Joachim. *Deffence & illustration de la langue françoise*. Éd. Henri Chamard. Paris: Marcel Didier, 1966.
- Du Fail, Noël. *Propos rustiques de maistre Léon Ladulfi, Champenois*. Lyon: Jean de Tournes, 1547.
- . *Baliverneries, ou contes nouveaux d'Eutrapel, autrement dit Léon Ladulfi*. Paris: E. Groulleau, 1548.
- . *Contes et discours d'Eutrapel, par le feu seigneur de la Herissaye, gentilhomme breton*. Rennes: Noël Glamet de Quimper-Corentin, 1585.
- . *Propos rustiques et Baliverneries d'Eutrapel dans Conteurs du XVI^e siècle*. 595-698.
- Du Guillet, Pernelle. *Rymes*. Éd. Victor E. Graham. Genève, Paris: Droz, Minard, 1968.
- Erasmus Roterodamus, Desiderius. *Institutio principis christiani, saluberrimis referta praeceptis ...* Louvain: T. Martinum Alustensem, 1516.
- Gouyn, Olivier. *Le mespris et contemnement de tous jeux de sort*. Paris: C. L'Angelier, 1550.
- Gringore, Pierre. *La chasse du Cerf des cerfs*. Paris, vers 1510.
- Guazzo, Stefano. *La civil conversatione del Signor Stefano Guazzo ... di nuovo ristampata et ... corretta*. Venise: G. Perchacino, 1581.
- Hulpeau, Charles. *Le jeu du picquet*. Paris: Charles Hulpeau, 1632.
- . *Le jeu royal de la paulme ...* Paris: Charles Hulpeau, 1632.
- Labé, Louise. *Oeuvres complètes – Sonnets, Élégies, Débat de Folie et d'Amour*. Éd. François Rigolot. Paris: Garnier Flammarion, 1986.
- La Motte-Messemé, François Le Poulchre de. *Les sept livres des honnestes loisirs de M. de La Motte-Messemé*. Paris: Marc Orry, 1587.

- *Continuation des honnestes loisirs*. Angers: Jean de la Roze. 1591.
- *Le passe-temps de Monsieur de la Motte-Messemé ... plus un songe faict à l'antique*. Paris: Jean Leblanc, 1595.
- *Le passe-temps de messire François Le Poulchre, seigneur de La Motte-Messemé ... 2e édition ... augmentée par luy mesme d'un second livre*. Paris: Jean Leblanc, 1597.
- La Perrière, Guillaume de. *Le théâtre des bons engins, auquel sont contenus cent emblèmes*. Paris: D. Janot, 1539.
- Montaigne, Michel de. *Oeuvres complètes*. Éds. Albert Thibaudet et Maurice Rat. Paris: Gallimard, Bibl. Pléiade, 1962.
- Rabelais, François. *Oeuvres complètes*. Éds. Jacques Boulenger et Lucien Scheler. Paris: Gallimard, Bibl. Pléiade, 1955.
- Ringhieri, Innocenzo. *Cento giuochi liberali et d'ingegno, novellamente da M. Innocentio Ringhieri Gentilhuomo Bolognese ritrovati, in dieci libri descritti*. Bologne: A. Giaccarelli, 1551.
- Romanus, Aegidius. *De regimine principum libri III*. s.l., 1473.
- Ronsard, Pierre de. *Oeuvres complètes*. Éd. Paul Laumonier. Paris: Hachette, 1914-1975. Vols. I-XX.
- Scaino (Antonio), da Salo. *Trattato del giuoco della palla, di Messer Antonio Scaino da Salo, diviso in tre parti*. Vinegia: G. Giolito de' Ferrari et fratelli, 1555.
- Tuccaro, Arcangelo. *Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air ... par le seigneur Archange Tuccaro*. Paris: Chez Claude de Monstroeil, 1599.
- Vegio, Maffeo. *De educatione liberorum et eorum claris moribus liber primus [-sextus]*. Mediolani: L. Pachel, 1491.
- Vivis, Joannis Lodovici. *De disciplinis libri XX*. Anvers: M. Hillenius, 1531. Tome II, *De tradendis disciplinis liber primus [-quintus]*.
- *Opera omnia*. Éd. D.D. Francisco Fabian et Fuero. Benedicti Monfort, 1745; repr. London: The Gregg Press Limited, 1964.
- Yver, Jacques. *Le printemps d'Yver: contenant cinq histoires discourues par cinq journées en une noble compagnie au chasteau du Printemps*. Paris: J. Ruelle, 1572.

E. Orientation critique

- Ariès, Philippe et Jean-Claude Margolin, éd. *Les jeux à la Renaissance*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1982.
- Axelos, Kostas. *Le jeu du monde*. Paris: Minuit, 1969.

- . *Contribution à la logique*. Paris: Minuit, 1977. Chap. II, "Les jeux du langage".
- Bakhtine, Mikhaïl. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Trad. Andrée Robel. Gallimard, 1970.
- Barthes, Roland. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964.
- . *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*. 1953. Paris: Seuil, 1972.
- . *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.
- . *Essais critiques IV, Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984.
- Beaujour, Michel. *Le jeu de Rabelais*. Éditions de l'Herne, 1969.
- Bedarida, Henri, éd. *Pensée humaniste et tradition chrétienne aux XV^e et XVI^e siècles*. Paris: Éditions Contemporaines, 1950.
- Bédier, Joseph. *Les fabliaux. Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*. 5^e éd. Paris: Champion, 1925.
- Beecher, Donald. "L'amour et le corps: les maladies érotiques et la pathologie à la Renaissance". *Le corps à la Renaissance*. Actes du XXX^e colloque de Tours. Jean Céard, Marie-Madeleine Fontaine, Jean-Claude Margolin, éd. Paris: Aux Amateurs de Livres, 1990. 423-434.
- Bénouis, Mustapha. *Le dialogue philosophique en France au XVI^e siècle*. Urbana: University of Illinois Press, 1971.
- Bergson, Henri. *Le rire: essai sur la signification du comique*. Paris: PUF, 1969.
- Berriot-Salvadore, Évelyne. "Corps humain ou corps humains: homme, femme, enfant dans la médecine de la Renaissance". *Le corps à la Renaissance*. 435-445.
- Bourciez, Édouard. *Les moeurs polies et la littérature sous Henri II*. Paris: Hachette, 1886.
- Bowen, Barbara. *The Age of Bluff: Paradox and Ambiguity in Rabelais and Montaigne*. Urbana, Chicago, London: University of Illinois Press, 1972.
- Burke, Peter. *Popular Culture in Early Modern Europe*. Londres, 1978.
- Caillois, Roger. *Les jeux et les hommes*. Paris: Gallimard, 1967.
- Cixous, Hélène. *Prénoms de personne*. Paris: Seuil, 1974.
- Colie, Rosalie L. *Paradoxia Epidemica: The Renaissance Tradition of Paradox*. Princeton, N. J.: Princeton UP, 1966.
- Condeescu, N. N. "Le paradoxe bernésque dans la littérature française de la Renaissance". *Beitrag zur Romanischen Philologie* 2 (1963): 27-51.
- Cooke, Thomas, Ben Honeycutt, éd. *The Humor of the Fabliaux*. Columbia: University of Missouri Press, 1974.

- Coulet, Henri. *Le roman jusqu'à la Révolution*. Paris: Armand Colin, 1967.
- Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.
- Dannenfeldt, Karl H., éd. *The Renaissance: Basic Interpretations*. Lexington, Mass.: Heath & Company, 1974.
- Davis, Natalie Zemon. *Society and Culture in Early Modern France*. Stanford, California, 1975.
- Deguy, Michel. *Tombeau de Du Bellay*. Paris: Gallimard, 1973.
- Delumeau, Jean. *La civilisation de la Renaissance*. Paris: Arthaud, 1967.
- Demerson, Guy, éd. *La notion de genre à la Renaissance*. Genève: Slatkine, 1984.
- Derrida, Jacques. *De la dissémination*. Paris: Seuil, 1972.
- Diller, G. E. *Les Dames des Roches, étude sur la vie littéraire à Poitiers dans la 2^e moitié du XVI^e siècle*. Paris: Droz, 1936.
- Dubois, Claude-Gilbert. *Mythe et langage au seizième siècle*. Bordeaux: Ducros, 1970.
- Duras, Marguerite et Xavière Gauthier. *Les parleuses*. Paris: Minuit, 1974.
- Febvre, Lucien. *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle; la religion de Rabelais*. Paris: Éditions Albin Michel, 1947.
- . *Life in Renaissance France*. Cambridge, Mass. & London, England: Harvard UP, 1977.
- Felman, Shoshana. *La folie et la chose littéraire*. Paris: Seuil, 1978.
- . "Rereading Femininity". *Yale French Studies* 62 (1981): 19-44.
- Ferrante, Joan M. et George D. Economou, éd. *In Pursuit of Perfection – Courtly Love in Medieval Literature*. Port Washington, N.Y., London: Kennifat Press, 1975.
- Filippis, Michele de. *The Literary Riddle in Italy to the End of the Sixteenth Century*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1948.
- Fink, Eugen. *Oase des Glücks. Gedanken zu einer Ontologie des Spiels*. Freiburg, München, 1957.
- . *Le jeu comme symbole du monde*. Trad. Hans Hildenberg et Alex Linderberg. Paris: Minuit, 1966.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- Fourrier, A. *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Âge. Les débuts (XII^e siècle)*. Paris: Nizet, 1960.
- Freud, Sigmund. *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*. Paris: Gallimard, 1969.

- "Game, Play, Literature". *Yale French Studies* 41 (1968).
- Garapon, Robert. *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle*. Paris: Librairie Armand Colin, 1957.
- Genette, Gérard. *Mimologiques*. Paris: Seuil, 1976.
- . *Palimpsestes – La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- Girard, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset, 1961.
- Goldin, Frederick. *The Mirror of Narcissus in the Courtly Love Lyric*. Ithaca, New York: Cornell UP, 1967.
- Goldschmidt, Victor. *Les dialogues de Platon: structure et méthode dialectique*. Paris: PUF, 1947.
- Grisay A., G. Lavis, M. Dubois-Stasse. *Les dénominations de la femme dans les anciens textes littéraires français*. Liège: Éditions J. Duculot et S. A. Gembloux, 1969.
- Heilbrun, Carolyn et Nancy Miller, éd. *The Poetics of Gender: Gender and Culture*. New York: Columbia UP, 1986.
- Henriot, Jacques. *Le jeu*. Paris, 1969.
- Herrmann, Claudine. *Les voleuses de langue*. Paris: Édition des Femmes, 1976.
- Huizinga, Johan. *Homo ludens*. Trad. Cécile Seresia. Gallimard, 1955.
- Hulubei, Alice. *L'églogue en France au XVI^e siècle*. Paris: Droz, 1938.
- Iivonen, Eero. *Parodies de thèmes pieux dans la poésie du Moyen Âge*. Helsingfors: Imprimerie de la Société de Littérature Finnoise, 1914.
- "Intertextualités". Laurent Jenny, éd. *Poétique* 27 (1976).
- "Intertextualités médiévales". *Littérature* 41 (février 1981).
- Jeanroy, Alfred. *Les origines de la poésie lyrique en France*. Paris: Champion, 1904.
- . *La poésie lyrique des troubadours*. Paris: Didier, 1934.
- Jolles, André. *Formes simples*. Trad. française. Paris: Seuil, 1972.
- Jones-Davies, M.-T., éd. *Le dialogue au temps de la Renaissance*. Publications du Centre de Recherches sur la Renaissance 9. Touzot, 1984.
- Keating, L. C. *Studies on the Literary Salons in France*. Cambridge, Mass., 1941.
- Kristeva, Julia. *Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1980.
- Kritzman, Lawrence. *Destruction/découverte: le fonctionnement de la rhétorique dans les Essais de Montaigne*. Lexington, Kentucky: French Forum Publishers, 1980.

- Laborderie, Jean. *Le dialogue platonicien de la maturité*. Paris: Les Belles Lettres, 1978.
- La Charité, Raymond C. *Recreation, Reflection and Re-Creation: Perspectives on Rabelais's Pantagruel*. Lexington, Kentucky: French Forum Publishers, 1980.
- "La farcissure – Intertextualités au XVI^e siècle". Gisèle Mathieu-Castellani, éd. *Littérature* 55 (1984).
- Lanham, Richard. *The Motives of Eloquence*. New Haven & London: Yale UP, 1976.
- Larmat, Jean. *Le Moyen Âge dans le Gargantua de Rabelais*. Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice 12, 1973.
- Leclerc, Annie. *Parole de femme*. Paris: Grasset et Fasquelle, 1974.
- Lefranc, Abel. *La vie quotidienne au temps de la Renaissance*. Paris: Hachette, 1938.
- Lenient, C. *La satire en France au Moyen Âge*. Paris: Hachette, 1893.
- Levi, A. H. T., éd. *Humanism in France*. New York: Barnes & Noble Inc., 1970.
- Lewicka, Halina. *La langue et le style du théâtre comique français des XV^e et XVI^e siècles*. 3 vols. Paris: Klincksieck, 1960-68.
- , éd. *Le comique verbal au XVI^e siècle*. Actes du colloque organisé par l'Institut d'études romanes et le Centre de civilisation française à Varsovie, avril 1975. Varsovie: Éditions de l'Université de Varsovie, 1981.
- Losse, Deborah. *Rhetoric at Play*. Berne, Francfort/M., Las Vegas: Peter Lang, 1980.
- Lyons, John. *Exemplum – The Rhetoric of Example in Early Modern France and Italy*. Princeton, N. J.: Princeton UP, 1989.
- Macleán, Ian. *The Renaissance Notion of Woman – A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life*. Cambridge: Cambridge UP, 1980.
- Mac Gowan, Margaret. *L'art du ballet de cour en France*. Paris: Éditions du C.N.R.S., 1963.
- Mandrou, Robert. *Introduction à la France moderne (1500-1640)*. Paris: Éditions Albin Michel, 1961.
- Margolin, Jean-Claude et Robert Sauzet, éd. *Pratiques et discours alimentaires à la Renaissance*. Actes du colloque de Tours de mars 1979. Paris: G.-P. Maisonneuve et Larose, 1982.
- Marks, E. et I. de Courtivron, éd. *New French Feminisms*. New York: Schocken Books, 1981.

- McClelland, John. "Dialogue et rhétorique à la Renaissance". *Le dialogue*. Pierre Léon et Paul Perron, éd. Ottawa: Didier, 1985. 157-164.
- Mennell, Stephen. *All Manners of Food*. Oxford & New York: Basil Blackwell Ltd, 1985.
- Mitchell, Bonner. *The Majesty of the State*. Firenze: L. S. Olschki, 1986.
- "Montaigne". *Oeuvres et critiques* 8/1-2 (1983).
- Muchembled, Robert. *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (du XVI^e au XVIII^e siècle)*. Paris: Flammarion, 1978.
- Muscatine, Charles. *The Old French Fabliaux*. New Haven & London: Yale UP, 1986.
- Nelson, William. *Fact or Fiction: The Dilemma of the Renaissance Storyteller*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1973.
- Nykrog, Per. *Les fabliaux: étude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale*. Copenhagen: Ejnar Munksgaard, 1957.
- Olson, Glending. *Literature as Recreation in the Later Middle Ages*. Ithaca & London: Cornell UP, 1982.
- Pérouse, Gabriel A. *Nouvelles françaises du XVI^e siècle, images de la vie du temps*. Genève: Droz, 1977.
- Peschel, Enid Rhodes, éd. *Medicine and Literature*. New York: Neale Watson Academic Publications, Inc., 1980.
- Picard, Raymond. *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*. Utrecht, Bosch, 1965.
- Propp, V. *Morphologie du conte populaire*. Paris: Seuil, 1970.
- Rigolot, François. *Les langages de Rabelais*. Genève: Droz, 1972.
- . *Poétique et onomastique*. Genève: Droz, 1977.
- . *Le texte de la Renaissance: des Rhétoriciens à Montaigne*. Genève: Droz, 1982.
- Roy, Bruno et Paul Zumthor, éd. *Jeux de mémoire – Aspects de la mnémotechnie médiévale*. Montréal, Paris: Les Presses de l'Université de Montréal, Librairie philosophique J. Vrin, 1985.
- Ruch, Michel. *Le préambule dans les oeuvres philosophiques de Cicéron: essai sur la genèse et l'art du dialogue*. Paris: Les Belles Lettres, 1958.
- Screech, M. A. *The Rabelaisian Marriage*. London: Arnold, 1958.
- . *Rabelais*. Ithaca, New York: Cornell UP, 1979.
- Sharratt, Peter, éd. *French Renaissance Studies 1540-70, Humanism and Encyclopedia*. Edinburgh: Edinburgh UP, 1976.

- Simone, Franco, éd. *Culture et politique en France à l'époque de l'humanisme et de la Renaissance*. Torino: Accademia delle Scienze, 1974.
- Soderhjelm, Werner. *La nouvelle française au XV^e siècle*. Paris: Champion, 1910.
- Sozzi, Lionello, éd. *La nouvelle française à la Renaissance*. Genève, Paris: Droz, 1981
- Tetel, Marcel. *Étude sur le comique de Rabelais*. Florence: L.S. Olschki, 1964.
- Todorov, Tzvetan. *La grammaire du Décaméron*. La Haye: Mouton, 1969.
- Toldo, Pietro. *Contributo allo studio della novella francese del XV^e XVI secolo*. Roma, 1894.
- White, John. *Renaissance Cavalier*. New York: The Philosophical Library, 1959.
- Wilson, K. J. *Incomplete Fictions: The Formation of The English Renaissance Dialogue*. Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 1985.
- Yaguello, Marina. *Les mots et les femmes*. Paris: Payot, 1978.
- Yates, Frances. *The Art of Memory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1966.
- Zumthor, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil, 1972.
- . *Parler du Moyen Âge*. Paris: Minuit, 1980.

INDEX DES NOUVELLES

Nouvelle I	79n66; 104; 123	N XXI	50; 61; 123; 130-131; 155; 176n39
N II	81n77; 169; 174n22	N XXII	65; 74n35; 79n66; 146n37; 149n62; 153; 174n22
N III	73n28; 140; 153; 174n22; n25	N XXIII	48-49; 65; 79n66; 146n33; 153; 162; 164; 174n22; 175n33
N IV	12; 164-165; 169; 175n32	N XXIV	64; 73n25; 76n48; 146n34; 154; 174n22
N V	50; 79n66; 81n77; 87; 117; 148n52; 169; 174n22	N XXV	49; 117; 147n41; 173n19
N VI	51; 104; 123; 169	N XXVI	17; 18; 73n25; 80n74; 104; 125; 173n20; 174n22; 176n39
N VII	73n28; 104; 117; 173n19; 174n22	N XXVII	73n28; 153
N VIII	73n28; 87; 104; 120-121 135; 138; 143n6; 153; 174n29; 175n33	N XXVIII	17; 59; 73n28; 153; 174n22
N IX	53; 56; 80n74; 125; 146n33; 174n22; 176n39	N XXIX	72n25; 73n28; 79n66; 117; 174n22
N X	64; 73n25; 128-129; 153; 174n22; 175n32	N XXX	73n25; 114n52; 123; 174n29
N XI	63; 80n76; 81n77; 113n45; 121-122; 143n6	N XXXI	79n60; n66
N XII	87; 163	N XXXII	47
N XIII	60; 74n32; 80n74; 137-138; 146n33; n35; 153; 173n20	N XXXIII	62; 66
N XIV	73n25; 75n44; 117; 164; 173n19; 174n22	N XXXIV	51; 62; 81n77; 87; 104; 141
N XV	74n35; 127; 153; 162; 165; 174n25; 176n39	N XXXV	51; 66; 73n28; 80n70; 163; 175n33
N XVI	75n45; 88; 123; 171n7; 173n20; 176n39	N XXXVI	73n25; 125; 145n25; 173n19
N XVII	12; 87; 153; 176n39	N XXXVII	50; 143n6; 145n20; 162; 165; 171n8
N XVIII	52; 55; 61; 105; 125; 127; 139; 140; 154; 174n22; 175n32; 176n39	N XXXVIII	50; 60; 80n69; 119; 160
N XIX	15; 52; 64; 74n35; 80n70; 130; 171n5; 174n22; 176n39	N XXXIX	73n28; 173n19
N XX	77n51; 153; 174n22	N XL	163
		N XLI	63; 66; 79n66; 81n77 73n25; 129-130; 147n41; 154-155; 165; 174n22; n26; 176n34
		N XLII	

N XLIII	60-61; 73n25; 123; 129; 130-131; 153
N XLIV	51; 66; 80n76
N XLV	73n28; 81n77; 104; 118-119; 157; 161; 173n19; 174n23
N XLVI	66; 79n66; 113n45; 122; 161; 174n23
N XLVII	117; 153
N XLVIII	62; 65; 72n25; 79n66; 162; 163; 174n22
N XLIX	16; 60; 61; 123; 131-132
N L	53; 87; 174n22
N LII	73n28; 75n38; 117; 153
N LIII	75n35; 173n19
N LIV	124-125; 171n8; 174n29
N LV	73n28; 123; 173n20
N LVI	62; 65; 73n28; 141
N LVII	55; 125; 174n22
N LVIII	73n28; 127
N LIX	19; 73n28; 153
N LX	73n28; 149n58; n60
N LXI	79n66
N LXII	3; 7n8; 70n5; 123; 125- 126; 129; 164-165
N LXIII	146n25
N LXIV	64; 125; 154; 171n4; 174n22
N LXVI	117
N LXVII	53; 123
N LXVIII	73n28; 152-153
N LXIX	73n28; 153; 174n29
N LXX	53-54; 57; 58; 135; 155- 156; 166; 174n22; n26
N LXXI	54; 55; 123-124; 149n58
N LXXII	7n8; 66; 75n37; 79n66

INDEX DES AUTEURS

- ABENSOUR Léon, 78n57
AGRIPPA Camillo, 27
ANGENOT Marc, 72n19
AQUILA Jean, 39n45
ARIÈS Philippe, 7n4
ARIOSTE Ludovic, 7n4
ARMSTRONG Christopher, 104;
114n50
ATANCE Félix, 79n64; n65; 80n72;
n76; 114n52
AULOTTE Robert, 71n15
AXELOS Kostas, 35n3
BAKER M. J., 112n33
BAKHTINE Mikhaïl, 35n7; 37n21;
39n45; 40n49
BALAYN J. D., 144n15
BALMAS Enea, 7n5
BANDELLO Matteo, 29; 69n1
BARDI Annie, 45; 113n43
BARGAGLI Girolamo, 39n45
BARGAGLI Scipione, 39n45
BARTHES Roland, 114n56; 117;
119; 126; 170; 177; 178
BEAUJOUR Michel, 40n52; 148n51
BÉDARIDA Henri, 149n58
BÉDIER Joseph, 63; 79n60; n62
BEECHER Donald, 78n56
BÉNOUIS Mustapha, 40n48; 84; 95;
109n3
BENVÉNISTE Émile, 35n2; 147n44
BERCE Yves-Marie, 36n16
BERG Elizabeth, 156-157; 172n13
BERGSON Henri, 144n18
BERRIOT-SALVADORE Évelyne,
78n56
BOCCACE, 3; 22; 40n47; 43; 45; 46;
70n9; 71n15; 90; 95; 126; 173n16
BOUCHET Guillaume, 28
BOULENGER Jacques, 7n9
BOURCIEZ Édouard, 40n48; 109n8
BOWEN Barbara, 41n58; 114n55
BRIÇONNET Guillaume, 114n52
BRODY Saul, 59
BROOKS Peter, 151
BRUEGEL, 16
BUDÉ Guillaume, 23
BURKE Peter, 35n7
BURNS Jane, 76n46
CAILLOIS Roger, 10; 35n1; 36n17
CARDANO Girolamo, 39n45
CASEY Edward, 173n18; 176n41
CAZAURAN Nicole, 75n36; 87;
110n21; 111n27; 112n33; 143n7;
144n13
CÉARD Jean, 78n56
CHAMARD Henri, 40n50
CHASSÉ Dominique, 176n37
CHASTEL André, 87
CHOLIÈRES Nicolas de, 28
CHRÉTIEN DE TROYES, 47; 48;
56; 57; 75n42
CIXOUS Hélène, 145n22
COLIE Rosalie, 41n57
CONDEESCU N., 41n57; 149n58
COOKE Thomas, 73n28
COTTRELL Robert, 84
COULET Henri, 96
COURTIVRON Isabelle, 148n48
COUSIN Jean, 78n57
CRENNE Hélisenne de, 71n11

- DÄLLENBACH Lucien, 112n36;
162; 171n2
DANEAU Lambert, 38n30
DAVIS Betty,
DAVIS Natalie Zemon, 78n55; 60;
61; 62; 78n55
DELÈGUE Yves, 71n15
DELUMEAU Jean, 23
DEMBOWSKI Peter, 71n17
DEMERSON Guy, 75n39; 149n61
DERRIDA Jacques, 36n9, 111n32
DES PÉRIERS Bonaventure, 1; 2; 4;
22; 23; 24; 28; 29; 36n9; 38n40;
39n43; 41n53; n55; 69n1; 99;
143n7; 149n58
DES ROCHES Les Dames, 40n48
DILLER G. E., 40n48
DU BELLAY Joachim, 30; 71n12;
n16; 115
DUBOIS Claude-Gilbert, 40n50;
70n7; 113n49; 114n57; 116;
143n2; 145n19
DUBOIS-STASSE M., 146n36
DUBUIS M. R., 72n17
DU FAIL Noël, 16; 17; 28; 36n9;
69n1
DU GUILLET Pernelle, 71n11
DURAS Marguerite, 146n26
DZIEHCINSKA Hanna, 41n54
ECONOMOU George, 77n52
EHRMANN Jacques, 35n2
ÉRASME Desiderius, 7n4; 37; 66;
80n72
FATHI-RIZK Nazli, 47
FEBVRE Lucien, 7n2; 79n66
FELMAN Shoshana, 147n40
FELTRE Vittorino da, 25
FERRANTE Joan, 76n46; 77n52
FICIN Marsile, 77n54
FILIPPIS Michele de, 40n49
FINK Eugen, 9; 10; 26; 28
FLORE Jeanne, 69n1; 72n18
FONTAINE Marie-Madeleine, 78n56
FOUCAULT Michel, 148n49; 168
FOURRIER A., 75n42
FRANÇOIS I^{er}, 10; 11; 84; 114n53;
126; 128; 147n41
FRANÇOIS Michel, 7n6
FREUD Sigmund, 146n27; 151
GALLI Gemma, 145n21
GARAPON Robert, 148n50
GAUTHIER Xavière, 146n26
GELERNT Jules, 173n16
GENETTE Gérard, 72n19; 115
GIRARD René, 72n21
GOLDIN Frederick, 76n46
GOLDSCHMIDT Victor, 109n5
GOUYN Olivier, 38n30
GOYET F., 143n2
GRINGORE Pierre, 7
GRISAY A., 146n36
GUARINO, 25
GUAZZO Stefano, 39n45
GUICHARD TESSON Françoise,
176n37
HASSELL James Woodrow, 149n58
HEILBRUN Carolyn G., 172n13
HELLER Henry, 79n64; 112n52
HENRI II, 10, 40n48; 109n8
HENRIOT Jacques, 38n39
HERMANN Claudine, 148n45
HILLIS MILLER J., 175n31
HIRZEL Rudolph, 109n6
HONEYCUTT Ben, 73n28
HORACE, 21; 25; 29
HUGUET Edmond, 36n11; n12;
38n28; 144n17; 145n24; 149n59
HUIZINGA Johan, 2; 7n1; 9; 10; 45;
69n3; 70n4
HULPEAU Charles, 14; 20
HULUBEI Alice, 38n32
ILVONEN Eero, 149n62
IRIGARAY Luce, 148n48
JAUSS H. R., 75n39
JEANROY Alfred, 109n2; n9; 112n40
JENNY Laurent, 52; 72n19
JESPERSEN O., 128
JOHNSON Lesley, 74n30; 79n58
JOLLES André, 174n27
JONES-DAVIES M.-T., 109n3
JONIN Pierre, 38n29
JOURDA Pierre, 7n2; 36n9; 72n17;
112n38; 149n57; 161
JUVÉNAL, 78n57; 176n57

- KASPRZYK Krystyna, 71n15;
 72n17; 74n33; 149n58; 173n17
 KEATING L. C., 40n49
 KIENER Michel, 11; 35n6; 36n18
 KRAILSHEIMER A. J., 112n33; 176n42
 KRISTEVA Julia, 43; 72n19
 KRITZMAN Lawrence, 158; 161;
 168; 169; 174n21
 KUPISZ Kazimierz, 144n13
 KUSHNER Eva, 89; 106; 109n3;
 110n15; n16
 LABÉ Louise, 71n11; 143n3
 LABORDERIE Jean, 109n5
 LA CHARITÉ Raymond, 38n34; 41n53
 LACOUÉ-LABARTHE Ph., 109n6
 LACY Norris, 73n28; 74n30
 LAJARTE Philippe de, 70n7; 73n29;
 76n46; 77-78n54; 96; 98; 112n37;
 113n43; 173n17
 LAMOTTE-MESSEMÉ, François Le
 Poulchre de, 28
 LANHAM Richard, 41n53; 41n56
 LA PERRIÈRE Guillaume de, 150
 LARMAT Jean, 79n66; 149n62
 LAUMONIER Paul, 70n10; 78n57
 LAVIS G., 146n36
 LAZAR Moshé, 76n46
 LEBÈGUE Raymond, 74n33; 143n2
 LECERCLE François, 40n49; 69n2
 LEFÈVRE D'ÉTAPLES, 114n52
 LEFRANC Abel, 35n4; 40n48;
 78n54; 80n54
 LE GUERN Michel, 96; 110n15
 LE MAÇON Antoine, 71n14
 LENIENT C., 79n61; n63
 LÉON Pierre R., 112n39; 113n42
 LEONICENE Nicolas, 39n45
 LEWICKA Halina, 144n10; n13;
 147n38; 148n50
 LORRIS Guillaume de,
 LOSSE Deborah, 41n56
 LOUIS XIV, 11
 LUTHER Martin, 62; 66
 LYONS John, 75n40; 112n33
 MACGOWAN Margaret, 35n5; 37n22
 MACLEAN Ian, 78n56
 MALHERBE François de, 143n2
 MALLOCH A. E., 41n57
 MANDROU Robert, 35n4
 MARGOLIN Jean-Claude, 7n4;
 37n20; 39n44; 78n56
 MARICHAL Robert, 78n54
 MARKS Elaine, 148n48
 MAROT Clément, 41n53
 MARTIAL, 78n57
 MARTINEAU-GÉNIEYS Christine,
 78n54; 143n3
 MATHIEU-CASTELLANI Gisèle,
 72n19; 143n3; 154; 171n3
 MATHIEU LE BIGAME, 56
 MCCLELLAND John, 113n42
 MCGOWAN Margaret M., 35n5
 MÉDICIS Catherine de, 18
 MEHL Jean-Michel, 37n27
 MÉNAGER Daniel, 168
 MENNELL Stephen, 37n20
 MEYER B., 144n15
 MILIN Gaël, 110n18
 MILLER Nancy K., 172n13
 MITCHELL Bonner, 35n5
 MITTERAND Henri, 101; 110n16
 MONTAIGNE Michel Eyquem de,
 7n4; 25; 26; 36n13; 37n26; n29;
 38n29; n30; 40n47; 41n58; 69n1;
 113n48; 143n8; 147n41; 161; 169;
 176n38
 MUCHEMBLED Robert, 35n7;
 36n18; 172n6
 MUSCATINE Charles, 171n6
 NANCY J.-L., 109n6
 NELSON William, 41n55
 NICOLE Eugène, 148n46
 NORTON Glyn P., 70n7
 NYKROG Per, 72n20; n23; 73n27;
 74n30; n34; 77n51; 79n60
 OLIVIERI Achille, 19
 OLSEN Michel, 75n43; 155; 173n17;
 174n22
 OLSON Glending, 36n10; 38n33
 PARIS Gaston, 71n17
 PASCAL Blaise, 24; 38n39
 PASCHAL Pierre, 70n10
 PAYEN Jean-Charles, 75n42
 PELLEGRIN Nicole, 36n18

- PELLEGRINI Carlo, 112n35
 PÉROUSE Gabriel, 7n5; 40n47;
 69n1; 70n8
 PERRON Paul, 112n39; 113n42
 PÉTRARQUE, 22
 PICARD Raymond, 143n1
 PISAN Christine de,
 PLATON, 25; 61; 77n54; 109n5
 PLAUTE, 78n57
 POGGE Le, 22
 PONTANO, 22
 PORTER L. C., 73n28
 PROPP Vladimir, 173n16
 RABELAIS François, 2; 4; 7n4; 16;
 19; 22; 25; 26; 32; 33; 35n7;
 38n34; 39n41; n42; n45; 40n49;
 n50; n52; 41n53; n58; 79n66; 133;
 135; 143n4; 149n51; n58; n61
 RAT Maurice, 37n26
 REDONDO Augustin, 40n49
 RENAUDET Augustin, 78n54;
 79n64; 114n52
 RENSON Roland, 39n41
 RIFFATERRE Michael, 72n19; 166
 RIGOLOT François, 7n4; 143n3; n4;
 n7; 148n50; 149n58; 172n14
 RIMMON-KENAN Shlomith, 170
 RINGHIERI Innocenzo, 39n45;
 40n49; 69n2
 RIVIÈRE Daniel, 37n20
 ROMANUS Aegidius, 25
 RONSARD Pierre de, 37n24; 70n10
 ROSSI Daniela, 146n25
 ROY Bruno, 176n37
 RUSSELL Daniel, 143n4
 RUTEBEUF, 62; 79n60; n62
 RUTTER Itala, 173n16
 SAGE Pierre, 78n54
 SAULNIER V.-L., 37n23; 83; 143n3;
 149n58
 SAUZET Robert, 37n20
 SCAINO (Antonio) da Salo, 39n45
 SCÈVE, 115
 SCHELER Lucien, 7n9
 SCREECH M. A., 32; 65
 SÉBILLET Thomas, 40n49
 SEGRE C., 47
 SHARRATT Peter, 113n44
 SHATTUCK Roger, 37n20
 SOCRATE, 104; 115
 SODERHJELM Werner, 70n8
 SOMMERS Paula, 70n7
 SOZZI Lionello, 2; 7n5; 23-24;
 38n33; n37; n40; 40n47; 143n7
 SPENSER Richard, 74n30
 STONE Donald, 71n15; 112n33
 SUTHERLAND G. M., 143n3
 TELLE Émile, 7n2; 74n31; n33;
 173n16; 176n39
 TERENCE, 78n57
 TETEL Marcel, 71n15; 85; 110n17;
 n20; 111n32; 112n35; 113n46;
 n47; 148n50; 149n53
 THÉOCRITE, 21
 THIBAUDET Albert, 37n26
 THOMAEUS Leonicus, 39n45
 TODOROV Tzvetan, 83; 97
 TOLDO Pietro, 71n17
 TOMARKEN Annette, 41n53
 TOPIA André, 166
 TUCCARO Arcangelo, 27
 TYARD Pontus de,
 TYNIANOV J., 73n29
 VALETTE Francis Claude, 78n57
 VEGIO Maffeo, 25
 VÉNARD Marc, 37n20
 VILLON François, 143n2
 VIRGILE, 21
 VIVÈS Juan Luis, 25; 36n12; 39n41
 VON MARTIN Alfred, 36n14
 WAGNER Nicolas, 70n9
 WEININGER Otto, 146n29
 WELLS-ROMER Jane, 114n52; 176n42
 WHITE John, 109n10
 WILSON K. J., 89; 110n12; n13
 WINANDY André, 79n64; 114n52
 WINN Colette H., 41n53; 112n35;
 146n32; n33; 149n54
 YAGUELLO Marina, 145n23;
 146n29; 147n38
 YATES Frances, 176n38
 YVER Jacques, 69n1
 ZUMTHOR Paul, 72n22; 75n39;
 176n37

TABLE DES MATIÈRES

Pré-lude _____	1
Notes du pré-lude _____	7
Chapitre I — Jeu: culture et société _____	9
1. Jeu et société _____	9
2. Jeu et culture _____	21
a. <i>Homo ludens</i> , <i>Homo sapiens</i> _____	21
b. Les modes et leur expression littéraire _____	28
Notes _____	35
Chapitre II — Jeu de société et société en jeu _____	43
1. Jeu et littérature _____	43
2. Invention/imitation _____	45
3. Jeu de bricolage _____	47
4. Parodie du discours utopique _____	52
5. Polémique et récréation _____	60
6. Ré-écriture par détournement _____	61
Notes _____	69

Chapitre III — Jeux de paroles	83
1. Les genres délibératifs médiévaux et le dialogue humaniste	85
2. L'art du débat	90
3. Le rôle structurel du débat	95
4. Parodie du symposium platonicien	103
5. "La parole fait le jeu"	106
Notes	109
Chapitre IV—Les jeux de l'écriture	115
1. Coïncidences onomastiques	116
Processus de sémantisation	116
Onomastique caricaturale	120
La dynamique appellative des femmes	122
a. Processus de dynamisation du "neutre"	123
b. La question de l'anonymat	125
c. La dénomination de la femme	127
2. Le comique verbal	133
Jeux de sons, jeux de sens	133
Mots-objets	136
Effets de surprise et jeux de modification	138
Usage des citations latines	141
Annominatio	141
Notes	143

Chapitre V—Jeux de mémoire _____	151
1. Le texte comme écho _____	151
Formules de répétition _____	151
2. La mémoire du texte _____	158
Le “modèle” et ses échos _____	158
Effets d’écho et d’anticipation _____	162
Le texte comme “mise en mémoire” _____	166
Notes _____	171
 Post-lude _____	 177
 Bibliographie _____	 181
 Index des nouvelles _____	 195
Index des noms d’auteurs _____	197
Liste des figures et des tableaux _____	205



LISTE DES FIGURES ET DES TABLEAUX

Figure 1:	Pierre Gringore, <i>La chasse du Cerf des cerfs</i> , Paris vers 1510	13
Figure 2:	Charles Hulpeau, <i>Le jeu royal de la paulme</i> , Paris, chez Ch. Hulpeau, 1632	14
Figure 3:	Charles Hulpeau, <i>Le jeu du picquet</i> , Paris, chez Ch. Hulpeau, 1631	20
Figure 4:	Camillo Agrippa, <i>Trattato di scienza d'arme. Et un dialogo in detta materia</i> , Venise, chez Antonio Pinargenti, 1568	27
Figure 5:	Arcangelo Tuccaro, <i>Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air ... par le seigneur Archange Tuccaro</i> , Paris, chez Claude de Monstroeil, 1599	27
Figure 6:	Francesco del Cossa, <i>Sala dei mesi. Mese di aprile</i> (1469-70), Ferrara, Palazzo Schifanoia	82
Figure 7:	Guillaume de la Perrière, <i>Le théâtre des bons engins</i> , auquel sont contenus cent emblèmes, Paris, D. Janot, 1539	150
Tableau I:	Actualisations sémiques du texte-écho	159
Tableau II:	Isotopie A ("vice"); actualisations sémiques et classification des nouvelles	159
Tableau III:	Isotopie B ("vertu"); actualisations sémiques et classification des nouvelles	160







Achévé d'imprimer en novembre 1993
sur les presses de



IMPRIMERIE QUEBECOR
MONT-ROYAL

BLSH 13 JUIL. 2014 - DON

PUBLICATIONS DE L'INSTITUT
D'ÉTUDES MÉDIÉVALES
XXVI

Le jeu informe véritablement la vie, le ton, l'attitude spirituelle de la Renaissance. On le retrouve dans la fantaisie décorative et verbale, dans l'invitation constante au rire guérisseur, dans la conception ludique qui imprègne la littérature. «Le conte, la nouvelle, ne sont d'ordinaire que des récits gratuits et ludiques, visant à créer, par rapport aux problèmes les plus pressants de la vie réelle, un doux et savoureux détachement...» (Lionello Sozzi).

Les dimensions ludiques de l'écriture au seizième siècle ont fait l'objet d'un nombre considérable d'études, mais l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre a été, dans ce contexte, oublié. Pourtant, déjà Johan Huizinga avait remarqué que, dans l'*Heptaméron* comme d'ailleurs chez Rabelais, «toujours un élément ludique est présent et bien près d'apparaître comme l'essence de l'oeuvre».

Cet essai veut dépasser l'exégèse traditionnelle, surtout sensible à l'aspect didactique et aux résonances morales du recueil. Colette H. Winn aborde résolument l'*Heptaméron* sous l'angle du jeu afin de faire ressortir la valeur artistique de ce texte. Elle s'attache à découvrir les affinités cachées qui relie Marguerite de Navarre à Rabelais et Des Périers, et met en lumière les autres facettes d'un auteur aux nombreux recoins. Cette entreprise critique nouvelle, qui s'inscrit dans les recherches narratologiques de ces dernières décennies, veut ainsi proposer une interprétation plus équilibrée de l'oeuvre de Marguerite de Navarre.

Colette H. Winn est professeur de littérature française à l'Université de Washington (St. Louis). Ses travaux portent sur Jean de Sponde, la littérature narrative et l'écriture féminine au XVI^e siècle.

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
1993

BIBLIOTHÈQUES-UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL



3 1225 03911647 6