



HAL
open science

L'écriture des Mémoires de Marguerite de Valois, Métaphore et fiction de soi dans l'histoire

Caroline Trotot

► **To cite this version:**

Caroline Trotot. L'écriture des Mémoires de Marguerite de Valois, Métaphore et fiction de soi dans l'histoire. Rachel Darmon; Adeline Desbois-Ientile. L'histoire à la Renaissance, Etudes sur la Renaissance (114), Classiques Garnier, pp.369-387, 2015, L'histoire à la Renaissance, 978-2-8124-6039-5. hal-01303010

HAL Id: hal-01303010

<https://hal.science/hal-01303010v1>

Submitted on 27 Dec 2023

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

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

L'écriture des *Mémoires* de Marguerite de Valois, métaphore et fiction de soi dans l'histoire

Publié dans *L'Histoire à la Renaissance, à la croisée des genres et des pratiques*, dir. Rachel Darmon, Adrienne Petit, Alice Vintenon, Adeline Desbois-Ientile, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 369-387.

[p. 369] Les *Mémoires* de Marguerite de Valois, commencés en 1594, connurent dès leur publication en 1628 un succès qui les constitua en parangon du genre qu'ils créaient. Cette féconde question du genre littéraire¹ est posée par l'auteure elle-même au seuil de son récit. Elle définit son projet par rapport au discours que Brantôme vient de rédiger à son sujet et par rapport à une œuvre d'historien. Son écrit vient corriger la louange excessive du discours de Brantôme et ne semble se présenter comme des mémoires que par *excusatio propter infirmitatem* car elle revendique, comme l'histoire, une « vérité qui y est contenue nûment et sans ornement aucun », mais sur un registre moins glorieux. Le projet de Marguerite serait donc de dire la vérité de son être en représentant avec exactitude l'histoire à laquelle elle a participé comme fille, sœur et femme de rois. Or l'écriture de Marguerite de Valois est loin d'être dénuée des figures qui constituent les « ornements » traditionnels, notamment dans ce texte liminaire. La présence de ces figures permet de poser la question du rapport de l'histoire et de la fiction dans ces [p. 370] *Mémoires* puisque la revendication d'une écriture sans figures est un *topos* de l'opposition entre historien et poète au XVI^e siècle. La figure est le premier élément de la fable, de la fiction, notamment quand il s'agit des tropes. Comme l'écrit Marie-Hélène Servet, « les tropes, ou figures de signification, qui travestissent le

¹ G. Schrenck, « Brantôme et Marguerite de Valois : d'un genre l'autre ou les Mémoires incertains », *La Cour au miroir des mémorialistes*, 1530-1682, Actes du colloque de Strasbourg, 1989, sous la direction de N. Hepp, Paris, Klincksieck, 1991, p. 183-192 ; J. Garapon, « Les Mémoires du XVII^e siècle, nébuleuses de genre », *Le Genre des Mémoires, essai de définition*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 259-271 ; *id.*, « Une autobiographie dans les limbes, Les Mémoires de la reine Marguerite », *Marguerite de France Reine de Navarre et son temps*, Agen, Centre Mateo Bandello, 1994, p. 205-216 ; *id.*, « Amateurisme littéraire et vérité sur soi, de Marguerite de Valois au cardinal de Retz », *RHLF*, 2003/2, vol. 103, p. 275-285 ; M. Lazard, « Les Mémoires de Marguerite de Valois et la naissance de l'autobiographie féminine », *Littérales, problématiques de l'autobiographie*, n° 33, Paris X, 2004, p. 17-32 ; L. Angard, « Marguerite de Valois : livre d'histoire ou naissance des Mémoires ? », *Tradition et modernité en littérature, sous la direction de Luc Fraisse*, avec la collaboration de G. Schrenck et de M. Stanesco, Paris, Orizons, 2009, p. 59-71.

sens des mots, sont en quelque sorte des formes fictionnelles du langage² ». Ils introduisent des détours qui disent la vérité poétique d'une réalité augmentée, plus philosophique que l'histoire. On se demandera donc ce que la présence de ces figures dit du rapport de l'histoire et de la fiction dans ce genre nouveau.

L'analyse des métaphores qui apparaissent dans le texte liminaire des *Mémoires* permet de comprendre comment ces figures en programment le mode d'écriture comme une écriture dans laquelle le procédé figural – fictionnel – permettra l'avènement d'une vérité sur le sujet, en créant la distance qui permet au sujet de se voir et de se penser comme objet, de se re-connaître dans l'histoire. L'identité apparaît ainsi comme cette projection consciente du sujet que les artifices dessinent ainsi que l'a montré Stephen Greenblatt³ pour le domaine masculin anglais du XVI^e siècle.

Des figures d'*evidentia* au service d'une écriture spéculaire. Le miroir de l'écriture

La première de ces figures est une série de métaphores filées autour de la peinture et du miroir. Marguerite commence par prendre ses distances avec le discours de Brantôme en employant des métaphores picturales.

Je tiens néanmoins à beaucoup de gloire qu'un si honnête homme que vous m'ait voulu peindre d'un si riche pinceau. A ce portrait, l'ornement [p. 371]du tableau surpasse de beaucoup l'excellence de la figure que vous en avez voulu rendre le sujet⁴.

Elle file ensuite la métaphore pour préciser la nature de l'infidélité du portrait de Brantôme :

Si j'ai eu quelques parties de celles que m'attribuez, les ennuis, les effaçant de l'extérieur, en ont aussi effacé la souvenance de ma mémoire⁵.

Le portrait de Brantôme n'est pas faux parce qu'il est hyperbolique, il est faux parce qu'il ne tient pas compte du temps, décrivant la beauté de Marguerite dont « la clarté brusle tellement les esles de toutes celles du monde » qu'« on la prendra tousjours pour

² M.-H. Servet, « Métaphores et métonymies dans l'*Histoire universelle* : la fiction pour l'histoire », *Entre Clio et Melpomène, Les fictions de l'histoire chez Agrippa d'Aubigné*, études réunies par O. Pot, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 111-143, p. 111.

³ S. Greenblatt, *Renaissance self-fashioning, from More to Shakespeare*, Chicago and London, The university of Chicago Press, 2005, 1ère édition 1980, p. 2 : « Perhaps the simplest observation we can make is that in the sixteenth century there appears to be an increased self-consciousness about the fashioning of human identity as a manipulable, artful process. »

⁴ M. de Valois, *Mémoires et autres écrits*, éd. É. Viennot, Paris, Champion, 1999, p. 69-70.

⁵ *Ibid.*, p. 70.

une Deesse du Ciel plus que pour une Princesse de la terre⁶ » et dont le corps est l'image de « [la] belle ame, qui est si bien logée en si beau corps⁷ ». On reconnaît le thème néo-platonicien⁸ et l'on sait que Marguerite était férue de cette philosophie. Les mots qu'elle emploie pour répondre à Brantôme sont donc choisis et posent le double problème des mémoires en se démarquant de l'horizon néo-platonicien : comment représenter ce qui est soumis au temps ? comment relier l'extérieur et l'intérieur ? Ecrire un portrait véritable de Marguerite, c'est renoncer à l'immutabilité de l'être et à l'idée d'une coïncidence entre l'être et le paraître. C'est sans doute aussi renoncer à se fier aux savoirs constitués pour inventer une vérité de l'être dans le temps, comme l'a fait Montaigne, que Marguerite lit beaucoup et qui lui aurait dédié l'apologie de Raimond Sebond⁹. Marguerite file donc la métaphore et passe de la peinture au miroir en évoquant une anecdote facétieuse :

[...] de sorte que, me remirant dans votre Discours, je ferais volontiers comme la vieille Madame de Randan, qui ayant demeuré depuis la mort de son mari sans voir miroir, rencontrant par fortune son visage dans le miroir d'une autre demanda qui était celle-là¹⁰.

[p. 372] Comme le remarque Gilbert Shrenck, « l'anecdote [...] prend sa pleine signification dans l'écriture du "moi", quand on considère le genre des Mémoires dans leur fonction spéculaire et que l'on admet avec Lacan la dynamique structurante du miroir dans la formation de la personnalité¹¹. » C'est par la reconnaissance de sa propre image que l'on accède à l'individuation qui permet l'affirmation identitaire du sujet.

Or si Marguerite trouve en partie cette anecdote chez Brantôme, elle lui donne un tour différent. Brantôme mentionne le refus de Mme de Randan de se regarder dans un miroir après la mort de son mari alors qu'elle reste fort belle¹². Marguerite évoque pour sa part la surprise de Mme de Randan à voir son reflet dans un miroir et le fait qu'elle ne se reconnaisse pas. Elle infléchit donc l'anecdote vers la question de la reconnaissance, de la coïncidence de l'extérieur et de l'intérieur sous l'effet du temps.

Apparemment convenues, les métaphores filées permettent en fait de problématiser l'écriture des *Mémoires*. Elles posent immédiatement la question de l'écriture de soi comme une question de la spécularité, c'est-à-dire, comme une question de la

⁶ Brantôme, *Recueil des Dames*, édition établie par É. Vaucheret, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 120.

⁷ *Ibid.*, p. 130.

⁸ É. Viennot, *Marguerite de Valois*, Paris, Payot, 1993, p. 122.

⁹ *Ibid.*, p. 187 et 236 ; J. Coppin, « Marguerite de Valois et le Livre des créatures de Raymond Sebond », *Revue du seizième siècle*, tome X, 1923, p. 57-66.

¹⁰ M. de Valois, *op. cit.*, p. 70.

¹¹ G. Shrenck, art. cité, p. 189.

¹² Brantôme, *op. cit.*, p. 532.

représentation qui se conçoit sur le modèle visuel. En tissant son discours du fil d'une métaphore de *l'evidentia*, Marguerite manifeste que se dire c'est se montrer et que cette image est problématique.

La citation approximative de Du Bellay¹³ clôt ainsi le paragraphe sur une ultime allusion à cette topique si on interprète « trouver » en fonction du verbe « aperçois » du poème original. Elle permet aussi de nouer la question de l'écriture de soi à celle de l'écriture de l'histoire.

En effet, Rome, métonymie du temps et de l'histoire dans le recueil poétique, devient une métaphore de Marguerite. Représenter un passé collectif ou un passé individuel se heurte à la même question de la représentation de quelque chose qui n'existe plus, qui a été réel mais qui est devenu imaginaire. L'image va jouer comme une médiation entre l'imaginaire et le réel. Elle va restituer la réalité passée dans sa présence pour tenter d'en dégager de la connaissance. Ces métaphores [p. 373] sont ainsi des lieux communs du discours sur l'histoire et Ronsard, par exemple, l'a désignée comme « Le tableau des humains, miroir des ignorans » qui « comme une peinture/ Nous représente à l'œil toute humaine aventure »¹⁴. Elles développent le sens étymologique du mot *histoire* qui fonde son activité sur l'observation du témoin. La Renaissance des guerres de religion ancre la véracité dans le principe de l'autopsie, le fait de se fonder sur son propre témoignage visuel. Ce leitmotiv parcourt l'historiographie protestante de l'époque qui s'appuie sur des historiens antiques comme Thucydide ou Flavius Josèphe¹⁵.

C'est donc avec malice et ironie que Marguerite écrit à Brantôme qui commençait son portrait en suggérant qu'en elle « l'on diroit que [la Fortune] a esté envieuse de la nature¹⁶ » :

En celui [l'effort de puissance] de la Nature, en ayant été témoin oculaire, vous n'y avez besoin d'instruction. Mais en celui de la Fortune, ne le pouvant décrire que par rapport [...] j'estime que recevrez plaisir d'en avoir les Mémoires de qui le peut mieux savoir, et de qui a plus d'intérêt à la véritable description de ce sujet¹⁷.

¹³ « Quand vous viendrez à la preuve, vous serez en cela de mon côté, et direz, comme souvent je l'écris, par ces vers de Du Bellay : *C'est chercher Rome en Rome, et rien de Rome en Rome ne trouver.* »

¹⁴ Ronsard, *Elegie sur le Tite-Live d'Hamelin*, éd. Laumonier, t. X, p. 106, respectivement v. 112 et v. 101-102.

¹⁵ *L'Histoire d'Homère à Augustin*, textes réunis par Fr. Hartog, traduits par M. Casevitz, Paris, Seuil, 1999, p. 100 ; voir les commentaires de Frank Lestringant sur Jean de Léry, notamment Fr. Lestringant, *Jean de Léry ou l'invention du sauvage, Essai sur l'histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil*, éd. revue et augmentée, Paris, Champion, 2005, p. 38-40 ; voir aussi B. Conconi, « “Mais la voix divine nous a baillé autres regles” : l'historien protestant face au devoir d'une nouvelle méthode », *L'Histoire en marge de l'histoire à la Renaissance, Cahiers V. L. Saulnier*, n° 19, 2002, p. 157-176.

¹⁶ Brantôme, *op. cit.*, p. 119.

¹⁷ M. de Valois, *op. cit.*, p. 70.

La Princesse plutôt connue pour son néo-platonisme instaure une dialectique qui en est bien éloignée et utilise un vocabulaire aristotélécien. De plus, là où l'on attendrait des considérations morales sur l'histoire, elle énonce avec pragmatisme une vision politique de l'histoire¹⁸.

[p. 374] Ainsi, il nous semble que Marguerite reprend les topiques habituelles de son temps telles qu'elle les trouve par exemple chez Brantôme pour inventer le genre nouveau de ces Mémoires dans lesquels elle va remémorer des épisodes historiques auxquels elle a participé mais de manière à interroger la coïncidence entre ce que les acteurs ont montré et ce qu'ils ont eu l'intention de faire ainsi que la coïncidence entre ce qu'elle a perçu et ce qu'elle peut en percevoir maintenant. Grâce à l'écriture, elle interroge donc le rapport de l'extérieur et de l'intérieur ainsi que le rapport au temps.

L'emploi des figures de l'*evidentia* que l'on repère dans ce texte liminaire montre de manière exemplaire le projet qui est mis en œuvre dans les pages qui suivent. L'histoire va être représentée sous nos yeux et souvent théâtralisée. Sur ce théâtre, l'auteure contemple l'avènement de sa propre figure. Recréant la réalité passée, elle fait surgir ce personnage qui lui permet d'interroger une identité marquée par l'ambiguïté¹⁹. L'image mémorielle textuelle permet ainsi au sujet d'opérer la « diffraction » du moi dont parle Olivier Guerrier à propos de Montaigne²⁰. Si l'on admet avec Éliane Viennot que l'identité de Marguerite de Valois se construit au fil de son œuvre et que l'écriture des *Mémoires* en constitue une étape décisive, que son « « moi » est loin d'être réductible à une essence²¹ » parce qu'il a évolué dans l'histoire et en réaction à l'histoire, on peut envisager que la mise en scène d'épisodes clés permette de se regarder comme un autre pour se connaître, dans ce moment où l'on ne s'identifie pas à son image. La théâtralisation du passé permet ainsi une dialectique entre l'identification produite par la résurgence de l'émotion et la mise à distance du travail de l'art.

¹⁸ La culture de Marguerite est très vaste. À propos de sa bibliothèque et de sa vie intellectuelle, voir J.-H. Mariéjol, *La Vie de Marguerite de Valois reine de Navarre et de France (1553-1615)*, Genève, Slatkine reprints, 1950, réimpression de Paris, 1928, p. 317-335, ainsi que J. Balsamo, « Marguerite de Valois et la philosophie de son temps », *Marguerite de France Reine de Navarre et son temps*, Agen, Centre Mateo Bandello, 1994, p. 269-281. Sur l'aristotélisme de Marguerite nous avons découvert avec intérêt après la rédaction de cet article les remarques de V. Giacomotto-Charra, « Le commentaire au *Pimandre* de François Foix-Candale : l'image d'une reine-philosophe en question », *La Cour de Nérac au temps de Henri de Navarre et de Marguerite de Valois, Cahiers d'Aubigné : Albineana*, n° 24, éd. V. Ferrer et C. Magnien, Paris, Champion, 2012, p. 207-224, en particulier p. 208.

¹⁹ É. Viennot, « Les ambiguïtés identitaires du *Je* dans les *Mémoires* de Marguerite de Valois », *Le Genre des Mémoires, essai de définition*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 69-79.

²⁰ O. Guerrier, *Quand « les poètes feignent » : « fantasie » et fiction dans les Essais de Montaigne*, Paris, Champion, 2002, p. 281.

²¹ Voir É. Viennot, « Les ambiguïtés... », art. cité, et A.-M. Cocula, « Marguerite de Valois, de France et de Navarre : l'impossible identité de la reine Margot », *Marguerite de France, op. cit.*, p. 17-27.

Les figures de l'évidence fabriquent la fiction de soi qu'est l'identité autobiographique, née du travail d'écriture de l'auteur. L'évidence est donc porteuse d'énergie comme l'expliquait Aristote à propos de la [p. 375] métaphore selon une théorie exposée en français par la *Rhétorique française* d'Antoine Fouquelin dont Marguerite possède deux exemplaires dont un qu'elle a annoté²².

La revendication d'amateurisme et de négligence relève donc plus de la *sprezzatura* que de l'incapacité et les métaphores qui peuvent sembler peu nombreuses et convenues forment finalement la figure d'une écriture consciente de ses moyens et de ses enjeux. Miroir et théâtralisation renvoient ainsi moins à la question de l'illusion ou du mensonge opposé à la vérité, qu'ils ne désignent une conscience réflexive. On pourrait ainsi dire que ce texte – comme celui de Léry²³ – transpose le principe de l'autopsie en principe autoptyque au sens donné par Louis Marin²⁴ à ce terme à propos de l'autobiographie postmoderne. Le regard sur autrui se retourne sur soi-même et sur l'activité qu'il constitue. C'est cette interrogation sur l'acte même de regarder et d'être regardé qui permet de tracer la piste herméneutique qui fait l'intérêt des *Mémoires* non comme addition de faits vrais mais comme :

[...] un portrait qui ne *se* peindrait que de se replier incessamment sur soi, que de surprendre, de décrire, de critiquer les procédés de sa propre portraiture, éludant ainsi incessamment l'assignation de ce « je » qui maintenant l'écrit ; qui ici s'y inscrit²⁵.

Le Moi serait alors (dans l'autobiographie postmoderne), une des *personae* de la fiction épistémologique de l'autoptyque, la mise en scène de l'imaginaire de soi-même. Le Moi serait une des figures de cette fiction dont la fonction ou la fiction propre serait de *regarder*²⁶.

Dès lors, les incertitudes, les ambiguïtés souvent notées par les lecteurs, peut-être même les lacunes du texte dont on ne sait si elles sont volontaires ou si elles correspondent à des morceaux perdus, deviennent des éléments qui font sens. Il s'agit de briser la belle surface de l'évidence en morceaux dont l'assemblage kaléidoscopique permettra de fabriquer une autre vision de la réalité que la vision analogique commune. Et si l'auteure commence par employer cette forte isotopie de l'évidence, on [p. 376] peut le lire comme une invitation à mettre en question la manière dont le pouvoir monarchique se fonde sur des images qui ont force de loi. Ces mémoires ne cessent de nous interroger

²² Voir J.-H. Mariéjol, *op. cit.*, p. 318.

²³ C. Trotot, « Écriture de l'histoire et fiction de soi chez Jean de Léry », *Fiction et histoire*, textes réunis par Z. Prychodniak et G. Séginger, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Formes et savoirs », 2011, p. 105-116.

²⁴ L. Marin, *L'Écriture de soi*, Paris, PUF, 1999.

²⁵ *Ibid.*, p. 7.

²⁶ *Ibid.*, p. 27.

sur l'évidence affichée par la réalité du pouvoir monarchique du XVI^e siècle, qui se donne comme reliée à une transcendance invisible qui la justifie. L'apparence majestueuse traduit la légitimité divine. Le pouvoir des Valois s'est affirmé dans un imaginaire néo-platonicien²⁷. Il a construit une vision de l'histoire reliée à cette permanence cosmique et métaphysique. Construire un autre usage de l'image, de la fiction, mettre en question ces analogies entre les différents ordres de réalité, entre l'extérieur et l'intérieur, entre l'être comme objet et l'être comme sujet, c'est interroger la conception de l'histoire proposée par le pouvoir pour assurer sa domination.

Or c'est bien ce que Marguerite va faire dans ses *Mémoires*. On en citera trois exemples. Le premier est celui de la description d'une de ces mises en scènes publicitaires monarchiques située à Bayonne lors d'une fête réunissant Catherine de Médicis et ses enfants, Charles IX et Élisabeth d'Espagne (femme de Philippe II)²⁸. Après avoir indiqué qu'elle ne garde pas de souvenir précis des « magnificences » du royal tour de France de 1564-1566, Marguerite décrit pendant une page, de manière fort précise, la scénographie d'une fête conçue sur le modèle de la symbolique néo-platonicienne. Elle prend soin cependant de placer cette description entre parenthèses. Certains ont vu là de l'incohérence²⁹, on préférera penser que le dispositif énonciatif invite à interroger la description non seulement comme représentation fidèle de la réalité – est-ce que c'était bien comme ça à Bayonne le 23 juin 1565 – mais à interroger la fête comme représentation de l'harmonie politique.

Le deuxième exemple est celui de la réaction de Catherine de Médicis à un discours d'Henri d'Anjou célébrant son action de lieutenant général des armées en 1569³⁰. Marguerite commence par écrire : « Ce qu'en ressentait ma mère, qui l'aimait uniquement, ne se peut représenter par paroles, non plus que le deuil du père d'Iphigénie³¹. » La célèbre anecdote nous place immédiatement dans la dimension métatextuelle en [p. 377] nous renvoyant à la question de la représentation et à l'intertextualité, notamment rhétorique et montaignienne. La suite du texte va raconter comment Catherine dissimule ce sentiment pour se concentrer sur l'efficacité politique. L'analyse du détail du passage ne peut se faire ici mais on voit que Marguerite invite à questionner la place donnée aux apparences dans la vie politique de son temps. Les

²⁷ D. Crouzet, *La Nuit de la Saint-Barthélemy*, Paris, 1994, p. 225 et sq.

²⁸ Marguerite de Valois, *op. cit.*, p. 77-78.

²⁹ J.-C. Arnould, « La mémoire dans les *Mémoires* de Marguerite de Valois », *Marguerite de France Reine de Navarre*, p. 217-226.

³⁰ Marguerite de Valois, *op. cit.*, p. 79-81.

³¹ *Ibid.*, p. 80.

notes d'Éliane Viennot montrent aussi que l'inversion que Marguerite fait subir à l'anecdote de Timanthe ne pouvant représenter la douleur participe à la fabrication de son identité autobiographique : « Les termes de la comparaison où tous les pôles sont inversés (Catherine/Agamemnon, Henri/Iphigénie, bonheur de la reine/malheur du roi, naissance symbolique du prince/mise à mort de la princesse), traduisent à la fois la problématique identité sexuelle de la reine et l'ambiguïté de ses sentiments envers son frère³² ». La virtuosité dans la diffraction désigne son identité comme étant l'identité auctoriale faite de ces éléments textuels qui mettent à distance le deuil de la fille d'Henri, mal aimée par sa mère qui aime « uniquement³³ » Henri, son fils préféré, tout en lui permettant de le représenter dans une scène historique qui montre la dimension artificielle des apparences de la cour.

Le dernier exemple concerne la Saint-Barthélemy dont le premier épisode est le mariage de Marguerite³⁴. Elle y apparaît comme un objet au sens propre. Sur un « échafaud » (une scène), magnifiquement parée, elle est offerte aux regards de la foule qu'elle désigne avec humour « s'étouffant en bas à regarder passer sur ces échafauds les noces et toute la Cour... ». Le récit de l'épisode tel qu'elle le construit peut être interprété comme le récit d'une transmutation de ce rôle d'objet à un rôle de sujet assumant décision et parole, figure qui se façonne dans la scène qui l'oppose finalement à Catherine, dans laquelle la prise de parole fictionnelle est l'instrument d'une fragile émancipation³⁵. C'est dans ce passage essentiel que se façonne la figure auctoriale de Marguerite. L'écriture apparaît comme cette puissance de subjectivation qui permet de se reconnaître comme objet, et donc de ne plus l'être totalement.

[p. 378]L'image lumineuse proposée par Brantôme, construite sur l'analogie, est encore l'image de la Marguerite des noces avec Henri de Navarre, la princesse dont la perfection physique, intellectuelle et morale ne suffit pas à lui donner la place royale que le plaidoyer de l'écrivain pour la loi salique revendique. En proposant un autre mode de représentation de soi, Marguerite propose un portrait plus juste, qui renonce à la pétrification idéale. Elle extrait un nouveau personnage, différent du personnage public construit sur le théâtre du monde et fabrique un espace de jeu – de mobilité – entre le personnage public et l'intériorité. Elle désigne ainsi cette opération de « self-

³² *Ibid.*, note 53 p. 80.

³³ Même en donnant le sens de « de manière exceptionnelle » selon le glossaire et non de « seulement », on entend l'ironie amère de Marguerite ; on trouve un autre emploi d'*uniquement*, avec la même syllepse ironique entre les deux sens, à propos de Madame de Sauve, qui fait croire à chacun de ses amants qu'elle l'aime « uniquement » (p. 116).

³⁴ *Ibid.*, p. 91.

³⁵ *Ibid.*, p. 101.

fashioning » analysée par Stephen Greenblatt³⁶ qui permet de penser l'articulation entre intériorité et vie publique, vie politique. L'écriture ouvre des perspectives où l'on aperçoit des esquisses de l'être dans l'histoire. Une image plus ambiguë se dessine parce qu'elle est plus mouvante, et cette vivacité lui donne aussi les moyens de reprendre du pouvoir sur une réalité reconnue comme historique.

Vivacité des tropes

La dernière série de tropes de l'entrée en matière de Marguerite de Valois fait apparaître nettement la programmation d'une écriture de la vivacité dans laquelle l'interprétation du lecteur prend une place essentielle. S'adressant toujours à Brantôme, premier lecteur et co-auteur, Marguerite désigne la tâche qui lui reste à faire :

Cette œuvre donc, d'une après-dînée, ira vers vous comme les petits ours, en masse lourde et difforme, pour y recevoir sa formation. C'est un chaos duquel vous avez déjà tiré la lumière ; il reste l'œuvre de cinq autres journées³⁷.

La comparaison de l'œuvre avec les ours qu'il faut lécher³⁸ pour qu'ils prennent forme se trouve dans la *Deffence* où Du Bellay conseille, comme Horace, de

[p. 379] [...] revoir souvent [nos écrits], et en la maniere des Ours à force de lecher leur donner forme, et façon de Membres³⁹.

Mais Marguerite pense sans doute aussi à l'emploi de Du Bartas qui file la métaphore dans *La Sepmaine* pour comparer l'action de l'ourse qui lèche son nouveau-né à celle de Dieu qui forme « En six jours tous les corps de la terre et des cieux » :

De sagesse et pouvoir l'inespuisable source,
En formant l'Univers, fit donq ainsi que l'ourse,
Qui dans l'obscure grotte au bout de trente jours
Une masse difforme enfante au lieu d'un ours :
Et puis en la lechant, ores elle façonne
Ses deschirantes mains, or' sa teste felonne,
Or' ses pieds, or' son col : et d'un monceau si laid
Son industrie anime un animal parfait.
Car du vent de sa bouche ayant fait dans le Vuide
Un Tas confusement froid, ardant, sec, humide :
Par temps du Monde bas Dieu separe le haut :
Met à part peu à peu le chaud avec le chaud :
Renvoye le solide avecques le solide,
Le froid avec le froid, l'humide avec l'humide,

³⁶ S. Greenblatt, *Renaissance self-fashioning, from More to Shakespeare*.

³⁷ Marguerite de Valois, *op. cit.*, p. 72.

³⁸ Sur cette topique voir Jean-Claude Margolin, « Sur quelques figures de l'ours à la Renaissance », Marie-Thérèse Jones-Davies, *Le Monde animal au temps de la Renaissance*, CERSR, Paris, Jean Touzot, 1990, p. 219-242.

³⁹ J. Du Bellay, *La Deffence, et illustration de la Langue françoise*, éd. J.-Ch. Monferran, Genève, Droz, 2001, p. 165.

Autant qu'il est besoin : et forme ingénieux,
En six jours tous les corps de la terre et des cieux⁴⁰.

C'est sans doute cette source qui permet de comprendre l'enchaînement avec la métaphore du chaos dont on tire la lumière et le nombre de journées sur lequel Éliane Viennot note que le premier éditeur l'a remplacé par « cinq ou six », leçon qui a été suivie par les éditeurs suivants montrant que l'allusion au temps de la création n'est pas perçue⁴¹. Brantôme, destinataire de l'œuvre, est appelé à continuer la création pour lui donner forme. Marguerite rend hommage à son portrait en disant qu'il a déjà tiré la lumière du chaos de sa vie. On se souvient pourtant que cela n'allait pas sans erreurs ni exagérations. On peut donc se demander s'il n'y a pas une vérité du chaos qui vient ironiquement interroger la lumière néo-platonicienne.

[p. 380]Par ailleurs, la suite du texte de Du Bartas expose l'utilité du temps pour l'homme. Il explique que Dieu aurait pu tout faire instantanément mais qu'il donne ainsi leçon à l'homme sur la nécessité du temps :

Nous montre que l'ouvrier, pour le bien imiter,
D'un bouillonnant desir ne doit précipiter
La besogne entreprise, ains d'une longue attente
Repasser mille fois la lime patiente
Sur l'ouvrage cheri, se hastant lentement⁴².

On retrouve pour finir la lime horacienne qui parfait l'ouvrage mais on voit que ce temps de la création esthétique n'est qu'un aspect d'une donnée anthropologique bien plus vaste. Au-delà de Brantôme, Marguerite semble inviter son lecteur à prendre le temps de mettre en forme l'interprétation dont elle ne donne que le support et à reconnaître plus généralement le travail du temps. La forme de l'œuvre vient donc illustrer le rapport de l'individu moderne à l'histoire.

La dernière image du petit ours qui va vers l'interlocuteur illustre l'*energeia* de l'écriture en figurant un être en croissance et en mouvement. Jean-Claude Margolin rappelle que l'image de l'ourson qu'on parfait en le léchant est une figuration de l'éducation et même de l'anthropologie humaniste que l'on trouve par exemple chez Érasme. L'être humain se façonne⁴³ grâce à une éducation fondée sur les belles lettres. La comparaison désigne ainsi le rôle de façonnage de l'être opéré par le texte des

⁴⁰ Guillaume Salluste Du Bartas, *La Sepmaine*, I, v. 407-422, éd. Y. Bellenger, Paris, STFM, 1982, p. 21.

⁴¹ Marguerite de Valois, *op. cit.*, note 16, p. 72.

⁴² Du Bartas, *op. cit.*, I, v. 433-437, p. 22.

⁴³ Jean-Claude Margolin, (art. cité, p. 231) mentionne cette devise figurant sous un emblème, dans laquelle on remarque que le verbe employé est *finger* « *Lambendo mater in artus fingit* » (En le léchant, la mère façonne ses membres).

Mémoires et inscrit le genre dans la vision humaniste d'hommes en devenir.

Enfin le petit ours se déplace, figurant un mouvement de va-et-vient entre les auteurs-lecteurs qui met en abyme le travail effectué par Marguerite sur les expressions topiques qu'elle emploie dans ce texte. Toutes les figures sont reprises d'autres auteurs. Elles deviennent ainsi des lieux d'une intertextualité vive qui invite à mesurer la subjectivité du réemploi en étant attentif à son énonciation, puisque l'énoncé est toujours le même. La personnalité littéraire surgit ainsi d'une négociation avec une communauté contemporaine et passée. De plus, Marguerite [p. 381] prend soin d'ancrer son récit dans le cadre (fictif) d'une conversation avec Brantôme. Prises dans ce cadre dialogique, les figures deviennent ainsi mobiles et polysémiques. Car c'est aussi leur adaptation à la réalité, la nature de leur référent qui change. Le petit ours qui désigne l'œuvre chez Du Bellay et Marguerite, évoque le monde chez Du Bartas. Enfin, les tropes extraient des éléments de la réalité pour en faire des morceaux de fiction. C'est le sort du miroir de Mme de Randan devenu métaphore de l'œuvre de la Reine et invitant à se demander « qui était celle-là ».

La question nous est adressée bien sûr, invitant de manière inaugurale à questionner de manière ironique toutes les images qui nous seront présentées. Dès ce texte liminaire, Marguerite cultive la vivacité du style en jouant des dédoublements dont les tropes offrent le fonctionnement exemplaire. Ils permettent à une écriture consciente de ses enjeux de se développer pour proposer une image de la réalité qu'on ne cesse d'interroger.

Cette écriture fabrique l'image de Marguerite en façonnant une identité auctoriale, celle qui apparaît en creux, de cette mère formant ses petits ours, compensation ironique à une stérilité biologique si lourde de conséquences historiques. La métaphore permet donc aussi de représenter l'intime et son rapport avec l'histoire, véritable raison d'être du genre des mémoires.

Une trace dans l'histoire

Nous accorderons donc un sens plein à l'expression : « je tracerai mes Mémoires⁴⁴ », affirmation performative de l'acte autobiographique. Le verbe s'inscrit dans le paradigme du portrait pictural qui ouvre le texte. Il exprime ainsi discrètement une conscience auctoriale et en précise la nature. Brantôme est le peintre de l'éclat

⁴⁴ Marguerite de Valois, *op. cit.*, note 16, p. 72.

ornemental, Marguerite la dessinatrice de traces qui semblent devoir être mises en regard des « vestiges » de Troie et d'Athènes et du vestige de sa beauté constitué par le texte de Brantôme. Sous le patronage de Du Bellay, Marguerite [p. 382] indique que son texte sera la trace qu'elle laissera et elle met en parallèle l'histoire individuelle et l'histoire collective. L'alchimie décrite par Du Bellay dans les *Antiquités de Rome* vaut donc pour les *Mémoires* de la reine qui semblent sortis d'une méditation répétée de ces poèmes dans le cadre de la forteresse d'Usson, elle-même décrite dans un sonnet adressé par Marguerite à Brantôme à propos de son Discours, comme une « masse pierreuse », un « fatal rocher⁴⁵ », qui évoquent les « monceaux pierreux » des *Antiquités* (sonnet XVIII, v. 1). Dans ce même sonnet, Marguerite se désigne comme « De notre injuste siècle, une marque piteuse », enfermée dans la citadelle. La forteresse devient cependant dans les tercets un « vaisseau de salut » dont le mouvement métaphorique emporte la princesse vers une vie nouvelle. Des quatrains aux tercets, on passe de métaphores de l'*evidentia* à des métaphores de l'*energeia* qui ouvrent un nouvel espace.

De la même manière, le texte liminaire des *Mémoires* semble dynamiser l'écriture en incluant les figures empruntées dans un nouveau genre littéraire qui permet de ne pas seulement se montrer comme « une marque piteuse » mais de donner dans le texte la trace qui permet au lecteur de retrouver l'être qui l'a laissée comme le chasseur remonte la piste de l'animal. La trace en ce sens est d'ailleurs une traduction des *vestigia* latins, comme le signale Henri Estienne⁴⁶. Une isotopie cohérente se constitue donc qui fabrique l'espace dans lequel Marguerite peut faire exister le personnage qu'elle est dans l'histoire à la fois en lui donnant une vie littéraire mais aussi en modifiant à ses propres yeux la représentation de son identité à un moment de changements dans son histoire personnelle, celui où se négocie son divorce et où elle espère enfin quitter Usson pour revenir sur la scène parisienne, à l'heure où elle est selon les mots d'Eliane Viennot « en passe de devenir une nouvelle femme⁴⁷ ». Les métaphores transforment ainsi le « chaos » de l'intime en une œuvre vive dont les fictions permettent de composer le portrait d'un être conscient de sa nature historique, un petit ours sorti de l'intimité maternelle qui va rejoindre la sphère sociale.

Au lecteur, d'être à son tour bon chien de chasse pour se livrer à la traque

⁴⁵ *Ibid.*, p. 293.

⁴⁶ H. Estienne, *Precellence du Langage François*, Paris, Colin, 1896, p. 125-126, cité par Huguet, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, Didier, rééd. 1967, article trace. Henri Estienne signale que *traces* et *routes* se disent plutôt pour les bêtes mordantes « comme sanglier et ours » et *erres* des autres.

⁴⁷ Marguerite de Valois, *op. cit.*, p. 22.

herméneutique. Les esquisses proposées à Brantôme présentent [p. 383] des signes qu'il s'agit d'interpréter pour constituer la représentation de leur sujet. La présentation du texte comme une ébauche exhibe sa constitution en un réseau de signes qui lui permet de capter la vivacité et d'interroger la réalité à l'instar d'un Montaigne. La vision analogique néo-platonicienne est circonscrite au profit d'une vision d'un monde en mouvement, où les hommes évoluent et font l'histoire, au gré d'actions politiques déliées des essences idéales. Le filage métaphorique ordonne l'œuvre à la dynamique d'une énonciation subjective plutôt qu'à la belle harmonie de la construction rhétorique du discours de Brantôme reposant sur des analogies immuables comme celle qui associe la lumière à la beauté et à la vertu. Les métaphores sont des traces de l'histoire et non des ornements. Elles constituent de manière exemplaire au seuil de cette œuvre, ce que Carlo Ginzburg appelle un paradigme indiciaire⁴⁸ désignant l'histoire comme un mouvement que l'écriture tente à la fois de reproduire et de fixer et désignant l'écriture des mémoires comme une histoire dans l'histoire, l'histoire d'un sujet.

Au seuil de l'œuvre, les métaphores façonnent une écriture réflexive de l'histoire qui nous interroge sur la nature même de l'historicité et de l'identité qui se constitue dans des trajets effectués par le sujet de l'intime à la vie publique. Elles sont les figures privilégiées

d'une réflexivité qui ne se définit pas encore tout à fait en termes d'introspection, mais se présente plutôt sous les traits d'une mise en scène de soi à travers la médiation de la figure d'autrui, dans laquelle se mire, se reconnaît ou se démarque le sujet écrivant. La réflexivité apparaît alors comme un mouvement, une action par laquelle le sujet féminin se désigne lui-même en dessinant, dans les miroirs de l'écriture, les figures du même et de l'autre⁴⁹.

Le trope est ainsi une figure de vérité ; il fait surgir le sens que l'on invente dans un réel dont la violence nie le sujet. Alors que les miroirs réels du XVI^e siècle sont encore si imparfaits, leur emploi métaphorique anticipe fictivement un rôle anthropologique si présent aujourd'hui que nous en avons oublié le caractère historique.

[p. 384] L'étude de ces quelques figures initiales des *Mémoires* de Marguerite de Valois confirme l'analyse de Jean Garapon qui observait que l'écriture des mémoires aristocratiques affichait un amateurisme « indifféren[t] à la littérature et en définitive

⁴⁸ C. Ginzburg, *Mythes emblèmes traces, Morphologie et histoire*, « Traces », Lagrasse, Verdier, rééd. 2010, p. 218-294.

⁴⁹ J.-P. Beaulieu, D. Desrosiers-Bonin, « La réflexivité en question », *Les Miroirs de l'écriture : la réflexivité chez les femmes écrivains d'ancien régime*, éd. J.-P. Beaulieu et D. Desrosiers-Bonin, *Paragraphes*, vol. 17, Montréal, Université de Montréal, 1998 p. 8.

très littéraire⁵⁰ ». Dans son ambiguïté même, il ouvre l'espace polysémique de l'herméneutique littéraire. Les figures affichent « un imaginaire de la fiction » constitutif de la culture de Marguerite, d'une culture de cour qui lui permet de comprendre que la réalité politique et historique est aussi faite de représentations qui tentent de lui donner forme et sens.

Les figures permettent à la reine de fabriquer une identité auctoriale dont l'ambiguïté est significative. Elle représente cette conscience historique en crise qui caractérise une partie de l'aristocratie du XVI^e siècle qui se sent malmenée par la montée de l'absolutisme⁵¹. Femme de la famille royale, mariée à un protestant, séparée de lui quand elle écrit ses *Mémoires*, Marguerite est traversée par les crises de son époque et éprouve en elle la violence de l'histoire. Le génie de son écriture est d'en donner l'image vive et complexe pour permettre à l'individu écrasé par l'histoire d'agir sur l'avenir en modifiant la représentation qu'il a de lui-même et qu'il propose à autrui. Les tropes permettent ainsi de réfléchir à l'opération historiographique et de la mettre en abyme comme invention du sens de l'histoire et processus d'affirmation du sujet. Ils sont les figures exemplaires de cette mobilité de la fiction, reflet de la mobilité psychique et de la mobilité sociale qui produit les formes neuves du self-fashioning que Greenblatt reconnaît chez Shakespeare et chez Montaigne⁵², et que l'on peut tout aussi bien discerner dans les *Mémoires* de Marguerite.

Caroline TROTOT
Université Paris-Est Marne-la-Vallée
LISAA 4120

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

- BRANTOME, *Recueil des Dames*, édition établie par Étienne Vaucheret, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1991.
- DU BARTAS, Guillaume Salluste, *La Sepmaine*, édition établie, présentée et annotée par Yvonne Bellenger, Paris, STFM, 1982.
- DU BELLAY, *La Deffence, et illustration de la Langue françoise*, éd. J.-Ch. Monferran, Genève, Droz, TLF no 543, 2001.

⁵⁰ J. Garapon, « Amateurisme... », art. cité, p. 276.

⁵¹ Voir par exemple A. Jouanna, *Le Devoir de révolte*, Paris, Fayard, 2002.

⁵² Voir S. Greenblatt, *op. cit.*, p. 224, 234, 252.

- FOUQUELIN, Antoine, *La Rhétorique française, Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Librairie Générale Française, coll. Le livre de poche classique, Paris, 1990, p. 345-464.
- VALOIS, Marguerite de, *Mémoires et Discours*, éd. Éliane Viennot, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004.
- VALOIS, Marguerite de, *Mémoires et autres écrits*, éd. Éliane Viennot, Paris, Champion, 1999.

Sources secondaires

Pour la bibliographie, voir le site consacré par Éliane Viennot à Marguerite de Valois, www.elianeviennot.fr/Marguerite-bibliographie.html

- ANGARD, Laurent, « Marguerite de Valois : livre d'histoire ou naissance des Mémoires ? », *Tradition et Modernité en littérature*, sous la direction de Luc Fraisse, avec la collaboration de Gilbert Schrenck et de Michel Stanesco, Paris, Orizons, 2009, p. 59-71.
- ARNOULD, Jean-Claude, « La mémoire dans les *Mémoires* de Marguerite de Valois », *Marguerite de France Reine de Navarre et son temps*, Agen, Centre Mateo Bandello, 1994, p. 217-226.
- BALSAMO, Jean, « Marguerite de Valois et la philosophie de son temps », *Marguerite de France Reine de Navarre et son temps*, Agen, Centre Mateo Bandello, 1994, p. 269-281.
- BEAULIEU, Jean-Philippe, DESROSIERS-BONIN, Diane, « La réflexivité en question », *Les Miroirs de l'écriture : la réflexivité chez les femmes écrivains d'ancien régime*, sous la dir. de Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin, Paragraphes, vol. 17, Montréal, Université de Montréal, 1998.
- COCULA, Anne-Marie, « Marguerite de Valois, de France et de Navarre : l'impossible identité de la reine Margot », *Marguerite de France Reine de Navarre et son temps*, Agen, Centre Mateo Bandello, 1994, p. 17-27.
- CONCONI, Bruna, « "Mais la voix divine nous a baillé autres regles" : l'historien protestant face au devoir d'une nouvelle méthode », *L'Histoire en marge de l'histoire à la Renaissance*, Cahiers V. L. Saulnier, n° 19, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2002, p. 157-176.
- COPPIN, Joseph, « Marguerite de Valois et le Livre des créatures de Raymond Sebond », *Revue du seizième siècle*, tome X, 1923, p. 57-66.
- CROUZET, Denis, *La Nuit de la Saint-Barthélemy*, Paris, Fayard, 1994.
- GARAPON, Jean, « Les Mémoires du XVII^e siècle, nébuleuses de genre », *Le Genre des Mémoires, essai de définition*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 259-271.
- GARAPON, Jean, « Une autobiographie dans les limbes, Les *Mémoires de la reine Marguerite* », *Marguerite de France Reine de Navarre et son temps*, Agen, Centre Mateo Bandello, 1994, p. 205-216.
- GARAPON, Jean, « Amateurisme littéraire et vérité sur soi, de Marguerite de Valois au cardinal de Retz », *RHLF*, 2003/2, vol. 103, p. 275-285.
- GINZBURG, Carlo, *Mythes emblèmes traces, Morphologie et histoire*, « Traces », Lagrasse, Verdier, rééd. 2010.
- GREENBLATT, Stephen, *Renaissance self-fashioning, from More to Shakespeare*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2005, 1^{re} édition 1980.
- GUERRIER, Olivier, *Quand « les poètes feignent » : « fantasie » et fiction dans les Essais de Montaigne*, Paris, H. Champion, 2002.

- L'Histoire d'Homère à Augustin*, textes réunis par François Hartog, traduits par Michel Casevitz, Paris, Seuil, 1999.
- JOUANNA, Arlette, *Le Devoir de révolte*, Paris, Fayard, 2002.
- KUPERTY-TSUR, Nadine, *Se dire à la Renaissance*, Paris, Vrin, 1997.
- LAZARD, Madeleine, « Les Mémoires de Marguerite de Valois et la naissance de l'autobiographie féminine », *Littérales*, problématiques de l'autobiographie, n°33, Paris X, 2004, p. 17-32.
- LESTRINGANT, Frank, *Jean de Léry ou l'invention du sauvage, Essai sur l'histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil*, éd. revue et augmentée, Paris, Champion, 2005.
- MARGOLIN, Jean-Claude, « Sur quelques figures de l'ours à la Renaissance », Marie-Thérèse Jones-Davies, *Le Monde animal au temps de la Renaissance*, CESR, Paris, Jean Touzot, 1990, p. 219 -242.
- Marguerite de France Reine de Navarre et son temps*, réunis par Madeleine Lazard et J. Cubelier de Beynac, Agen, Centre Mateo Bandello, 1994.
- MARIEJOL, Jean-Hippolyte, *La Vie de Marguerite de Valois reine de Navarre et de France (1553-1615)*, Genève, Slatkine reprints, 1950, réimpression de Paris, 1928.
- MARIN, Louis, *L'Écriture de soi*, Paris, PUF, 1999.
- SERVET, Marie-Hélène, « Métaphores et métonymies dans l'*Histoire universelle* : la fiction pour l'histoire », *Entre Clio et Melpomène, Les fictions de l'histoire chez Agrippa d'Aubigné*, études réunies par Olivier Pot, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 111-143.
- SHRENCK, Gilbert, « Brantôme et Marguerite de Valois : d'un genre l'autre ou les Mémoires incertains », *La Cour au miroir des mémorialistes, 1530-1682*, Actes du colloque de Strasbourg, 1989, sous la direction de Noémi Hepp, Paris, Klincksieck, 1991, p. 183-192.
- TROTOT, Caroline, « Écriture de l'histoire et fiction de soi chez Jean de Léry », *Fiction et histoire*, textes réunis par Zbigniew Przychodniak et Gisèle Seginger, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Formes et savoirs », 2011, p. 105-116.
- VIENNOT, Éliane, *Marguerite de Valois*, Paris, Payot, 1993.
- VIENNOT, Éliane, « Marguerite de Valois et l'écriture de l'histoire », 1574-1614, *Études Épistémè*, 17, 2010, p. 1-9, URL : <http://www.etudes-episteme.org/2°/./?marguerite-de-valois-et-l-ecriture>.
- VIENNOT, Éliane, « Les ambiguïtés identitaires du *Je* dans les *Mémoires* de Marguerite de Valois », *Le Genre des Mémoires, essai de définition*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 69-79.