



HAL
open science

Marguerite de Valois et la voix d’Echo

Caroline Trotot

► **To cite this version:**

Caroline Trotot. Marguerite de Valois et la voix d’Echo. Catherine Magnien et Eliane Viennot. De Marguerite de Valois à la reine Margot. Autrice, mécène, inspiratrice, Presses Universitaires de Rennes, pp.33-45, 2019, 978-2-7535-7650-6. hal-02175841

HAL Id: hal-02175841

<https://hal.science/hal-02175841>

Submitted on 27 Feb 2024

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.

MARGUERITE DE VALOIS ET LA VOIX D'ÉCHO

Caroline Trotot, Université Paris-Est, LISAA EA 4120

Chapitre de l'ouvrage *De Marguerite de Valois à la reine Margot. Autrice, mécène, inspiratrice*, éd. Catherine Magnien et Eliane Viennot, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019, p. 33-45.

Dans l'une de ses très belles lettres à son amant Jacques de Harlay, seigneur de Champvallon, Marguerite de Valois a recours à la Nymphé Écho pour figurer une instance dédoublée de sa voix qui anime d'un chant orphique la nature environnante¹. On peut voir là une représentation de la voix de l'autrice qui s'affirme dans l'écriture à travers des procédés de dédoublement. Les procédés de dédoublement de l'énonciation sont très importants dans les Mémoires, genre construit sur le modèle de l'échange de la conversation mondaine mis en place dès *l'incipit* par l'adresse à Brantôme, comme l'ont analysé Éliane Viennot² et Jean Garapon notamment³. La forme choisie par Marguerite lui permet de construire le discours littéraire grâce auquel elle peut « se dire⁴ », se justifier sans doute, mais aussi [p. 34] donner forme aux ambiguïtés⁵ qui la constituent. Elle inaugure une esthétique du naturel qui transforme les formes littéraires et rhétoriques de sa culture. Fille élevée en parallèle de ses frères, elle n'a pas tout à fait le même accès qu'eux à la rhétorique ni même à la parole. Comme le souligne Claude la Charité, la rhétorique est une affaire de mâle, l'orateur est un « *vir bene dicendi peritus*⁶ ». L'accès des femmes à la technique qui permet la prise de parole publique est plus exceptionnel et plus indirect. Si Marguerite assiste aux séances de l'académie du palais, elle y prend des

¹ MARGUERITE DE VALOIS, *Correspondance*, 1569-1614, éd. critique par Éliane VIENNOT, Paris, H. Champion, p. 174, lettre 115, 1581 ; les références à cette œuvre apparaîtront désormais entre parenthèses (C. suivi du n° de la page).

² VIENNOT Éliane, « Les métamorphoses de Marguerite de Valois, ou les cadeaux de Brantôme », in Jean-Philippe BEAULIEU & Diane DESROSIERS-BONIN (dir.), *Dans les miroirs de l'écriture. La réflexivité chez les femmes écrivains de l'Ancien Régime*, Montréal, Paragraphes, 1998, p. 83-94 ; *Id.*, « Parler de soi : parler à l'autre. Marguerite de Valois face à ses interlocuteurs », *Tangence*, 77, 2005, p. 37-59 ; *Id.*, « Conversation, innovation : les Mémoires de Marguerite de Valois et la naissance d'un genre », in Marie-Paule De WEERDT-PILORGE (dir.), *Mémoires des XVII^e et XVIII^e siècles. Nouvelles tendances de la Recherche*, Tours, Cahiers d'histoire culturelle, 13, 2003, p. 5-12, <http://www.elianeviennot.fr/Articles/Viennot-MgV-conversation.pdf>.

³ GARAPON Jean, « Une autobiographie dans les limbes, Les Mémoires de la reine Marguerite », in *Marguerite de France Reine de Navarre et son temps*, Agen, Centre Mateo Bandello, 1994, p. 205-216 ; *Id.*, « Les Mémoires du XVII^e siècle, nébuleuses de genre », in Madeleine BERTAUD & François-Xavier CUCHE (dir.), *Le Genre des Mémoires, essai de définition*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 259-271 ; *Id.*, « Amateurisme littéraire et vérité sur soi, de Marguerite de Valois au cardinal de Retz », *RHLF*, 2003/2, 103, p. 275-285.

⁴ KUPERTY-TSUR Nadine, *Se dire à la Renaissance*, Paris, Vrin, 1997.

⁵ VIENNOT É., « Les ambiguïtés identitaires du Je dans les Mémoires de Marguerite de Valois », in *Le Genre des Mémoires*, ouv. cité, p. 69-79.

⁶ LA CHARITÉ Claude, « Liminaire », *Tangence*, 77, 2005, p. 5-9.

notes en marge des discours et ne développe pas elle-même de discours⁷ bien que la Déclaration qu'elle rédige pour son mari montre qu'elle en est capable⁸. Enfin, quand enfant, elle doit s'adresser à sa mère, elle est transie de peur⁹. Les *Mémoires* représentent l'accession à cette voix personnelle de l'autrice qui s'élabore dans de complexes échanges avec autrui.

Les dédoublements et décrochages qui feuilletent l'énoncé en lui incorporant différentes positions d'énonciation permettent à la voix de se constituer dans une richesse polyphonique et une mobilité qui déjouent les limitations du réel. La figure d'Écho¹⁰ est à plus d'un titre allégorique de la poétique des *Mémoires*, qui résonne des conversations mondaines mais aussi des dialogues savants grâce aux procédés de citation explicites ou allusifs, sérieux ou ironiques. La mise en rapport de la lettre de juin 1581 avec l'écriture des *Mémoires* contribue à la mise en évidence de la poétique du genre inventé par Marguerite, de ses rapports avec l'écriture de la correspondance et enfin avec la vie transcrite sous les deux formes.

[p. 35]

L'Écho de la correspondance

La lettre 115 repose sur une mise en abyme de la parole. Marguerite écrit qu'elle envisageait de blâmer Amour qui la rend malheureuse du fait de l'absence de Champvallon mais qu'elle a finalement entendu « son droit », sa défense, et elle annonce « comme je composais en moi-même une plainte contre lui, je me suis soudain ravisée de changer ce sujet à un tout différent, lui rendant grâce de celle qu'il m'a faite » (C. 174). On peut voir là une sorte de « *recusatio* » qui met à distance un type de discours pour en proposer un autre. Le mode de discours récusé dispense ainsi de sa puissance, en même temps qu'il est tenu à distance. La lettre dit simultanément la plainte de l'absence et le bonheur d'aimer. C'est le rôle de l'évocation orphique qui suit, dans laquelle la nature témoigne des plaintes de la reine. Enfin :

« L'Écho de ces cavernieuses montagnes serait importunée de ma voix et de mes soupirs, si elle avait autre cause que son beau Narcisse, qui fait qu'elle me répond, mais avec telle rage désespérée de me voir posséder ce qui lui a toujours été cruel, qu'il n'y a tonnerre qui si longtemps garde son son, que l'on l'oit bruire et gronder, mêlant ses cris à l'horrible bruit d'un torrent impétueux et effrayable qui passe au pied de sa demeure, [et] que je crains de faire bientôt déborder par l'abondance de mes larmes. Le désespoir de cette

⁷ ROUGET François, « Les orateurs de “La Pléiade” à l'Académie du Palais (1576) : étude d'un album ayant appartenu à Marguerite de Valois », *Renaissance et Réforme*, 31-4, automne 2008, p. 19-42.

⁸ La *Déclaration du roi de Navarre* [ou *Mémoire justificatif pour Henri de Bourbon*], est publiée dans les éditions mentionnées à la note suivante.

⁹ MARGUERITE DE VALOIS, *Mémoires et Discours*, éd. Éliane VIENNOT, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, p. 57 ; *Id.*, *Mémoires et autres écrits*, éd. É. VIENNOT, Paris, H. Champion, 1999, p. 82. Les références seront données à ces deux éditions entre parenthèses (M. suivi du n° de page de l'édition 2004, puis de celle de 1999).

¹⁰ Voir HOLLANDER John, *The Figure of Echo, a mode of allusion in Milton and after*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1981 et GÉLY-GHEDIRA Véronique, *La Nostalgie du moi : Écho dans la littérature européenne*, Paris, PUF, 2000.

misérable, à qui rien n'est resté que les plains [*plaintes*], me sert de quelque consolation, modérant quelque peu mon ennui [...]. »

Marguerite utilise les figures du savoir avec humour pour fabriquer son propre discours. Elle prête à la nymphe une « rage désespérée » qui n'est peut-être pas si loin des sentiments qu'elle éprouve pendant ce séjour à Bagnères de Bigorre, alors que son mari coule des jours passionnés auprès de Fosseuse enceinte. Mais à Henri, elle n'a laissé échapper pour toute plainte indirecte, dans une lettre de début juin, que « Je n'espergne [*n'épargne*] ni les violons ni les comedians [*comédiens*] a se facheux logis pour le rendre agreable » (C. 172) ; et elle a mentionné les pièces représentées, *Iphigène* et *Amainte*. D'une lettre à l'autre, elle fait ainsi figurer divers sentiments et déjoue par l'écriture l'assignation que sa position lui fait subir dans la réalité en proposant des rôles et en variant les positions d'énonciation. La douleur causée par Henri n'est pas adressée à son auteur, elle paraît transformée en motif fictionnel rapporté au personnage d'Écho, ce qui permet de muer le sentiment intime, « la plainte » « en moi-même », en discours littéraire. Le sentiment négatif est ainsi transféré au personnage et la rivalité féminine est décalée. Écho permet d'inverser les pôles du passif et de l'actif : Marguerite aimée devient la cause d'une jalousie fictive et peut désormais jouer avec ces positions en les interrogeant de manière ironique.

[p. 36] La correspondance enregistre les modulations de la voix qui façonnent le sujet littéraire. Le jeu d'allusion des dédoublements savants permet d'éprouver l'identité comme ressemblance et comme différence. Pour Véronique Gély, la figure d'Écho est la figure privilégiée de cette constitution d'un sujet lyrique : « Le moi dialogue avec l'écho de sa voix pour constituer cet *alter ego* qu'est le sujet lyrique¹¹ ». Le changement de destinataire permet de libérer une voix qui tient à distance ce qui la menace, de devenir soi-même autre et de s'approprier la cause d'une douleur qui peut anéantir. Dans la lettre 115, le destinataire est assimilé à un Narcisse amoureux de Marguerite. L'épistolière flatte ainsi son correspondant. Elle signale peut-être en même temps le peu de consistance d'un être qui apparaît comme une figure de l'altérité maîtrisée et elle soumet la cause de l'amour au façonnage de l'écriture. Les motifs néo-platoniciens servent cette réduction de l'altérité, qu'ils soulignent l'accord (« une même âme agit en nos deux corps », C. 231) ou le profond désaccord (« je suis donc la seule cause de mon mal », C. 227). Plutôt qu'un témoignage de la vie passionnée, les lettres à Champvallon sont peut-être avant tout une mise à l'épreuve de l'écriture littéraire qui permet à Marguerite de devenir autrice, de choisir ses procédés et d'éprouver les effets de l'écriture, de

¹¹ GÉLY-GHEDIRA, Véronique, *op.cit.*, p. 10.

prendre significativement une position active et de se regarder dans les positions où elle subit autrui, d'être à la fois sujet et objet, cet « *ob-jectum* » offert au regard. L'utilisation des références littéraires et philosophiques permet à la reine de maîtriser la relation et de régler la distance qu'elle souhaite garder avec Champvallon :

« [...] je n'estime [l'exercice de l'amour] diverti par l'étude des beaux livres, mais plutôt leur plaisir en être augmenté, puisqu'ils servent à les entretenir [*les belles pensées de l'âme*] en la contemplation des causes et des effets de leur passion. Lorsque vous commencerez à vous ennuyer et reconnaître avoir besoin de quelque différent passe-temps, je jugerai le défaut être en votre affection et non à l'exercice des sciences, qui apportent toujours à une âme amoureuse quelque nouveau moyen de consoler sa peine, de nourrir son feu, et d'honorer et parfaire son dessein. » (C. 247)

L'écriture tient à distance les corps, elle les transforme en parole, image de l'âme libérée des entraves mondaines. Elle permet de jouer avec le réel, de transformer en source d'accomplissement les limites qu'il impose, comme l'explique Marguerite à son amant qui souhaite de plus charnelles satisfactions :

« Ainsi, mon beau cœur, peut-on bien juger par la subtile et vraie description que vous faites de la nature et sympathie de notre amour, qu'à cette seule étude votre âme se plaît [...] témoignant en cela son excellence de s'être conservée si entière (nonobstant l'obstacle du corps et les empêchements qu'il lui peut donner) qu'entre toutes ses fonctions celle de son intellect ait été par elle choisie pour en produire de [p. 37] si admirables effets, qui me font jouissante (comme les bienheureux esprits retournés et reçus au sein de l'éternité) tous les jours de quelque nouvelle admiration, qui m'entretient en un ravissement si agréable que, si les saints sont en semblable état, m'accordant avec les huguenots, je ne crois pas qu'ils oient nos prières [...]. » (C. 232-233)

Les médiations des savoirs et des procédés déplacent, retardent, multiplient les possibilités d'aiguillage. Dans le passage cité, les décrochages, soulignés par les parenthèses dans l'édition de référence, illustrent les forces en tension du corps et de l'âme. Ils introduisent une tmèse dans la continuité syntaxique et figurent la polyphonie comme une effraction. Ils produisent une tension ironique que l'on peut voir par exemple entre « jouissante » et son complément longtemps attendu, « de quelque nouvelle admiration ». L'ironie se développe dans la comparaison avec les huguenots : Marguerite se moque de son destinataire et le lui fait savoir. Elle l'avait averti explicitement de l'importance de ce mode de relation dans une lettre de rupture motivée par l'éloignement de Champvallon, occupé par des projets matrimoniaux :

« [Cela] m'avait non seulement glacé le cœur, mais tellement empierré la main que, voulant souvent essayer de me moquer avec vous de vous-même, et de l'avantage de votre changement, prenant la plume, je ne m'en suis jamais pu servir à cet usage. » (C. 221-222)

La correspondance amoureuse repose sur la connivence de l'ironie qui permet de déjouer les contraintes du réel que l'on a vu apparaître successivement : le corps qui peut enfanter, la religion protestante, le mariage.

Échos maîtrisés de la vie, dans lesquels la voix peut se moduler comme plainte et comme moquerie ou interrogation ironique, les lettres forgent la relation que le texte des *Mémoires* va établir avec la réalité racontée. En mettant en scène la figure d'Écho, la lettre 115 figure le processus de dissociation et de recomposition décalée qui anime l'écriture. La fiction de répétition abrite une transformation. Redire c'est aussi répondre. La reine semble extraire d'elle-même la part qui la fait souffrir pour l'objectiver et la considérer. Elle se constitue ainsi comme le sujet capable de porter sur elle-même le regard distancié et ironique qui l'autorise à interroger les autres. Les lettres préparent la vertigineuse structure de dédoublement fabriquée par l'écriture littéraire qui met en question la correspondance des modèles livresques avec la réalité de son temps, celle des apparences avec les êtres et enfin celle de soi à soi-même. Elles permettent au sujet de s'éprouver différent selon les destinataires et selon les circonstances. La calme retenue de la lettre 114 adressée à Henri contraste avec l'indignation de la lettre 156 refusant de reprendre Fosseuse dans sa compagnie, après avoir aidé à son accouchement. L'examen du [p. 38] récit qui commence avec les lettres de juin 1581 et se termine avec cet épisode en juin 1582, permet de mieux connaître ce qui se passe dans cette période et d'observer les métamorphoses des textes épistolaires aux *Mémoires*.

Les *Mémoires* échos de la correspondance : l'épisode Fosseuse

Les *Mémoires* offrent un récit décalé de ce moment de la vie de la reine en multipliant les faux pendants, des structures de redoublements et de dédoublements décalés entre lesquels la voix personnelle se détache, dans l'apparente distribution en miroir des personnages et dans les échos du texte. Marguerite raconte qu'elle dissuade François d'Alençon de courtiser Fosseuse, de peur qu'Henri qui en est amoureux ne pense que sa femme intrigue contre lui. Cette rivalité donne argument à Henri pour obtenir les faveurs de la jeune femme, qui pense ainsi lui « faire connaître qu'elle n'aimait que lui » (M. 197) et tombe enceinte. Henri et Fosseuse partent alors prendre les eaux à Aigues-Caudes ; Marguerite refuse de les accompagner, parce qu'elle « avai[t] fait serment de n'entrer jamais en Béarn que la religion catholique n'y fût » (M. 197/209). Henri se met en colère et lui répond « qu'il n'y avait point d'apparence qu'elle [*Fosseuse*] y allât sans [elle, Marguerite], que ce serait faire penser mal où il n'y en avait point » (*ibid.*). Marguerite le persuade cependant de la laisser aller à Bagnères-de-Bigorre, où elle l'attend, « versant autant de larmes qu'eux buvaient de gouttes d'eau où ils étaient »

(M. 198/210). Elle apprend que Fosseuse compte bien la remplacer comme épouse auprès d'Henri si elle accouche d'un fils. De retour à Nérac, pour faire cesser « le bruit » du scandale, elle propose à Fosseuse de rester auprès d'elle dans un lieu à l'écart de Nérac jusqu'à ce qu'elle accouche et de se conduire avec elle en « mère » ; elle lui rappelle qu'elle lui appartient. Fosseuse « parlant aussi haut que je lui avais parlé bas » communique sa colère à Henri. Elle accouche quelques mois plus tard avec l'aide de Marguerite révoltée par le fait que son mari lui demande d'apparaître publiquement dans la chambre de l'accouchée. C'est à peu de choses près le dernier épisode des *Mémoires*, qui s'interrompent sur le rappel de Marguerite à la cour de France, auprès de sa mère.

Éliane Viennot a proposé de voir là un tournant dans la vie de la reine, une « mue » dans la représentation de son identité (C. 45) dont on relève les traces dans la lettre 156 (C. 222-225), quand Marguerite adresse sa colère à son mari. Pour la première fois dans la correspondance, elle se représente comme femme. Face à Fosseuse qu'elle désigne de l'expression « votre fille », elle affirme sa condition : « Si j'estois née de condition indigne de lhonneur destre vostre fame, cete response ne me seroit ma[u]vesse ; mes estant tele que je suis, ele me seroit tres [p. 39] malseante » (C. 224) ; et quelques lignes plus bas elle renchérit : « aiant sufert ce [que] je ne diré pas princesse, mes james simple damoiselle ne souffrit ». Enfin elle se désigne comme femme au sens de la différence des sexes et non de l'épouse en affirmant : « Je congnois mon incapacité, a quoi mon bon zele ne saroit ases supléer, et sai quan afferes d'Estast une fame ignorante et sottte comme moi i peut fere beaucoup d'aireurs. » L'épisode paraît essentiel dans la construction identitaire de la femme Marguerite, qui ne peut plus se voir comme un double des hommes avec lesquels elle a été élevée. La conscience d'une identité féminine apparaît peut-être aussi dans les lettres à Champvallon. La belle obsession néo-platonicienne pour la question de la ressemblance s'accompagne de nombreuses réflexions sur la différence, « car par la comparaison des choses se connaissent leurs différences » (C. 236) : l'âme de Champvallon est bien moins parfaite que celle de Marguerite, « un sujet tout dissemblable, trouvant votre âme corrompue des vulgaires amours » (C. 243). Enfin, en août 1582, les reproches adressés à l'amant qui va se marier amplifient les reproches adressés à Henri :

« Je croîtrai le nombre de celles qui à la postérité témoigneront la perfidie de votre sexe ; les livres en sont trop pleins et les expériences trop communes ; et ignorante que je suis, mais plus encore malheureuse, d'un précipice tant remarqué je n'ai pu empêcher ma chute ! » (C. 227)

Les lettres à Champvallon ouvrent une scène parallèle sur laquelle les rapports de sexe et de domination peuvent se rejouer, tantôt avec plus de distance, tantôt avec plus de véhémence.

Le retour effectué par le texte littéraire des *Mémoires* répercute l'écho des lettres, amplifiant le dédoublement des personnages et des paroles, d'une part interne, d'autre part, comme en palimpseste avec la correspondance – et sans doute avec la vie elle-même. Alençon rivalise avec Henri, Fosseuse avec Marguerite, et incidemment une ancienne maîtresse d'Henri rapporte à Marguerite les mauvaises intentions de Fosseuse. Les paroles dévoilent ou masquent les conduites. Dans ce jeu qui n'est pas sans rappeler le théâtre ou *La Célestine* citée par Marguerite (M. 90/114), les montages énonciatifs soulignent les enjeux. La reine s'adresse directement à Fosseuse, Henri lui demande de « secourir Fosseuse » et ajoute « Vous savez de combien je l'aime ; je vous prie, obligez-moi en cela » (M. 200/212). Employée deux fois, l'expression souligne les liens de dépendance de l'épouse (*ob-ligare*). Les discours disent la violence des relations de domination. Marguerite dit à Fosseuse de ne pas « ruiner d'honneur, et vous, et moi, qui ai autant d'intérêt au vôtre étant à moi comme vous-même » : malgré l'espoir qu'elle fonde sur sa grossesse, Fosseuse ne s'appartient pas. Marguerite joue aussi des termes de [p. 40] « fille » et de « mère ». Elle propose à Fosseuse de l'assister dans son accouchement comme une mère accoucherait sa fille et elle assure son mari qu'elle « y ferai[t] comme si c'était [sa] fille » (M. 200/212), mais elle écrit aussi qu'Henri la désigne comme sa « fille ». Enfin la jeune femme met au monde un enfant mort-né et Marguerite écrit : « Dieu voulut qu'elle ne fit qu'une fille, qui encore était morte. » (M. 200/212) Prenant de manière très provisoire « l'office de mère », Marguerite exprime la violence faite aux femmes.

Ces pages des *Mémoires* proposent une version problématisée et dramatisée de l'épisode qui apparaît dans la correspondance. La mise en parallèle des deux textes fait apparaître le caractère de médiation opéré par l'écriture et la mobilité des positions. Se remémorant l'évènement, Marguerite semble transposer la situation évoquée dans la lettre, puisque Henri demandait qu'elle reprenne Fosseuse après l'accouchement, et que les *Mémoires* concentrent la crise le jour même de l'accouchement. La véhémence du discours de la lettre est comme transférée à la dramatisation de la narration qui exprime la violence ressentie par la narratrice. Le cadre de la chambre et même du lit rappelle la description de la scène de la Saint-Barthélemy et active des connotations sexuelles. On retrouve par ailleurs certaines expressions des lettres. Les larmes qui devaient remplir l'Adour du regret de Champvallon, sont celles de l'épouse trompée « versant autant de larmes qu'eux buvaient de gouttes d'eau où ils étaient » (M. 198/210), expression qui ne manque pas d'humour. L'union du pathétique et du comique dédouble également le texte et déjoue l'assignation univoque. La reprise de termes ou d'expressions du discours déjà restituées dans la correspondance produit un effet de citation qui invite à extraire l'énoncé du processus de communication pour activer en lui des connotations

ou des sens différents. Marguerite écrivait ainsi dans la lettre 156 « Et quant a votre fille [...] ». Elle écrit dans les *Mémoires* : « Il me dit alors que sa fille (car il appelait ainsi Fosseuse) avait besoin d'en prendre [des eaux] » (M. 197/209). Le décrochage énonciatif vient commenter le terme, comme s'il était employé pour lui-même, dans un emploi autonymique, renforcé par la série de reprises en antanaclase, c'est-à-dire d'un même terme avec des sens différents. Le texte interroge ainsi sur la situation des « filles » soumises comme d'éternelles mineures, à moins de devenir des « mères », même de fiction. Marguerite adresse à Fosseuse, dans les *Mémoires*, une phrase très proche de celle qu'elle adressait à Henri dans la correspondance et qui marque peut-être une similarité au-delà de l'opposition :

« [vous] ne me commanderez rien qui soit indigne de personne de ma calité ni qui importe a mon honneur, ou vous avez trop d'intérest ; » (C. 223)

[p. 41] « [je vous prie] ne vouloir nous ruiner d'honneur, et vous, et moi, qui ai autant d'intérêt au vôtre » (M. 199/211)

Elle restitue au discours direct ce qui apparaissait de manière indirecte :

« Vous savez de combien je l'aime », dit Henri (M. 200/212)

« Vous mescribes, Monsieur, que pour fermer la bouche au roi, aux roines ou a ceux qui man parleront, que je leur die que vous laimes, et que je laime pour cela. (C. 223)

Les transformations de l'énonciation mettent en évidence les enjeux socio-politiques et individuels liés à la parole. La cour est le lieu de la rumeur où la parole fait et défait non seulement le pouvoir mais l'identité liée à la condition, à l'honneur. Les *Mémoires* permettent de représenter ce fonctionnement et de donner une place au sujet constamment menacé. Les décrochages énonciatifs introduisent un plan parallèle où s'exprime le sujet qui juge, explique, ressaisit la réalité vécue pour y imprimer son émotion et le sens qu'on lui donne. Ainsi dans les *Mémoires* Marguerite présente-t-elle dans le dédoublement du décrochage énonciatif (souligné par la parenthèse dans l'édition) un double de Fosseuse : « Rebours (qui était celle qu'il [Navarre] avait aimée, qui était une fille corrompue et double, qui ne désirait que de mettre Fosseuse dehors, pensant tenir sa place en la bonne grâce du roi mon mari) » (M. 198/210). La multiplication des plans oppose à la duplicité des courtisans un dédoublement intime qui donne accès à une vérité éthique. Les dédoublements permettent d'entrevoir l'espace du manque dans lequel se déploie la parole. Les *Mémoires* ménagent des silences et signifient la nature indirecte et ambiguë de l'écriture littéraire qui reproduit la complexité de la communication orale. Le silence sur la liaison avec Champvallon en est exemplaire. Elle appartient à un ordre qui n'a pas sa place dans les *Mémoires* ; cela renforce la cruauté de l'histoire de Fosseuse et renvoie l'histoire de la liaison dans ces limbes parallèles et irréels qui nourrissent en creux la littérature, d'émotions retenues, de fictions qui transposent le non-dit, de tropes.

Écriture du dédoublement

Le style des *Mémoires* peut être caractérisé grâce à cette écriture du dédoublement jouant de l'implicite dans une sorte de syllepse ironique qui transpose la conversation réelle en littérature. On ne peut que suggérer quelques pistes ici¹². [p. 42] L'épisode de l'accouchement de Fosseuse montre l'importance de l'utilisation des montages énonciatifs contribuant à la polyphonie. La narration recourt à des procédés de théâtralisation dans lesquels les *aparte* construisent le sens en imitant la vivacité de l'action, ce qu'on trouve déjà dans la *Célestine*, qui compte nombre de répliques d'aparté entre parenthèses. Plus largement, le recours aux citations et aux allusions littéraires permet de construire le rapport de la réalité au sens.

La référence ironique à Écho peut être prise comme modèle de ce fonctionnement. Elle évoque deux poèmes de Du Bellay¹³, sous le patronage duquel la reine place ses *Mémoires* lorsqu'elle dit que chercher ce qu'elle est dans le discours de Brantôme, « C'est chercher Rome en Rome, et rien de Rome en Rome ne trouver » (M. 46/ 70). La référence à Du Bellay, comme celle à la nymphe Écho, désigne l'existence d'un monde parallèle absent qui irradie le monde des mots de cette puissante polarité du manque. Le texte signale ses silences, le deuil du lyrisme, l'exil d'un monde où la réalité coïnciderait avec l'idéal humaniste. Les usages poétiques d'Écho à partir de 1549 montrent un grand intérêt pour cette figure, à la fois personnage et procédé, tantôt héritière de l'expression pétrarquienne du *dissidio*, tantôt figure du jeu, les deux poèmes de Du Bellay pouvant illustrer ces deux tendances. Marguerite penche résolument vers l'ironie et se démarque de la plainte passionnée sur laquelle Gaspara Stampa, par exemple, a construit sa poésie et elle paraît même inverser la proposition du sonnet 19 dans laquelle Stampa « anéantie » par la douleur déclarait « à l'image d'Écho, comme vaine apparence,/ De femme je n'ai plus que la voix et le nom », affirmant ne faire que « suivre [son] Soleil dans sa course¹⁴ ». C'est bien l'inverse qui se passe pour Marguerite : elle affirme, grâce à l'écriture, une voix personnelle de femme exprimant sa position singulière, liée à un corps. Dans *l'Aminte* du Tasse (que Marguerite fait jouer en juin 1581) et dans les sonnets pour Hélène de Ronsard¹⁵, Écho semble aussi devenir une figure du politique. Elle permet de dénoncer les paroles trompeuses de la cour « magasin du caquet et de la gausserie¹⁶ », et de désigner au sujet une

¹² D'autres ont été ouvertes dans notre article « L'écriture des Mémoires de Marguerite de Valois, métaphore et fiction de soi dans l'histoire », in Rachel DARMON, Adrienne PETIT, Alice VINTENON & Adeline DESBOIS-IENTILE (dir.), *L'Histoire à la Renaissance, à la croisée des genres et des pratiques*, Paris, Garnier, 2015, p. 369-387.

¹³ DU BELLAY, *Olive*, XXIV, et « Dialogue d'un amoureux et d'Écho », *Recueil de Poésie, Œuvres poétiques*, éd. Chamard, t. III, Paris, STFM, 1912, p. 148-149.

¹⁴ STAMPA Gaspara, *Poèmes*, trad. Paul Bachmann, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1991, p. 77.

¹⁵ Voir le sonnet XVIII, cité par V. GÉLY, ouvr. cité, p. 347.

¹⁶ LE TASSE, *Aminte*, Acte I, scène 2, trad. du Sieur de la Brosse, Villers-Cotterêts, éd. Ressouvenances, 1983, p. 32.

place décalée entre la ville et la campagne. La pastorale recompose un lieu idéalisé qui permet de critiquer le politique en le régénérant dans une nature poétique. Comme la montagne de Bigorre, ce n'est pas un lieu de fuite mais une caisse de résonance dans laquelle [p. 43] la politique se rejoue et se représente sous de nouveaux masques. L'allusion ressource la parole, elle lui permet de s'extraire du registre de l'expression creuse qui dissimule, pour faire entendre du sens. Elle introduit dans la répétition le décalage qui désigne le sujet¹⁷, qui interroge sur la coïncidence du locuteur et de l'énonciateur, invitant à définir une sphère éthique qui récuse la possibilité d'une répétition purement mécanique.

Dès la Renaissance, Écho est une fiction qui permet de désigner ce que Pasquier appelle « des jeux poétiques¹⁸ » ou Tabourot « une façon de poetiser, sur la repetition des mots¹⁹ » ; elle relie le motif et des procédés de répétition poétiques ou rhétoriques. John Hollander²⁰ a poursuivi cette piste en faisant d'Écho la figure tropologique de l'allusion, ancrée dans la matérialité sonore de la répétition phonétique. Écho signifie ainsi les multiples rapports de la vie à la littérature, à la fois concrets et herméneutiques, la manière même de transformer l'expérience en œuvre. À travers ses jeux d'allusions, Marguerite ouvre l'espace d'expression d'une subjectivité plutôt ironique que lyrique, qui interroge le rapport entre la réalité de son temps et la culture. L'usage généralisé des citations indirectes, légèrement inexacts ou appliquées de manière différente de l'original, permet d'établir avec le lecteur la connivence liée à une culture commune présumée et de l'alerter sur les sens implicites²¹. La citation²² introduit dans le discours une énonciation seconde dont Marguerite joue. L'inexactitude de l'allusion régénère le palimpseste en désignant les auteurs, garants faillibles mais présence sonore sensible.

Marguerite use ainsi des maximes tantôt assumées (« À la Cour, l'adversité est toujours seule, comme la prospérité est accompagnée ; et la persécution est la coupelle des vrais et entiers amis », M. 107/130), tantôt mises à distance comme signe de la perversité de ses adversaires. Elle mentionne « les tyranniques maximes » et « principes machiavélistes » d'Henri III (M. 60/84), derrière lesquels on peut [p. 44] entendre résonner les maximes formulées par

¹⁷ C'est l'inverse de ce qui est dénoncé par Tirsis dans *Aminte*, où la cour est lieu où les objets « ont voix et langue et caquettent perpetuellement » alors que les êtres peuvent être transformés en « arbre, en beste, en eau ou en feu, en eau de pleurs et en feu de souspirs ». *Ibid.*

¹⁸ PASQUIER Étienne, *Les Recherches de la France*, éd. Marie-Madeleine FRAGONARD & Jean-Claude ARNOULD, Paris, H. Champion, 1999, t. II, l. VII, chap. XII.

¹⁹ TABOUIROT Étienne, *Les Bigarrures du Seigneur des Accords*, éd. Francis GOYET, Genève, Droz, 1986, premier livre, p. 159.

²⁰ J. HOLLANDER, *ouvr. cité.*

²¹ En ce sens l'allusion est un trope pragmatique au sens proposé par KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'Implicite*, Paris, A. Colin, 1986.

²² Sur cette technique fondamentale de la littérature humaniste, voir bien sûr COMPAGNON Antoine, *La Seconde Main*, Paris, Seuil, 1979.

Gentillet dans l'Anti-Machiavel²³ dédié à François d'Alençon en 1576. Les *Mémoires* se font l'écho des discours politiques du temps, sans prendre un parti univoque comme le discours de Brantôme ou d'autres œuvres. Ils rappellent un contexte, signifient un savoir et désignent l'ambiguïté d'une position politique. De même, Marguerite joue de termes qui font signes vers des textes bien connus des lecteurs humanistes : la « prudence » aristotélicienne, la « fortune » à l'œuvre chez Plutarque, la « tyrannie » prêtée à Henri III et à Catherine par leurs adversaires.

Les références aux personnages proposent également des reflets très indirects qui interrogent le lecteur. Ainsi, pour décrire l'extrême joie et fierté de Catherine écoutant le discours d'Henri d'Anjou après la victoire de Jarnac, Marguerite dit que son sentiment « ne se pouvait représenter par parole non plus que le deuil du père d'Iphigénie ». Éliane Viennot a explicité cette allusion à la représentation voilée d'Agamemnon par Timanthe et commenté les positions étonnantes données par la comparaison Catherine/Agamemnon, Henri/Iphigénie qui trahit « à la fois la problématique identité sexuelle de la reine et l'ambiguïté de ses sentiments envers son frère²⁴ ». La technique est exemplaire de la pratique de l'allusion indirecte qui permet dans les échos décalés de laisser entendre des sens implicites et de désigner l'indicible, de l'extraire de l'intime pour en donner un reflet analogique. C'est aussi la cruelle absence du père qui est peut-être désignée et le malheur de la fille sacrifiée par une mère-père. Or on se souvient que Marguerite signalait à Navarre qu'elle faisait représenter *Iphigène* pour se distraire (C. 172). On est tenté de prêter à la reine une ironie mélancolique qui dédouble la réalité pour en percevoir le sens, en extraire la cruauté avec un sourire philosophe, comme le vieux chevalier de Seurre,

« que la reine ma mère avait baillé à mon frère pour coucher en sa chambre, et qu'elle prenait plaisir d'ouïr quelquefois causer, pour être d'humeur libre, et qui disait de bonne grâce ce qu'il voulait, tenant un peu de l'humeur d'un philosophe cynique » (M. 173/187)

Interrogé par Catherine, il commente la réconciliation forcée de Caylus, mignon d'Henri III, et de Bussy, fidèle à Alençon :

« "C'est trop peu, dit-il, pour faire à bon escient, et trop pour se jouer." Et se tournant vers moi sans qu'elle le pût entendre, me dit : "Je ne crois pas que ce soit ici [p. 45] le dernier acte de ce jeu ; notre homme (voulant parler de mon frère) me tromperait bien s'il demeurait là." »

Il manie l'aparté et la métaphore, joue de présupposés et d'implicite pour dévoiler la vérité.

Dans les échos des reprises ironiques se joue le rapport de la littérature à la vie. La vie se nourrit de littérature à l'image de Catherine de Médicis faisant construire un mur d'écho dans

²³ GENTILLET Innocent, *Discours sur les moyens de bien gouverner et maintenir en bonne paix un royaume ou autre principauté*, [...] Contre Nicolas Machiavel Florentin, s.l., s.n., 1576.

²⁴ *Mémoires et autres écrits*, éd. Éliane Viennot citée, note p. 80.

son jardin des Tuileries²⁵ ; la nature et l'artifice se confondent. La littérature permet de donner forme à la voix qui se tisse des citations des voix des autres pour dégager du sens. La figure d'Écho est un trope vertigineux, une sorte de métalepse²⁶ à l'œuvre dans les *Mémoires*, qui permet de passer du « réel » à la fiction en s'appuyant sur les fictions à l'œuvre dans la réalité. Les rapports de la correspondance et des *Mémoires* sont un indice supplémentaire de cette porosité dont Marguerite joue pour produire une œuvre vive.

*

C'est donc dans la vie telle qu'on la vivait doublée des échos du théâtre, des discours, des lectures et des conversations, que Marguerite a forgé ce style qui lui permet de représenter la vie de son temps et d'y réfléchir sa propre figure. De cette attitude et de cette poétique, la figure d'Écho nous permet de comprendre le fonctionnement et peut-être la genèse dans la rencontre de la vie et des textes. Elle donne forme à la problématisation du rapport entre le dedans et le dehors, centrale à la cour et centrale pour l'écriture de soi. Elle nous permet de rendre compte de la voix puissante et originale de la mémorialiste, une voix polyphonique inscrivant sa figure auctoriale sur l'horizon d'une histoire violente qui défie l'humanisme.

²⁵ Je remercie Jean Garapon de m'avoir signalé cet élément.

²⁶ Au sens narratologique qui désigne ainsi les passages d'un niveau de récit à un autre qui transgressent les codes de vraisemblance fictionnelle. Voir GENETTE Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.