



HAL
open science

CE QUI CHANGE AVEC L'HEPTAMERON

Patricia Eichel-Lojkine

► **To cite this version:**

Patricia Eichel-Lojkine. CE QUI CHANGE AVEC L'HEPTAMERON. Faire court: théories du récit bref et lectures des Fables de La Fontaine (livres I-VI), Jan 2020, Le Mans, France. hal-02468467

HAL Id: hal-02468467

<https://hal.science/hal-02468467v1>

Submitted on 5 Feb 2020

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.

CE QUI CHANGE AVEC L'HEPTAMERON

« Or donc, dit Nomerfide, selon ma coutume, je la vous dirai courte et joyeuse¹. »

Faire court, faire vrai et faire rire, tel est le triple parti-pris qui vaut à la reine de Navarre une postérité littéraire. C'est elle qui a fait retraduire le *Décameron* de Boccace par Antoine Le Maçon (1545)², pour remplacer la version commercialisée par A. Vérard à la fin du xv^e siècle³. Elle est donc bien placée pour comprendre tout le parti qu'un écrivain peut tirer de la *novella* toscane, alors en plein essor dans la culture urbaine. Dérivée de la conversation, la forme intègre elle-même une grande variété de formes médiévales⁴. Dans le « Proème » du *Décameron*⁵, Boccace associe le terme de « nouvelle » à une constellation de récits courts : les fables (proches de nos fabliaux), les paraboles (intégrant une dimension allégorique, en vue d'une lecture à « plus haut sens »), les histoires (à fondement réel). De fait, la nouvelle ne repose sur aucune théorie normative préalable, sur aucun art poétique constitué, mais se définit progressivement, expérimentalement. Pour mieux la cerner, les critiques mettent en avant des critères de brièveté, de divertissement, de linéarité narrative (un récit continu sans retours en arrière), de « mondanité » (sans instrumentalisation morale ou religieuse), de véracité (avec des histoires vraies ou plausibles⁶).

Marguerite de Navarre et ses contemporains (Straparola en Vénétie, Bonaventure Des Périers en France...) ne prêtent guère plus d'attention que Boccace à l'identification normée de la

Mes remerciements vont à Anne Boutet pour sa relecture attentive et la richesse de ses suggestions.

¹ Ouverture de la 68^e nouvelle, *Hept.*, p. 471 [l. 115]. Édition de référence : Marguerite de Navarre, *Heptameron*, éd. R. Salminen, Genève, Droz, 1999. Pour un meilleur confort de lecture, nous modernisons l'orthographe.

² *Le Decameron de messire Jehan Bocace Florentin, Nouvellement traduit d'italien en Francoys par maistre Anthoine Le macon conseiller du Roy & tresorier de l'extraordinaire de ses guerres*, Paris, Étienne Roffet, 1545, rééd. Alcide Bonneau, Paris, I. Liseux, 1879 (BnF/Gallica).

³ Les éditions de Vérard sont censées être fondées sur la traduction de Laurent de Premierfait (1414) – mais elles s'en éloignent en fait. Sur ce point, voir M. Huchon, « Pour une histoire du genre de la nouvelle », dans J. Dupèbe *et al.* (dir.), *Esculape et Dionysos. Mélanges en l'honneur de Jean Céard*, Genève, Droz, 2008, p. 1013-1030 (ici p. 1013).

⁴ Voir Hans Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », dans G. Genette *et al.*, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, « Points », 1986, VI, p. 55.

⁵ Édition moderne : Boccace, *Le Décameron*, Préface de P. Laurens, traduction de G. Clerico, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2006 (ici, p. 35).

⁶ Dans le Prologue, Oisille fait référence à un jeu de société à la cour : « Et à l'heure, j'ouis les deux dames dessus nommées [Catherine de Médicis et Marguerite de France], avec plusieurs autres de la cour, qui se délibérèrent d'en faire autant, sinon en une chose différente de Boccace : c'est de n'écrire nulle nouvelle qui ne soit véritable histoire. » (*Hept.*, p. 11 [l. 340]). Les histoires doivent être avérées, actuelles, jamais consignées par écrit jusqu'ici. L'ambiguïté de cette règle de la nouveauté, de l'actualité et de la véridicité a souvent été soulignée par les éditeurs du texte et par la critique. Voir par exemple G. Mathieu-Castellani, *La Conversation contense. Les Nouvelles de Marguerite de Navarre*, Paris, PUF, 1992, p. 11.

forme qu'ils utilisent. Dans l'*Heptaméron*, il s'agit de privilégier une tonalité légère, plaisante, adaptée à la visée définie par le maître du genre : apporter consolation ou soulager la mélancolie générée par l'ennui (au sens fort). C'est pourquoi il serait vain de rechercher une quelconque théorie de l'art du récit condensé au XVI^e siècle⁷.

Des thèmes comme l'art de la chute ou la concentration des effets ne sont jamais abordés dans les « devis » de l'*Heptaméron*. Les rares nouvelles rattachables à un idéal de *brevitas* sont assez frustes. Elles recyclent un matériau traditionnel (de source écrite ou orale) et recherchent soit un rire grossier, comme l'anecdote scatologique de Mme de Roncey au retrait (11^e nouvelle), apte, plus que tout autre, à dissiper la mélancolie⁸ ; soit l'édification du lecteur, à la manière à des *exempla* ou des apologues. C'est le cas de la 47^e nouvelle. Illustrant le thème de l'amitié rompue par le soupçon, le récit met en place un caractère (le gentilhomme jaloux) porteur d'un scandale social et moral puisque la bassesse de cette passion est incompatible avec la noblesse de sang. Puis l'histoire se déroule inexorablement à partir des prémisses posées (l'amitié virile entre un célibataire et un homme marié ne saurait résister à la méfiance paranoïaque et au secret de l'époux) et nous fait passer d'un état extrême à un autre (fusion/division), sans que la triade des actants n'acquière jamais l'épaisseur de personnages avec leur espace propre, sans que la crise finale ne donne lieu à un récit en forme. Une fois l'argument prouvé, la démonstration faite, le dénouement, abrupt, est presque bâclé – nul souci de la chute ou de la pointe ici⁹.

Le recueil étant fondé sur le principe d'une oralité fictive, les contes se développent en fonction de leur économie narrative propre et de l'intérêt de l'auditoire interne. Dans la continuité de Boccace, Marguerite de Navarre met en avant plutôt la tonalité de ses récits brefs que leur forme : la gravité y est rejetée, au profit d'un aspect plaisant, « eutrapélique ». Cette atmosphère joyeuse n'a rien de nouveau, mais s'y ajoutent maintenant une connotation anti-pénitentielle, dans un contexte d'érotisation de la parole¹⁰.

DU RIRE A TOUS LES ETAGES

Les recueils comme celui de Boccace (rédigé à partir de 1349) ou de Marguerite de Navarre (commencé en 1545) mettent en place deux niveaux de personnages : les devisants du récit-cadre

⁷ Voir notre introduction au dossier « Lire le récit bref », e-revue *Publize*, n°1-2012 : <http://revues.univ-lemans.fr/index.php/publize/issue/view/4>

⁸ Avant son récit, Nomerfide annonce : « [...] et s'il vous engendre tristesse, votre nature sera bien mélancolique » (Prologue de la 2^e Journée, *Hept.*, p. 107 [l. 25]). Puis, une fois l'histoire racontée, elle interpelle la compagnie ainsi : « Il me semble, Mesdames, que *ce conte n'a été ni long ni mélancolique*, et que vous avez eu de moi ce que vous en avez espéré ! » (p. 109 [l. 50]). Nous soulignons.

⁹ *Hept.*, p. 379 [l. 100] : « Et furent avec leurs cœurs autant séparés qu'ils avaient été unis, en sorte que le gentilhomme qui n'était point marié ne cessa jamais qu'il n'eût fait cocu son compagnon, comme il l'avait promis. »

¹⁰ Dans le Prologue, la compagnie des devisants recherche une occupation et Hircan suggère pour commencer un jeu de couple qui fait rougir sa femme Parlamente : « Mais laissons-là les passe-temps où deux seulement peuvent avoir part et parlons de celui qui doit être commun à tous. » (*Hept.*, p. 10 [l. 315]).

et les acteurs des récits enchâssés. Or le rire transcende la dénivellation énonciative. Sous l'inspiration du grand Florentin, mais aussi de Castiglione, la reine de Navarre tient à donner une coloration générale enlevée à sa collection. Bien que plusieurs de ses histoires ne soient ni courtes, ni facétieuses¹¹, elle semble vouloir inviter le lecteur français à une expérience nouvelle pour lui : se confronter à une galerie de personnages de bonne composition, amateurs d'amusements. Il se trouve que la langue contemporaine ne manque pas de mots pour désigner ces joyeux drilles (« galois », « gentils galants », « bons compagnons¹² ») et qu'on s'intéresse alors de près aux manifestations des humeurs¹³.

Commençons par les devisants. Dix nobles aux noms fantasques, isolés du monde dans une abbaye pyrénéenne à la suite de pluies diluviennes, se racontent, pour passer le temps, des séries d'histoires (plus ou moins) brèves, des anecdotes mémorables relevant du vécu et dignes d'être partagées. Tour à tour conteurs, auditeurs et commentateurs, ils disent nettement leur préférence pour les contes comiques, des récits de « finesses » ou d'aventures amoureuses (même scabreuses), plutôt que pour les matières tristes. Saffredent ne voit pas pourquoi il faudrait essayer de dominer le rire, une « passion naturelle » qui n'a rien de vicieux (34^e nouvelle, débat¹⁴). Fidèle à lui-même, il déclare ailleurs : « [...] j'aime mieux vous faire rire que parler longuement » (53^e nouvelle, débat¹⁵). Quand Parlamente (porte-parole de Marguerite, pour aller vite) donne sa voix à sa compagne Nomerfide pour commencer la 2^e Journée, elle lui confie une feuille de route claire : « Mais, je vous prie, ne nous faites commencer notre journée par larmes¹⁶ ».

Ce plaisir badin, léger, malicieux – annoncé dans le Prologue et rappelé systématiquement à la fin de chaque Journée – est associé à la cour, à ses divertissements, à ses bagatelles. Transposé dans ce nouveau microcosme noble qu'est le refuge de Serrance, ce jeu de société remplit à merveille sa fonction de passe-temps. Même la sévère Oisille ne trouve rien à redire au fait d'occuper les après-midis à échanger des histoires dans la bonne humeur¹⁷, d'autant plus que ce rire de bonne compagnie n'est pas incompatible avec un certain rire évangélique (comme nous le verrons plus loin).

Le seul fait de se remémorer une histoire facétieuse peut d'ailleurs amener le sourire aux lèvres :

¹¹ On y trouve aussi bien des histoires exemplaires brèves comme les 2^e et 47^e nouvelles (non comiques), que des histoires longues à péripéties (15^e nouvelle) ou à tonalité « tragique » (10^e et 19^e nouvelles).

¹² Avant Rabelais, Clément Janequin les décline dans sa chanson polyphonique « La Guerre » (1515).

¹³ Voir à ce sujet Anne Boutet, *Les recueils français de nouvelles du XVI^e siècle, laboratoires des romans comiques*, thèse de doctorat sous la direction de M.-L. Demonet, soutenue le 4 mars 2017 à l'Université François-Rabelais de Tours.

¹⁴ *Hept.*, p. 308 [l. 95] : « Et je trouve aussi bon, comme ils font, dit Saffredent, de vaincre une passion vicieuse, mais une passion naturelle qui ne tend à nul mal, cette victoire là me semble inutile. »

¹⁵ *Hept.*, p. 411 [l. 235].

¹⁶ *Hept.*, p. 107 [l. 20].

¹⁷ Clôture de la 3^e Journée : *Hept.*, p. 287 [l. 225] : « Nous ferons bien de les suivre [les moines], dit Oisille, et d'aller louer Dieu dont nous avons passé cette journée aussi joyeusement qu'il est possible. »

« Et ceux qui avaient délibéré de dire quelque folie avaient déjà les visages si joyeux que l'on espérait d'eux occasion de bien rire¹⁸ ».

À la fin d'une histoire où il est question des galanteries de François I^{er} et de ses compagnons de débauche, voilà Parlemente qui « se prit à rire » (63^e nouvelle, débat). Ce rire en bonne compagnie se situe aux antipodes d'une culture pénitentielle qui encourage à la mortification du corps et qui prend un malin plaisir à rappeler que le Christ n'a jamais ri de sa vie. La retraite des devisants dans un lieu hors du monde n'aura donc rien à voir avec la solitude des ermitages. À un moment donné, ils s'aperçoivent même que les religieux (corrompus) de l'abbaye de Serrance les avaient écoutés par effraction, comiquement allongés ventre contre terre derrière une haie. Mais qu'ils ne se cachent pas, qu'ils viennent donc ! Depuis cet incident, ils sont autorisés à assister aux après-midis littéraires dans le pré¹⁹.

Quant aux personnages des histoires, une caractérisation inspirée de la théorie humorale revient souvent à leur propos, sous la plume de Marguerite : « qui ne cherchaient point mélancolie²⁰ », « qui n'était point mélancolique²¹ ». On trouve autant d'hommes que de femmes parmi ces rieurs épargnés par la morosité due à la bile noire. Tel gentilhomme proche du roi, le prince de Belhoste, joue une farce nocturne à un fâcheux : de retour auprès de sa femme dévorée de curiosité, on le décrit secoué par le rire (53^e nouvelle²²). Le rire survient ici dans l'intimité du couple²³ : il constitue la surprise d'une narration « réaliste » nullement aimantée vers une *beffa* (bon tour) ou un *motto* (bon mot) risibles. Dans un autre conte sur les fredaines du jeune roi, on voit François I^{er} (alors âgé de vingt-cinq ans environ) accepter de bonne grâce que sa sœur, fine mouche, lui pose des questions sur son étonnante fréquentation matinale d'un monastère parisien ; il lui avoue sans détour ses débauches, faites au nez et à la barbe de religieux trop naïfs et, ce faisant, « il ne se put garder de rire » (25^e nouvelle²⁴).

On ne saurait dénombrer le nombre de personnages qui pouffent dans le recueil, dans des

¹⁸ Début de la 3^e Journée : *Hept.*, p. 195 [l. 15].

¹⁹ Fin de la 2^e Journée : *Hept.*, p. 193 [l. 120-130].

²⁰ À propos de Marguerite de France et de son entourage, qui participent avec entrain à un bon tour contre un séducteur (58^e nouvelle, *Hept.*, p. 428 [l. 35]). La nièce de Marguerite de Navarre apparaît aussi dans le Prologue, comme l'une des instigatrices du plaisant divertissement imité de Boccace.

²¹ À propos d'une chambrière joyeuse, qui se joue ainsi d'un maître qui la harcèle, en totale solidarité avec sa maîtresse (69^e nouvelle, *Hept.*, p. 475 [l. 32]), dans une histoire inspirée de la 17^e des *Cent Nouvelles nouvelles* attribuées à Antoine de La Sale (fin du XV^e siècle) : « Le conseiller au bluteau ».

²² *Hept.*, p. 409 [l. 152] : « Et, en disant ces paroles, se prit tant à rire qu'elle le supplia lui vouloir conter ce que c'était » (53^e nouvelle).

²³ Sur ce plan, un rapprochement est possible avec la 93^e des *Cent Nouvelles nouvelles* (1515) de Philippe de Vigneulles : un mari partage avec sa femme le motif de son hilarité.

²⁴ *Hept.*, p. 253 [l. 137].

séquences où l'on sent une véritable proximité entre Marguerite²⁵ et ses personnages joyeux, c'est-à-dire sanguins (si l'on suit Galien). Elle ne craint pas de représenter sa fille, Jeanne d'Albret, au lit avec son époux, pris d'un fou rire commun pendant qu'une vieille chambrière, qui les a confondus avec d'autres, les sermonne rudement avant de se rendre compte de sa méprise (66^e nouvelle²⁶). Elle met un peu d'elle-même dans cet autre personnage, une dame dévote qui a le sens de l'humour et court se réfugier dans une chapelle pour éclater de rire à son aise, échappant ainsi aux regards d'une veuve trop candide qui se méprend sur son mariage (13^e nouvelle²⁷). Ainsi, une dame fine ne peut se retenir de rire aux dépens d'une sottise à qui elle a toutefois charitablement épargné l'humiliation de se découvrir trompée. Une dame d'Odos (ville où la reine a elle-même acquis un château) s'esclaffe et se frappe les mains au spectacle de son mari infidèle en train de bluter la farine (69^e nouvelle²⁸). De telles pages dépeignent une explosion de joie, dans un contexte érotique, de la part de personnages sains d'esprit et espiègles, qui rient « de bouche, et de cœur²⁹ ». Ce type de figuration contribue, par une alliance entre rire, érotisme et oralité, au plaisir du texte ainsi qu'à l'unité du recueil.

Nous sommes là dans le domaine de la plaisanterie joyeuse, des bons tours et des bons mots, des réparties enjouées, des équivoques et des ruses. La mystification apparaît comme un résultat de l'industrie humaine. On l'applaudit quand elle est employée pour la bonne cause³⁰. On fronce les sourcils et on sourit en même temps quand l'ingéniosité retorse permet de satisfaire des ardeurs juvéniles bien compréhensibles – comme dans la 25^e nouvelle, montrant le jeune François I^{er} au lit avec madame Disome. Le conteur n'est pas un donneur de leçons. Son rôle est de produire des histoires propres à chasser la mélancolie : à recommander en tout premier lieu aux dames sujettes aux peines sentimentales.

²⁵ Elle se dit elle-même dotée d'un tempérament porté à la bonne humeur et se peint en « femme joyeuse et qui riait volontiers » (dans la 4^e nouvelle, présumée autobiographique : *Hept.*, p. 34 [l. 17]).

²⁶ *Hept.*, p. 466 [l. 25] : « Monsieur de Vendôme et Madame la princesse, pour faire durer le propos plus longuement, se cachèrent leurs visages l'un contre l'autre, riant si très fort qu'ils ne pouvaient dire un seul mot. »

²⁷ *Hept.*, p. 133 [l. 425] : « [...] dont la dame, quelque regret qu'elle en eût, avait tant envie de rire [...] [qu']elle se retira en une chapelle, où elle passa l'envie qu'elle avait de rire. »

²⁸ *Hept.*, p. 475 [l. 35] : « La femme fit bonne diligence pour trouver cette nouvelle chambrière. En voyant son mari le saccot [sarrau] en la tête et le bluteau [tamis] entre les mains, se prit si fort à rire, en frappant des mains, qu'à peine lui put-elle dire : “Gojatte ! combien veux-tu par mois de ton labour ?” ».

²⁹ La distinction vient de Des Périers, dans la 64^e nouvelle des *Nouvelles Récréations et joyeux devis* (1558). Les rieurs occasionnels mis en scène dans l'*Heptaméron* se distinguent des « fols » caractérisés par un rire continu sans objet. Ce sont précisément ces derniers qui sont pris pour modèles par « l'enfant de Paris » qui simule la folie « pour jouir de la dame veuve » chez Des Périers (éd. K. Kasprzyk, Paris, STFM, 1980, p. 240).

³⁰ Comme dans la 63^e nouvelle de l'*Heptaméron* mettant en scène un gentilhomme chaste, qui doit mentir pour éviter d'avoir à suivre le roi dans une partie de plaisir.

QUELQUES CLES DE COMPREHENSION DU PROJET

Réactualiser le rire « thérapeutique » boccacien

Boccace destinait son livre principalement à des lectrices, arguant qu'il était tout aussi « convenable de donner confort aux pauvres Dames qu'aux hommes ». L'idée de guérir par le rire renvoie à la théorie galénique des humeurs : l'excès de bile noire entraîne la prostration, quand la gaieté provient d'un solide tempérament sanguin³¹. Le Florentin précisait encore dans son Prologue que les dames au cœur délicat ont d'autant plus besoin de consolation qu'elles « demeurent enfermées dans le petit circuit de leurs chambres », sous la tyrannie « des pères, des mères, des frères et de maris³² ». Elles y connaissent le désœuvrement et leur esprit, une fois installé dans « la fâcherie », ne peut dissiper par ses propres forces ce voile de tristesse, là où les hommes ont à leur disposition mille loisirs pour se distraire « du pensement ennuyeux » (la chasse, la volerie, le négoce, les chevauchées...). Tant mieux pour celles qui trouvent leur compte à manier « l'aiguille, le fuseau et le rouet ». Pour les autres, elles devraient s'emparer de ces « plaisantes nouvelles » sur « plusieurs étranges cas d'amour » pour reconforter leur âme au temps de la grande peste noire (1348) et conjurer les effets néfastes de la solitude.

La composante féminine est également essentielle dans l'*Heptaméron* et ce, dès l'origine. Dans la première ébauche composée de vingt-huit nouvelles entourées de cadres succincts, seules des voix féminines se faisaient entendre³³. Quand un Prologue est ajouté en 1546, il met en valeur une dame, Oisille (anagramme de Louise [de Savoie], la mère de Marguerite) et prend pour modèle un jeu de cour initié par des princesses (la dauphine Catherine de Médicis et la fille de François I^{er} Marguerite de France). Même l'exclusion de « la beauté de la rhétorique » au profit de la « vérité de l'histoire³⁴ » peut se comprendre sous l'angle genré : aux fins lettrés, aux diplomates, aux avocats, les paroles ornées ; aux dames, les petits contes.

Marguerite destinerait-elle sa « poudre de ris (riz)³⁵ » à des lectrices ? Cette aspiration thérapeutique, partagée avec le médecin Rabelais, se veut plus universelle. Le rire ne serait jamais plus nécessaire qu'en un temps pestilentiel, déclaraient les survivants mis en scène par Boccace.

³¹ Selon la théorie des « quatre humeurs », le sanguin est joyeux ; le flegmatique (dominé par le flegme ou la « pituite ») calme, pondéré, insipide, doux ; le bilieux (dominé par la bile jaune ou « cholère amère ») anxieux, colérique ; l'atrabilaire (dominé par la bile noire) mélancolique, « aigre ». Voir Ambroise Paré, *Œuvres*, Paris, G. Buon, 1579, p. 12.

³² Nous citons le Prologue de Boccace dans la traduction de Le Maçon (1545) : *Le Decameron de messire Jehan Boccace Florentin*, éd. cit., t. 1, p. 13.

³³ Voir N. Cazauban, « Sur l'élaboration de l'*Heptaméron* », dans M. Tetel (dir.), *Les Visages et les voix de Marguerite de Navarre*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 19-39.

³⁴ Prologue : *Hept.*, p. 11 [l. 350].

³⁵ L'équivoque est d'elle : dans une des dernières épîtres qu'elle a composées, elle prescrit à un ecclésiastique trois onces de patience et une conscience tranquille, du passe-temps à foison, de plaisants souvenirs, un soupçon d'amour et, enfin, de la poudre de ris arrosée de bonne grâce. Marguerite de Navarre, *Œuvres complètes*, Tome 8 : *Chrétiens et mondains, poèmes épars*, éd. R. Cooper, Paris, Champion, 2007 (épître 25, « Au prothenotaire d'Arte, abbé de St Sever », v. 38-40, p. 226).

De même, rire est un besoin en cette époque de durcissements confessionnels³⁶ et la narration récréative remplit une fonction d'hygiène mentale³⁷. Du point de vue d'une auteure mystique, le rire se comprend aussi comme un pari, celui du Ciel, comme une façon de conjurer ce qui risque de faire sombrer l'âme dans la « fâcherie » :

« Je parle, je ris, et je chante
Sans avoir souci ni tourment,
Amis et ennemis je hante,
Trouvant partout contentement³⁸. »

Ce « contentement », proche de l'indifférence joyeuse du fou de Dieu, est réservé à qui connaît le vrai Amour selon saint Paul, l'Amour-Charité (*agapè*). Car Marguerite en est persuadée : « qui vit d'amour a le cœur bien joyeux », comme la Bergère extatique qui déclare, dans la *Comédie de Mont-de-Marsan* (contemporaine), « chanter et rire est ma vie »³⁹. Tel est le défi littéraire qu'elle se lance : conjuguer des rires de nature différente, jamais réunis jusqu'ici dans une même œuvre.

Arracher les masques

L'écriture des nouvelles sera interrompue par la mort de l'auteure et leur publication n'interviendra que tardivement (1559) ; il n'empêche, Marguerite avait certainement à l'esprit la situation de réception⁴⁰ de ses textes en cette fin de règne. L'exemplarité morale et ses lieux communs l'intéressent moins que la fonction idéologique de la nouvelle. Comme les dialogues de son théâtre, les « devis » et les récits partagés sont pris dans une perspective évangélique : ils servent à ouvrir les yeux des contemporains sur le spectacle du monde. À la différence des romans de chevalerie ou de la littérature courtoise, la nouvelle dévoile aux mondains la faiblesse

³⁶ Si l'on tourne son regard du côté de Cabrières et de Merindol où des milliers de civils viennent d'être passés au fil de l'épée (massacre des Vaudois de Provence, avril 1545), de la place Maubert où est dressé le bûcher d'Étienne Dolet (3 août 1546), de Meaux où quatorze « hérétiques » sont exécutés (7 octobre 1546), le spectacle ne met guère le cœur en joie. L'obsession de l'unité confessionnelle dans le royaume et les mesures prises pour exterminer l'hérésie menacent ceux qu'a pris sous son aile la reine de Navarre, en bonne disciple de Jacques Lefèvre d'Étaples, de Guillaume Briçonnet et de Gérard Roussel.

³⁷ Le thème, déjà présent chez Boccace, prendra une dimension véritablement médicale chez Rabelais, puis chez Laurent Joubert (*Traité du ris*, 1579).

³⁸ Marguerite de Navarre, *Œuvres complètes*, Tome 9, éd. M. Clément : *La Complainte pour un détenu prisonnier et les Chansons spirituelles*, Paris, Champion, 2001 : chanson 13 (v. 27-30).

³⁹ Le rire mystique est représenté dans la *Comédie de Mont-de-Marsan* (v. 659 et v. 575) ; *L'Adoration des Trois Rois* (v. 759-760) ; *L'Inquisiteur* (v. 329-330) ; *Trop, Prou, Peu, Moins* (v. 527-528). Voir Marguerite de Navarre, *Œuvres complètes*, Tome 4, éd. G. Hasenohr et O. Millet, *Théâtre*, Paris, Champion, 2002.

⁴⁰ Après H. R. Jauss, G. Mathieu-Castellani rappelle qu'« une œuvre est toujours reçue à partir d'une situation spécifique de compréhension qui oriente et en détermine en partie les modalités (*op. cit.*, p. 25).

de la nature humaine⁴¹, leur expose un monde déchu sans la grâce divine, leur communique un sentiment de tragique de l'existence. Elle leur fait prendre conscience aussi de leur irrationalité et de leur soumission aux humeurs et les alerte, enfin, sur les méfaits du « cuider » (la présomption), responsable de raisonnements biaisés par l'arrogance⁴². Tout cela, sous une forme agréable et divertissante.

Marguerite ne rejette ni les histoires lestes, ni les contes de mystifications (*beffa*) présents dans le *Décameron*. Seul le regard qu'elle porte sur le monde et la nature humaine est différent⁴³ : s'il est légitime de rire des truculents spectacles offerts par la vie (quiproquos, malentendus, postures incongrues, trompeurs trompés...), il importe surtout de rire de notre fragilité ontologique et du spectacle inquiétant que donnent les hommes. Qu'on tourne les yeux vers les cours princières, les monastères ou les maisons particulières, le constat est partout le même. Les barrières morales cèdent facilement quand on est guidé par son intérêt personnel et par le désir. Rien n'est plus répandu que le mensonge – un vice aux antipodes de l'éthique aristocratique⁴⁴. L'hypocrisie des bons pères est l'exemple le plus abouti de la dissimulation qui guide le monde :

« Aussi voyez-vous les hypocrites, combien qu'ils prospèrent quelque temps sous le manteau de Dieu et de sainteté, quand le Seigneur Dieu lève son manteau, [il] les découvre et met tout nus. Et à l'heure, leur nudité, ordure et vilénie est d'autant trouvée plus laide que la couverture était honorable » (33^e nouvelle, débat⁴⁵).

On pense au tableau accablant des prélats romains dans la deuxième nouvelle de Boccace. Marguerite prend plus spécialement pour cible les Cordeliers et autres « mendiants » itinérants, d'autant plus dangereux qu'ils se mêlent à la société et s'immiscent dans les foyers. La méfiance est de mise à l'égard de ces menteurs invétérés :

« Comment, Geburon, dit Hircan, avez-vous déjà oublié la malice que vous nous avez contée des Cordeliers, pour demander comment il est possible que telles gens puissent mentir ? Je vous déclare

⁴¹ Cette idée est répétée dans les « devis », mais aussi, obliquement, dans les contes eux-mêmes, grâce à un usage original du discours intérieur des personnages où la narratrice se permet de rectifier leurs manières de voir les choses. Voir à ce sujet Ph. Lajarte, « La structure vocale des psychorécits dans les nouvelles de l'*Heptameron* », dans M. Tetel (dir.), *Les Visages et les voix de Marguerite de Navarre*, *op. cit.*, p. 79-96.

⁴² Voir 30^e nouvelle, débat (p. 285-286). Le passage met en évidence la « contradiction entre deux idéologies, deux systèmes de pensée » (G. Mathieu-Castellani, *op. cit.*, p. 92).

⁴³ À titre de comparaison, voir les développements d'E. Auerbach sur la morale du *Décameron* : *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1946), trad. fr. C. Heim (1968), Paris, Gallimard, 1987, IX, p. 213-241 (en particulier p. 237).

⁴⁴ « Et vous dirai que la chose dont l'on doit moins user sans extrême nécessité, c'est de mensonge ou dissimulation : qui est un vice laid et infâme, principalement aux princes et grands seigneurs, en la bouche et contenance desquels la vérité est mieux séante qu'en autre lieu » : 24^e nouvelle (débat), *Hept.*, p. 248 [l. 340]. Propos de Longarine.

⁴⁵ *Hept.*, p. 304 [l. 97]. Propos d'Hircan.

que je ne pense point qu'il y ait au monde plus grandes mensonges que les leurs » (55^e nouvelle, débat⁴⁶).

Mettre à nu les vices les plus couverts, épingle la duplicité de ceux qui se targuent d'être des modèles de perfection, tel est le projet qui guide l'écriture de contes à rire qui sont souvent aussi des contes d'avertissement. Malheureusement, ceux qui prônent le mépris du monde et de ses biens (*contemptus mundi*) peuvent bien revêtir un froc, ils « n'ont pas laissé leurs passions avec leurs habits mondains », souligne Hircan dans le même débat⁴⁷. Marguerite entreprend de lever le voile sur les débordements de moines mendians concupiscent (48^e nouvelle) ou cupides (56^e nouvelle), ou encore sur la véritable personnalité d'un curé vicieux et incestueux : « sous si saint manteau », on découvre un « horrible monstre » (33^e nouvelle⁴⁸). D'ailleurs, les contes de Cordeliers sont populaires. Ils font l'unanimité parmi les devisants, comme le remarque Hircan :

« [...] je la baillerai [la parole] au plus sage d'entre nous, qui est Geburon. Mais je lui prie qu'il n'épargne point les religieux ». Geburon lui dit : « Il ne m'en fallait point prier, mais je les avais bien pour recommandés [...] » (Prologue, 4^e Journée⁴⁹).

Ces « fâcheux Cordeliers » méritent bien la détestation générale. Ils introduisent ce faisant de la variété dans un recueil qui élargit le spectre au-delà des « dames, princes et gentilshommes » : car le « bouquet sera plus beau, tant plus il sera rempli de différentes choses » (48^e nouvelle, débat⁵⁰).

Cet objectif de dénonciation de l'hypocrisie religieuse traverse toute l'œuvre – poétique et narrative – de Marguerite⁵¹. Mais la satire ne se restreint pas aux seuls dévots, naturellement. Elle frappe aussi de plein fouet les personnes sujettes « à l'empire et tyrannie d'Amour », une divinité puissante, capable de miracles « comme d'affaiblir les forts, fortifier les faibles, donner intelligence aux ignorants, favoriser aux passions et détruire la raison » (24^e nouvelle, débat⁵²). L'histoire de la déraisonnable Jambique/Camelle, amante clandestine qui avance masquée mais finit découverte, en est une des meilleures illustrations :

⁴⁶ *Hept.*, p. 417 [l. 90]. Propos d'Hircan.

⁴⁷ *Hept.*, p. 417 [l. 105].

⁴⁸ *Hept.*, p. 303 [l. 85].

⁴⁹ *Hept.*, p. 290 [l. 35].

⁵⁰ *Hept.*, p. 382 [l. 60-70].

⁵¹ Une de ses *Chansons spirituelles* abomine un « cruel chien », un Tartuffe avant la lettre : « D'une hypocrisie vraie/ Ce chien se sait revêtir/ Pour lier de sa courroye [courroie]/ Ceux qui l'écouteront mentir,/ Croyant son dévot maintien :/ Maudit soit le cruel chien. » Marguerite de Navarre, *Œuvres complètes*, Tome 9, éd. cit., 2001 : chanson 16, v. 34-39.

⁵² *Hept.*, p. 248 [l. 350].

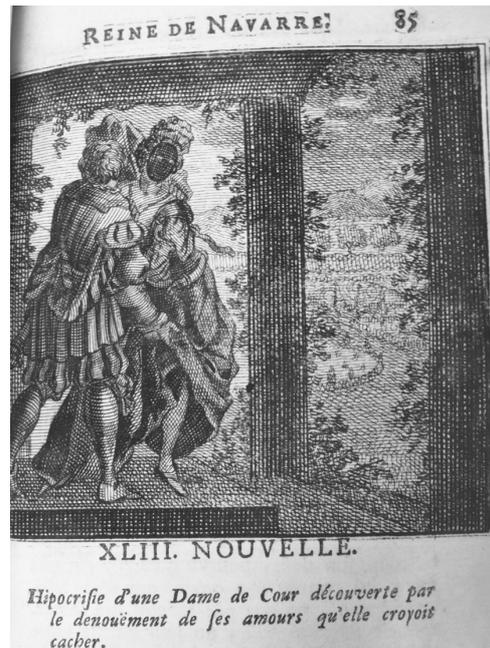


Fig. 1 : N43, illustration de De Hooghe (1698).

Jambique/Camelle se munit d'une cornette basse et d'un « touret de nez » (un loup) pour rencontrer incognito le gentilhomme dont elle veut faire son amant (43^e nouvelle⁵³). Le choix de mettre en scène des travestissements allant de pair avec une feintise morale⁵⁴ introduit une forte dimension visuelle dans les nouvelles (nous y reviendrons). Sa position amène la reine de Navarre à fréquenter un monde fait d'apparences. Sa soif de vérité ne trouve satisfaction que lorsque les supercheries sont découvertes et montrées au grand jour.

Il est des cas où la plume de l'auteure se fait plus conciliante cependant : quand son propre frère est pris comme personnage. Certes, comme tous les amoureux cherchant à parvenir à leurs fins, il use « de mensonge, hypocrisie et fiction » pour passer la nuit avec une femme peu farouche, sans éveiller la méfiance du mari, l'avocat parisien Disome (25^e nouvelle). Il réunit en lui tellement de qualités qu'on peut tout lui passer⁵⁵. Marguerite ne trouve pas autant d'excuses

⁵³ *Hept.*, p. 361 [l. 40].

⁵⁴ L'*Heptaméron* regorge de personnages qui usent d'artifices pour tromper leur monde. Un époux délaissé emprunte son habit à un Cordelier, puis s'affuble d'une fausse barbe et d'un faux nez pour ressembler au prêcheur dont sa femme dévote est tombée amoureuse (35^e nouvelle, p. 313 [l. 100]). Une Parisienne et une Bourguignonne jouent l'une et l'autre la comédie de la fausse morte pour rester avec un religieux qu'elles ont prises pour amant (60^e et 61^e nouvelles, p. 437 et p. 446). Le seigneur d'Avannes change de costume et d'état pour rejoindre la folle dame de Pampelune sans éveiller les soupçons du mari (26^e nouvelle, p. 258 [l. 105]). Un fringant Cordelier de Padoue, écolier le jour, revêt la nuit un beau pourpoint de satin cramoisi pour se faire passer pour un noble et se marier secrètement (56^e nouvelle, p. 419).

⁵⁵ C'est d'abord « un bien grand prince », le plus beau et le plus gracieux qui sera jamais « en ce royaume » ; son esprit astucieux lui permet de retourner une situation embarrassante à son avantage, avec élégance et humour, en tenant des propos équivoques au mari trompé (« il lui dit que là où il allait, n'avait besoin de compagnie ») ; quant à sa piété religieuse, elle n'est pas contestable (« si savait-elle qu'il avait la conscience très bonne et la foi et l'amour à Dieu bien grande »), même s'il ne fait preuve d'aucun scrupule quand il utilise un monastère comme couverture pour ses aventures galantes (25^e nouvelle, *Hept.*, p. 249-255).

aux autres personnages aiguillonnés par la recherche du plaisir. C'est que le thème érotique se décline sous trois formes, dans ses histoires. Elle différencie l'ardeur juvénile où la voix de la Nature se fait entendre, comme dans les portraits du roi en jeune homme (25^e et 42^e nouvelles) ; l'engagement amoureux de tout l'être, comme chez Poline et son parfait ami (19^e nouvelle) ; l'instinct sexuel pur et brut, généralement déguisé sous des dehors trompeurs.

Comme on peut s'y attendre dans des contes comiques et satiriques, cette dernière topique est la plus développée. La folle dame de Pampelune entretient une relation adultère « sous l'hypocrisie et l'habit de femme de bien » (26^e nouvelle⁵⁶). Telle dame fuit publiquement tout serviteur courtois, mais le « manteau d'honneur et de gloire » qui couvre « sa malice » ne résiste pas à la perspicacité de son amant nocturne (43^e nouvelle, débat⁵⁷). Une dame de condition repousse un gentilhomme pour se livrer à un palefrenier : découverte, elle voudrait bien pouvoir « couvrir sa honte » comme elle « couvrait ses yeux », en mettant sa main devant son visage (20^e nouvelle⁵⁸). L'auteure use et abuse d'images significatives comme le manteau, la robe, la main qui fait écran, le rideau, le drap (« linceul », « couverture ») ou encore le « touret de nez » (52^e nouvelle, débat⁵⁹). À propos des femmes dissimulatrices, Hircan déclare que « leurs robes sont si longues et si bien tissées de dissimulation que l'on ne peut connaître ce qui est dessous » (26^e nouvelle, débat⁶⁰). Comme si les pitoyables efforts de ces voluptueux pour cacher leur vice ou leur honte au regard de Dieu pouvaient être couronnés de succès ! Comme si les draps dont ils s'enveloppent pouvaient être comparés à « la couverture de David » (62^e nouvelle, débat⁶¹), cette protection divine mettant à couvert des ennemis⁶² ! Leur spectacle rappelle au contraire notre impuissance et invite à l'humilité⁶³. Dans le même temps, ce réseau de termes évocateurs contribue à unifier le recueil.

Devant le spectacle ridicule, lamentable, consternant que donnent les êtres de désir que nous sommes, quelles options s'offrent à l'écrivain ? Trois voies se présentent traditionnellement au philosophe : la diatribe amère du sévère censeur des mœurs (Timon d'Athènes) ; les pleurs de désespoir (Héraclite) ; la satire amusée (Démocrite). À l'image des humanistes rieurs de son temps (Érasme, Thomas More, Rabelais, Des Périers), la reine de Navarre penche pour

⁵⁶ *Hept.*, p. 260 [l. 189].

⁵⁷ *Hept.*, p. 365 [l. 185]. Propos de Géburon.

⁵⁸ *Hept.*, p. 190 [l. 50].

⁵⁹ *Hept.*, p. 403-404.

⁶⁰ *Hept.*, p. 269 [l. 485]. Propos d'Hircan. Voir G. Mathieu-Castellani, *op. cit.*, p. 68 : « Il s'agit toujours d'aller voir ce qui est *dessous* ; et ce n'est point un accident si reviennent avec une remarquable fréquence tous les termes qui désignent la couverture, la dissimulation, et la découverte, la déclaration. La métaphore vestimentaire insiste aussi trop souvent pour qu'on ne soit tenté d'y voir l'indicateur du projet global. »

⁶¹ *Hept.*, p. 453 [l. 57]. Propos de Longarine.

⁶² Ps. 31:21.

⁶³ « Et puisqu'Amour sait tromper les trompeurs, nous autres, simples et ignorantes, le devons bien craindre » (25^e nouvelle (débat), *Hept.*, p. 254 [l. 145]. Propos de Longarine.

Démocrite.

Refuser de choisir entre Castiglione et Calvin

Un livre l'aide à mûrir son projet : *Le Courtisan*, un *best-seller* européen que Castiglione avait eu l'intention de dédier à François I^{er}. Marguerite pouvait accéder à ce texte aussi bien en italien (dès 1528) qu'en français (dès 1537⁶⁴). L'atmosphère libre et enjouée que font régner autour d'elles la duchesse Elisabetta Gonzaga et sa fidèle compagne Emilia Pia constitue un modèle pour l'écriture de l'*Heptaméron* :

« Là donc on entendait de doux propos et d'honnêtes traits d'esprit, et sur le visage de chacun on voyait peinte une joyeuse gaieté, si bien que l'on pouvait certainement dire que cette maison était proprement la demeure de l'allégresse ; et je ne pense pas qu'on ait jamais ailleurs aussi bien goûté la douceur qui provient d'une chère et aimable compagnie comme on le fit pour un temps en ce lieu⁶⁵. »

Comme le *Décameron*, comme l'*Heptaméron* à venir, le livre est constitué de deux niveaux : un cadre où une communauté choisie se cherche un jeu de société et porte son dévolu sur la définition du parfait homme de cour ; la restitution des exposés et débats des quatre journées (du 3 au 7 mars 1507), animées à chaque fois par un orateur principal.

Prenant exemple sur l'élite cultivée de la cour d'Urbin, les dix devisants de l'*Heptaméron* se retrouvent, par la force des circonstances, dans un huis clos. Ils se lancent dans les mêmes discussions que leurs homologues italiens sur ce qui fait rire⁶⁶ : pourquoi sommes-nous « plus enclins à rire d'une folie que d'une chose sagement faite ? » – s'interroge Oisille (34^e nouvelle, débat⁶⁷) ; d'où vient qu'on se mette à rire quand on « voit quelqu'un trébucher » ou quelque autre dont « la langue fourche en parlant et fait dire un mot pour l'autre » ? – se demande Parlamente, intriguée par les lapsus (52^e nouvelle, débat⁶⁸).

Les devisants français ont peu de considération, en revanche, pour les bornes de la décence érigées à la cour d'Urbin, où il était interdit de « descendre à la bouffonnerie et sortir des limites⁶⁹ ». Ils ne se soucient guère de la séparation entre une « joyeuse gaieté » de bon aloi et des

⁶⁴ Baldassar Castiglione (trad. fr. Jacques Colin), *Le Courtisan, nouvellement traduit de langue italique en français*, Paris, Jean Longis et Vincent Sertenas, 1537.

⁶⁵ Édition de référence : Baldassar Castiglione, *Le Livre du Courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis (1580) par Alain Pons, Paris, G. Lebovici, 1987 (rééd. Flammarion, « GF », 1991). Ici, I, 4 (p. 23).

⁶⁶ Baldassar Castiglione, *op. cit.* : II, 85-93 (éd. cit., p. 208-220).

⁶⁷ *Hept.*, p. 308 [l. 80].

⁶⁸ *Hept.*, p. 403 [l. 90].

⁶⁹ Baldassar Castiglione, *op. cit.* : II, 50 (éd. cit., p. 171).

modèles moins relevés, des registres plus plébéiens. Un étron gelé (52^e nouvelle) et des fesses merdeuses (11^e nouvelle) peuvent fournir une belle matière à rire. Les héritages mêlés des *Facéties* du Pogge, des fabliaux, de Boccace et de ses continuateurs⁷⁰ ne sont pas répudiés. Car l'on part du principe « que les paroles ne sont jamais puantes » : seules les âmes corrompues, « vilaines », laissent échapper une « mauvaise odeur » déplaisante à Dieu (52^e nouvelle, débat⁷¹). Une petite société civilisée, telle la *brigata* boccacienne, peut prendre plaisir à des histoires crues à condition qu'elles soient prises en charge par un art de narrer maîtrisé.

Marguerite a-t-elle conscience de l'originalité de son entreprise ? Personne n'envisage vraiment avant elle de combiner le comique gras (à la façon de Boccace ou du Pogge), la gaieté raffinée, policée (à la manière de Castiglione) et le rire polémique humaniste⁷². Ses convictions évangéliques l'amènent à mettre au centre de contes divertissants des thèmes assez inattendus, à coloration sombre, comme la « fragilité » des « enfants d'Adam et d'Ève » et notre condition de pécheurs (26^e nouvelle, débat⁷³). Le personnage d'Oisille incarne cette pleine conscience évangélique dans les Prologues, avec ses lectures pieuses⁷⁴. Elle souligne aussi plus d'une fois le contraste entre l'époque contemporaine corrompue et l'âge lumineux de l'Église primitive⁷⁵.

Marguerite nouvelliste mesure cependant le risque que ferait peser l'insertion de trop longues digressions théologiques dans le recueil : le genre se doit de rester enlevé. Pour éviter que le propos ne devienne trop grave, elle pourra faire intervenir un des devisants et le charger de « rectifier le tir » : tel est le rôle dévolu parfois à Geburon, Saffredent ou Simontaut⁷⁶ : laissons les disputes aux théologiens, disent-ils en substance, et pensons seulement à passer le temps joyeusement.

Mais peut-on tolérer le mélange d'un sujet grave comme « les matières de la chrétienté » avec « les propos joyeux » ? La question – posée par Calvin à propos d'un ouvrage dialogué de Pierre Viret qu'il a préfacé⁷⁷ – reçoit une réponse positive dans un seul et unique cas : quand il

⁷⁰ Le recueil bourguignon des *Cent Nouvelles nouvelles* puis celui, du même nom, dû au messin Philippe de Vigneulles.

⁷¹ *Hept.*, p. 402 [l. 77]. Propos d'Oisille.

⁷² Ce dernier rire prend des inflexions particulières par le choix fait par la reine de se détourner des traditions satiriques de l'hellénisme, alors en vogue : Érasme s'était enthousiasmé pour Lucien de Samosate, dont il avait traduit les dialogues en latin avec Thomas More ; Corrozet, Haudent et d'autres s'étaient penchés sur les fables d'Ésope, pour les rendre accessibles en latin ou en français.

⁷³ *Hept.*, p. 270 [l. 501]. Propos d'Hircan, continué par Parlamente.

⁷⁴ Elle instruit la compagnie en lisant avec ferveur l'épître « de saint Paul aux Romains » durant les premières Journées, poursuit avec « l'épître de Saint Jean l'évangéliste » pour la 6^e, et ouvre la 7^e avec l'histoire « des glorieux chevaliers et apôtres de Jésus Christ » racontée dans les Actes des Apôtres par saint Luc.

⁷⁵ « [...] leur disant que ces contes [des Actes des Apôtres] devaient être suffisants pour désirer voir un tel temps et pleurer la difformité de celui-ci envers celui-là » (Prologue de la 7^e Journée, *Hept.*, p. 443 [l. 5]).

⁷⁶ À la fin des 25^e, 26^e et 34^e nouvelles.

⁷⁷ Dans ses *Disputations chrétiennes* de 1544, Viret fait dialoguer quatre personnages, deux protestants, un catholique et un laïc en quête de vérité. L'ouvrage préfacé par Calvin a été censuré par la Sorbonne en 1547.

s'agit de ridiculiser « les folles superstitions qui sont survenues entre les chrétiens sous ombre de la religion ». Rien à objecter, alors, à ce rire moqueur (à distinguer du rire irrévérencieux) :

« Mais en décrivant les superstitions et folies dont le pauvre monde a été embrouillé par ci-devant, il ne se peut faire qu'en parlant de matières ridicules, on ne s'en rie à pleine bouche⁷⁸ ».

On n'attendait pas forcément ce « rire à pleine bouche » de la part de l'austère Réformateur genevois. Ce dernier s'en explique d'une manière qui se rapporterait tout aussi bien aux contes de la reine de Navarre. La vision affligeante des folies humaines pourrait certes donner occasion de pleurer et gémir :

« Mais l'un n'empêche pas l'autre qu'en ayant tristesse [...], néanmoins, en racontant des rêveries si sottes et des badinages tant ineptes, nous usions de moqueries telles qu'ils les méritent⁷⁹ ».

L'exemple n'en est pas nouveau, poursuit Calvin : à preuve, l'ironie sarcastique des Prophètes. Il faut cependant admettre que la ligne de démarcation est mince entre la dérision des pratiques religieuses inappropriées et l'irrévérence à l'égard des choses sacrées. Il convient de faire preuve de doigté, tant le terrain est miné. Marguerite l'a bien senti, qui a fini par censurer son « Curé d'Auvergne⁸⁰ ». L'auteure, consciente d'avoir franchi alors les bornes de l'acceptable, n'a pas repris cette histoire : elle ne figure que dans la première ébauche de la collection. Il n'est pas aisé de puiser dans des héritages aussi divers et contrastés que ceux de Boccace, Castiglione et Calvin sans en trahir aucun.

JEUX SCENIQUES

M. Jeanneret remarquait que la nouvelle s'écartait du modèle de la « construction organique », de « l'architecture homogène dont chacune des parties occupe une place nécessaire dans l'ensemble⁸¹ ». Dans l'*Heptaméron*, le récit ne s'organise pas toujours autour d'un plan et d'une structuration rhétorique, mais peut combiner plusieurs noyaux d'ordre spatial et visuel,

⁷⁸ J. Calvin, *Joannis Calvinis opera quæ supersunt omnia*, dans E. Cunitz, J.-W. Baum et E. W. E. Reuss (éd.), *Corpus Reformatorum*, Brunshwig, C.A. Schwetschke, 1863, t. 9 : « Préface des *Disputationes chrétiennes* de Pierre Viret » (1544), p. 863-866. L'ouvrage de P. Viret est accessible en ligne sur le site www.e-rara.ch : *Disputationes chrestiennes, en manière de devis, divisées en dialogues*, Genève, Jean Girard, 1544 (préface de « Jehan Calvin Aux lecteurs », n.p.).

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Cette brève nouvelle mettait en scène un curé de village célébrant la messe à Riom : au moment de l'élévation, il croit bon d'entonner dans l'église un « taratata » tonitruant pour pallier l'absence de musiciens. Sans compter que le benêt se mélange dans les formules sacramentelles latines et déforme le *Hoc est corpus meum*. Des esprits mal intentionnés pourraient détourner l'argument et y lire une moquerie de la messe et du sacrement de l'eucharistie – malgré une conclusion qui porte clairement sur les sots qui se croient sages.

⁸¹ M. Jeanneret, « Le récit modulaire et la crise de l'interprétation. À propos de l'*Heptaméron* », *Le Défi des signes*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 53-74 (ici, p. 58).

mettant au cœur du scénario des dispositifs théâtraux. Pour reprendre le vocabulaire du critique, les modules narratifs apparaissent sous ce jour comme des expansions de micro-unités ou capsules scéniques. D'un point de vue générique, il est possible que les mystères, les Passions, les spectacles de cour et les mascarades aient rendu Marguerite de Navarre sensible aux organisations scéniques, à la fois comme auteure et spectatrice. Son sens de l'observation a fait le reste.

Scènes facétieuses

Il ne s'agit pas seulement de camper une action dans des lieux précis ou de rendre convaincants des personnages en les individualisant par une tournure d'esprit ou un costume, comme le faisait Boccace. L'usage de dispositifs visuels met la dimension spatiale au premier plan et dynamise le récit. Un séducteur enveloppé dans une cape passe d'un escalier à un autre, sous le regard goguenard de dames qui observent son manège d'en haut (58^e nouvelle⁸²). Un drap s'accroche à un éperon et laisse une dame déshonônée toute nue sur son lit (62^e nouvelle⁸³). Un gentilhomme séducteur, pris au piège dans les appartements d'une dame qu'il importune de ses visites nocturnes, saute par une fenêtre basse donnant sur un jardinet pour s'échapper⁸⁴. Un curé débauché tend le cou à travers la trappe d'un grenier pour voir s'il peut sortir de son abri⁸⁵. On pourrait multiplier les exemples de ces unités détachables longtemps restées « sous le radar » de la critique parce qu'elles échappent à la fois au modèle purement linguistique et au rôle d'exemplarité communément attribué aux genres brefs.

L'innovation provient non d'une matière narrative originale, mais du renouvellement, par l'art de la mise en scène, d'histoires de supercherie et de méprise qui font partie du répertoire comique depuis longtemps. Le seigneur de Grignols se croit dans une maison hantée ; la nuit, il garde sa main au-dessus de la couverture, près de sa joue, dans l'espoir de saisir le pseudo-fantôme qui rôde – en fait, la chambrière déguisée (39^e nouvelle⁸⁶) :

⁸² *Hept.*, p. 428 [l. 45] : « Et, quand il aura passé les galeries, qu'il voudra monter le degré, je vous prie vous mettre toutes deux à la fenêtre pour m'aider à crier *au larron*. »

⁸³ *Hept.*, p. 452 [l. 40] : « Et ne s'en fût personne aperçu, sinon que son éperon qui s'était attaché au linceul de dessus l'emporta tout entier, en sorte que la damoiselle demeura toute nue en son lit. »

⁸⁴ 53^e nouvelle, *Hept.*, p. 408 [l. 120] : « Et s'avisant qu'en la chambre de la dame y avait une fenêtre qui n'était guère haute et regardait dans un petit jardin, il lui souvient du proverbe qui dit : “Qui ne peut passer par la porte, saute par la fenêtre” ; dont soudain appela un sien valet et lui dit : “Allez-vous-en en ce jardin là-dérrière [...]” ».

⁸⁵ 29^e nouvelle, *Hept.*, p. 278 [l. 25] : « Le curé, qui s'ennuyait d'être si longuement en ce grenier, n'oyant point de bruit en la chambre, s'avança sur la trappe, et, en allongeant le col le plus qu'il lui fut possible, avisa que le bon homme dormait. »

⁸⁶ *Hept.*, p. 332 [l. 25-30] : « Et, un peu après qu'il fut couché, fit semblant de ronfler très fort, et mit la main toute ouverte près de son visage. [...] Et, en ce même instant, prit le seigneur de Grignols la main qui était sur sa joue, criant à sa femme : “Je tiens l'esprit !” ».

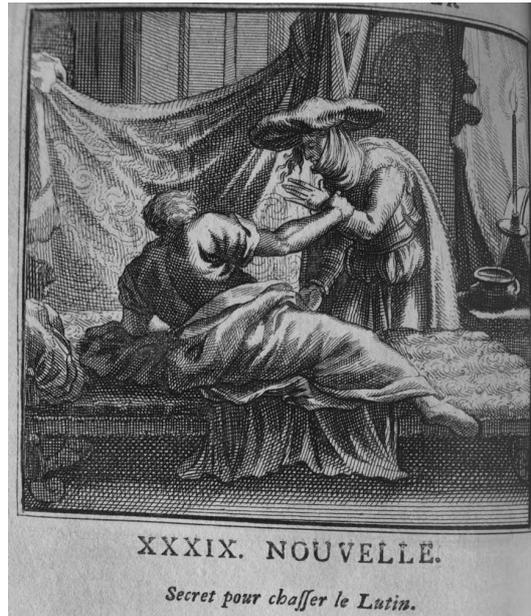


Fig. 2 : N39, illustration de De Hooghe (1698).

Changement de décor : à cause d'un mot mal compris (une allusion à des porceaux, appelés des « cordeliers », prêts à être écorchés), un moine franciscain, découvert dans une porcherie où il se cachait, se met à hurler, les bras levés, face à un boucher et à sa femme, aussi stupéfaits que lui (34^e nouvelle⁸⁷) :

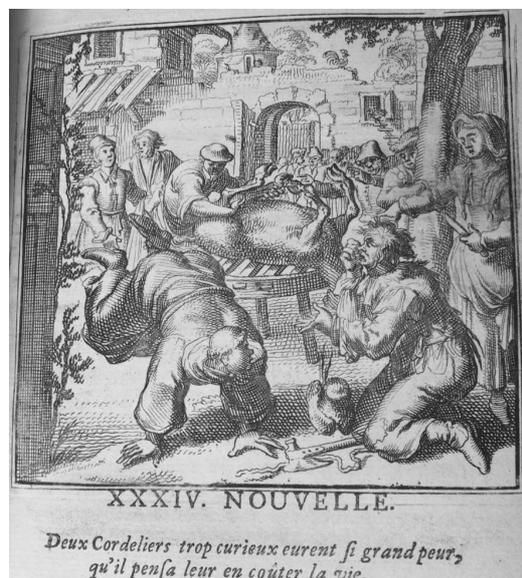


Fig. 3 : N34, illustration de De Hooghe (1698) :

Le Cordelier cabriole (à gauche), face au couple des bouchers (à droite).

⁸⁷ *Hept.*, p. 307 [l. 55] : « Et [le boucher et sa femme] se mirent à genoux devant le pauvre frère, demandant pardon à saint François et à sa religion, en sorte que le Cordelier criait d'un côté miséricorde au boucher, et le boucher à lui, tant que les uns et les autres furent un quart d'heure sans se pouvoir assurer. »

Autre scène, qui inspirera *La Fontaine*⁸⁸ : tôt le matin, un jour d'hiver, un tapissier et sa chambrière se retrouvent dans le jardin pour se lancer de la neige avant de passer à des ébats plus licencieux ; mais l'aventure est surprise par la voisine qui ouvre à ce moment-là sa fenêtre pour voir le temps qu'il fait (45^e nouvelle⁸⁹) :

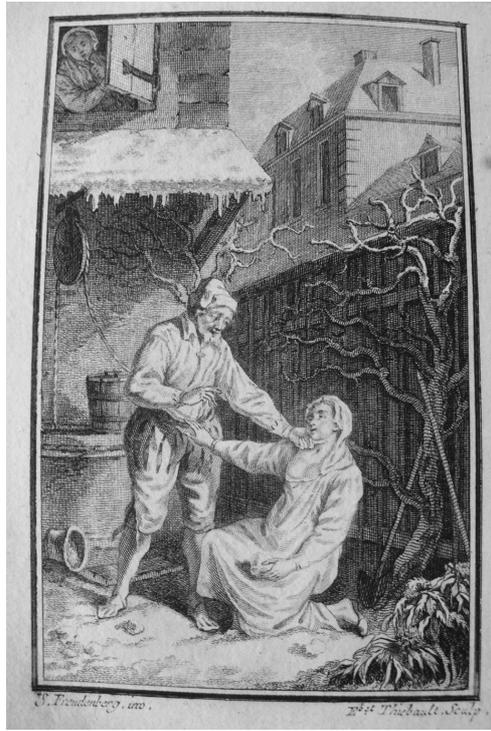


Fig. 4 : N45, illustration de Freudeberg (1780) :

La voisine (en haut à gauche) surprend le manège clandestin.

Cette sensibilité aux dispositifs visuels fait merveille dans les épisodes facétieux et licencieux, mais favorise aussi la dramatisation et la théâtralisation des effets hors de la sphère comique. Marguerite offre là du pain bénit aux dessinateurs et graveurs postérieurs, qui ne manqueront pas de s'appuyer sur ces scènes en germe pour leurs éditions illustrées de *l'Heptaméron* à destination d'un public adulte, entre XVII^e et XVIII^e siècle. Les estampes de Romeyn De Hooghe (1698)⁹⁰ et de

⁸⁸ Histoire reprise dans son conte « La Servante justifiée ».

⁸⁹ *Hept.*, p. 370 [l. 65-70] : « Et tout ainsi que le tapissier avait donné à sa chambrière les Innocents sur l'herbe en son jardin, il lui en voulut autant donner sur la neige. Et, un matin, avant que personne fut éveillé en sa maison, la mena toute en chemise faire le crucifix en la neige. Et, en se jouant tous deux à se bailler de la neige l'un l'autre, l'oublèrent le jeu des Innocents. Ce qu'avisa très bien une des voisines, qui s'était mise à la fenêtre qui regardait tout droit sur ce jardin, pour voir le temps qu'il faisait. »

⁹⁰ *Contes et nouvelles de Marguerite de Valois, reine de Navarre : mis en beau langage & accommodé au goût de ce temps & enrichis de figures en taille-douce* : tome premier [-second], À Amsterdam, chez George Gallet, 1698-1708 : gravures attribuées à R. De Hooghe (Bibliothèque municipale de Versailles/UtPictura18).

Sigmund Freudeberg (ou Freudenberger, 1780)⁹¹ contribueront à assurer le succès de l'œuvre à l'époque moderne.

Le sens du détail

Marguerite donne le meilleur de son talent en faisant surgir, de nuit, dans un château inquiétant, une dame allemande au crâne rasé de derrière une tapisserie : la voilà qui s'approche maintenant d'une table pour boire dans un crâne (32^e nouvelle⁹²) ! Le genre de l'histoire tragique, qui se développe dans la décennie suivant la publication de l'*Heptaméron* (1559), saura se souvenir de telles figurations :



Fig. 5 : N32, illustration de Freudeberg (1780) :

La dame allemande, servie par un domestique (à droite), boit dans le crâne de son amant, face à son mari et au gentilhomme français de passage.

Ailleurs, l'auteure place le logement de Rolandine et de son époux secret dans deux ailes d'un château, de sorte qu'ils peuvent communiquer discrètement par des fenêtres en vis-à-vis (21^e

⁹¹ *Heptaméron français*, gravures dessinées par S. Freudeberg, Berne, 1780 (Bibliothèque municipale de Versailles/UtPictura18).

⁹² *Hept.*, p. 296 [l. 16] : « Et, ainsi que la viande fut apportée sur la table, virent sortir de derrière la tapisserie un femme, la plus belle qu'il était possible de regarder, mais elle avait la tête toute tondue, le demeurant du corps habillé de noir à l'allemande. »

nouvelle⁹³) :



Fig. 6 : N21, illustration de Freudeberg (1780) :

Rolandine et « le Bâtard de bonne maison » échangent sans éveiller les soupçons.

Que l'intrigue concerne des entrevues secrètes (dans la 21^e, mais aussi la 43^e nouvelle⁹⁴), ou qu'on nous restitue une tentative de viol⁹⁵, l'architecture de l'espace et les jeux scéniques forment la matrice de la figuration. Peu importe le thème ou la tonalité concernés. Dans une histoire galante, un gentilhomme épris de sa reine (Élisor) ouvre son manteau et exhibe, sur sa poitrine, une pièce d'armure en miroir où celle-ci peut se voir en reflet (24^e nouvelle). Dans une aventure plus gauloise, une « demoiselle de bonne nature », qui doit rester alitée, surprend, à la clarté d'une chandelle, une ombre double projetée sur le mur blanc, signature sans équivoque de l'adultère de

⁹³ *Hept.*, p. 202 [l. 220] : « [...] et était la chambre de ce jeune prince avancée toute entière outre le corps de la maison où le roi était, tellement que de sa fenêtre pouvait voir et parler à celles qui étaient logées sur la salle du roi, car leurs deux fenêtres étaient promptement au triangle du bout des deux corps de maison. »

⁹⁴ Dans l'histoire de Jambique/Camelle, on suit du regard une main masculine munie d'une craie qui se détache pour tracer subrepticement une croix sur le dos d'une robe, à la hauteur de l'épaule : « Et, en l'embrassant, lui en fit une marque sur l'épaule, par derrière, sans qu'elle s'en aperçût. » (*Hept.*, p. 362 [l. 95]).

⁹⁵ L'assaut de Bonnavet sur une dame veuve, sœur d'un prince (probablement Marguerite elle-même) n'est possible que parce que l'architecture du château fait communiquer deux pièces situées à deux étages différents par une trappe cachée. Marguerite reconstitue les faits qui ont manqué la déshonorer à jamais (4^e nouvelle) : profitant de la disposition des lieux, son violeur potentiel a échangé sa chambre avec celle de sa vieille mère catarrheuse ; c'était ensuite un jeu d'enfant de grimper l'étage, de soulever la trappe et de s'introduire dans la ruelle de son lit (*Hept.*, p. 35 [l. 75] : « Et peu à peu abattit la trappe, qui était si bien faite et accourcée de drap qu'il ne fit un seul bruit ; et par là monta en la chambre et ruelle du lit de la dame, qui commençait à dormir. »).

son mari (54^e nouvelle⁹⁶) :

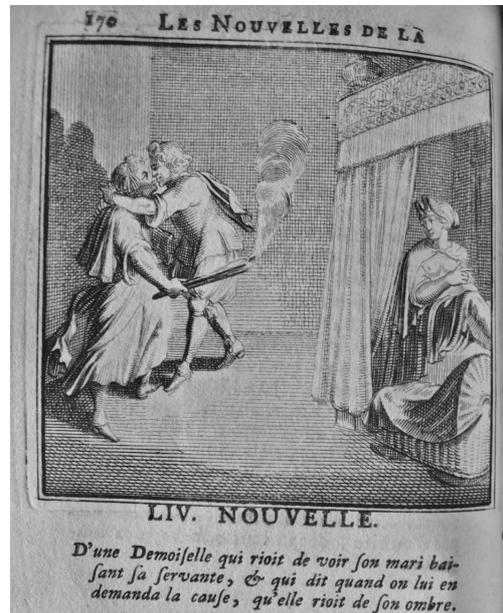


Fig. 7 : N54, illustration de De Hooghe (1698).

Parfois même, un récit passablement embrouillé, tant il est rempli de rebondissements et de péripéties, n'est sauvé que par ses scènes prégnantes (15^e nouvelle⁹⁷).

Marguerite attachait sans doute plus d'importance aux morceaux d'éloquence mis dans la bouche de ses personnages (ainsi qu'aux « devis » à dimension théologique), mais son art de conter, dans de tels fragments théâtralisés, se révèle sans conteste. Son sens du détail n'est pas pour rien dans la destinée de son œuvre. Même quand les images sont fugaces, leur pouvoir évocateur les ancre dans l'esprit. C'est un homme (le seigneur d'Avannes) qui entre dans un lit

⁹⁶ *Hept.*, p. 412 [l. 30] : « Et contre ladite muraille, voyait très bien le profil du visage de son mari et celui de sa chambrière : s'ils s'éloignaient, s'ils s'approchaient, ou s'ils riaient, elle en avait aussi bonne connaissance comme si elle les eût vus. »

⁹⁷ Ainsi de l'histoire de la dame de cour qui, dédaignée par son mari, prend à son tour des amants. Premier arrêt sur image : un visiteur nocturne, tandis qu'il se retourne vers la fenêtre de son amante qui vient de le répudier, voit se découper une autre silhouette à l'étage supérieur, celle du mari trompé (*Hept.*, p. 147 [l. 100] : « Ainsi s'en alla pleurant ce seigneur, et, en s'en retournant, avisa encore le mari étant à la fenêtre, qui l'avait vu entrer et saillir. »). Deuxième image : l'épouse coupable, surprise par son mari en pleine conversation avec son bon ami dans ses appartements, saute par-dessus la table pour s'enfuir, terrifiée (p. 148 [l. 140] : « Cette pauvre dame, voyant que son mari l'avait trouvée avec celui auquel devant lui jamais n'avais parlé, fut si transportée qu'elle perdit sa raison, et, ne pouvant passer par le banc, sauta dessus la table et s'enfuit, comme si son mari, avec l'épée nue, l'eût poursuivie »). À la suite de quoi elle prend ses précautions avant d'ouvrir la porte de sa chambre : comme dans les contes populaires (« Le loup et les sept chevreaux » !), elle demande à l'impétrant de passer sa main dans un petit guichet et, se voyant jouée par son mari, elle pousse un cri, plus morte que vive, en refermant prestement l'ouverture (p. 149 [l. 180] : « Et, en demandant :

« Qui est-ce ? », lui fut répondu le nom de celui qu'elle aimait. Mais, pour en être plus assurée, ouvrit un petit guichet, en disant : « Si vous êtes celui que vous dites, baillez-moi la main, et je le connaîtrai bien ». Et, quand elle toucha à la main de son mari, elle la connut, et, en fermant vite le guichet, se prit à crier : « Ha ! Monsieur, c'est votre main ». »). S'ensuit une explication au sommet dans le couple, où la rhétorique et le discours reprennent leurs droits.

d'un côté, quand une femme en sort de l'autre (26^e nouvelle⁹⁸). C'est une dame surprise en posture malhonnête qui se couvre le visage de la main (20^e nouvelle⁹⁹). On ne peut s'empêcher de penser que certaines scènes, certains gestes ont été expérimentés, comme la manière dont une femme, attendrie, suit longuement des yeux, depuis une chambre, les allers et venues d'un homme qui ne se sait ni aimé ni regardé, tandis qu'il se promène jusqu'au coucher du soleil sur une terrasse extérieure (43^e nouvelle¹⁰⁰).

En guise de conclusion : la scène d'énonciation

Il apparaît donc que Marguerite de Navarre ne cherche pas à faire court, mais à capter la potentialité scénique des aventures. Mais qu'en est-il de la scène d'énonciation inaugurale, qui contient en germe un art poétique et conditionne la forme de la nouvelle-débat¹⁰¹ ? Comme chez Boccace, on y fait le pari que le langage va pouvoir créer un consensus dans une assemblée composée d'hommes et de femmes. L'échange verbal resserre les liens au sein d'une micro-société élitiste, réunie par un même goût pour les loisirs plaisants :

⁹⁸ *Hept.*, p. 264 [l. 320] : « Et sitôt qu'il [le mari] fut parti, ledit seigneur d'Avannes, qui eût bien voulu être traité en mari, sauta légèrement dedans le lit, espérant que l'occasion et le lieu feraient changer propos à cette sage dame. Mais il trouva le contraire, car, ainsi qu'il saillit d'un côté dedans le lit, elle sortit de l'autre. »

⁹⁹ *Hept.*, p. 190 [l. 50] : « La pauvre femme ne lui fit autre réponse, sinon de mettre la main devant son visage, car, puisqu'elle ne pouvait couvrir sa honte, couvrirait-elle ses yeux, pour ne voir celui qui la voyait trop clairement, nonobstant sa longue dissimulation. »

¹⁰⁰ *Hept.*, p. 360 [l. 30] : « Après cette conclusion prise, un jour qu'elle était en la chambre de sa maîtresse, regardant sur une terrasse, vit promener celui qu'elle aimait tant. Et, après l'avoir regardé si longuement que le jour qui se couchait en emportait avec lui la vue, elle appela un petit page [...] ».

¹⁰¹ Sur la genèse de ce dispositif (l'ajout d'un discours critique polyphonique à la fin de chaque récit), voir N. Cazauran, art. cit. et Marguerite de Navarre, *Œuvres complètes*, Tome 10, vol. 1-2-3, *Heptaméron*, éd. N. Cazauran et S. Lefèvre, Paris, Champion, 2013 : introduction au vol. 1. Sur l'importance des « devis » et du récit-cadre où s'exprime la séduction d'une parole conteuse, voir aussi G. Mathieu-Castellani, *op. cit.*, p. 36-38 et p. 57 *sq.*



Fig. 8 : Les devisants, illustration de Freudeberg (1780).

L’auteure imagine ce lieu à l’écart qu’est l’abbaye de Serrance, où les règles sociales ordinaires sont mises entre parenthèses, où le temps est suspendu, où règne l’harmonie grâce à un langage et à des comportements homogènes. De cette expérience dans un non-lieu « paratopique¹⁰² », elle fait la condition de possibilité d’une création littéraire en prise avec la parole et la conversation. « La voix fait écrire », nous indique-t-elle, bien avant Michel de Certeau¹⁰³. La longueur n’est pas un critère : on s’adapte. La littérature française tient là une de ces toutes premières figurations imaginaires de l’acte créateur, où l’écriture singulière se déclare indissociable d’un concert de voix¹⁰⁴, c’est-à-dire à la fois de l’oralité, du jeu et d’une dynamique collective. Dans ce cadre, une collection de séquences narratives autonomes est produite et assemblée. L’ouvrage qui est censé en être issu n’est pas prévu pour être court. L’entreprise n’a peut-être rien des grands chantiers dont sont issus les *Amadis* contemporains : il n’en reste pas moins que les « récits modulaires¹⁰⁵ » aboutissent à des collections copieuses.

Patricia Eichel-Lojkine

Le Mans Université, 3LAM

¹⁰² L’abbaye de Serrance, espace de l’énonciation et de la création esthétique au sein de la fiction, est une paratopie spatiale au sens de D. Maingueneau : *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d’énonciation*, Paris, A. Colin, 2004. Sur la dimension méta-discursive de la figuration, voir aussi, du même auteur, *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*, Louvain-la-neuve, Academia-L’Harmattan, 2016.

¹⁰³ M. de Certeau, *L’Invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1990, p. 235.

¹⁰⁴ Dans ce concert, la voix de l’Auteur se fait rarement entendre directement, sauf au début du Prologue : « Ma fin n’est de vous déclarer ni la situation ni la vertu desdits bains [...] ».

¹⁰⁵ M. Jeanneret, art. cit.