

Title	L'espace fictif dans le récit à la Renaissance
Sub Title	
Author	石橋, 正孝(Ishibashi, Masataka)
Publisher	慶應義塾大学フランス文学研究室
Publication year	2005
Jtitle	Cahiers d'études françaises Université Keio (慶應義塾大学フランス文学研究室紀要). Vol.10, (2005. ) ,p.1- 16
JaLC DOI	
Abstract	<p>Notre sujet porte sur l'espace fictif dans les récits à la Renaissance. Nous entendons par le terme l'espace fictif, une représentation spatio-temporelle de l'ensemble des scènes dans lesquelles se déroule l'histoire. C'est un monde constitué par des mots, qui pourraient se classer en principe en deux types d'énoncé : celui de la narration et celui de la description. Il en est ainsi par nature de récit, qu'il soit fictif ou soi-disant véritable, qui a pour but de relater des événements ayant lieu dans un monde spatio-temporel, car les énoncés narratifs sont appropriés pour l'établissement de la temporalité d'un événement, à l'aide de la linéarité langagière, alors que s'agissant de sa spatialité, malgré la linéarité langagière comme limite de la représentation visuelle, c'est la description, avec son penchant pour l'anti-linéarité que signale Ph. Hamon, qui joue un rôle principal dans la constitution de la spatialité du monde fictif. Il faut noter ici que cette notion de l'espace fictif présuppose le vraisemblable comme une des valeurs principales du récit, représentée par les romans réalistes du XIX<sup>ème</sup> siècle tels que ceux de H. de Balzac ou d'E. Zola sous l'étiquette du réalisme et celle du naturalisme, qui sont considérés comme atteignant l'apogée du vraisemblable. En revanche, le début du XVI<sup>ème</sup> siècle se trouvant au seuil de l'époque moderne, les récits de la Renaissance s'avèrent naturellement plus élémentaires que ceux des siècles suivants. De là, nous voyons souvent des accusations injustes, même de la part des spécialistes envers ces récits de la Renaissance pour leur « sécheresse du dessein ». Nous le verrons avec comme exemple la 66<sup>ème</sup> nouvelle de l'Heptaméron de Marguerite d'Angoulême'. Pour un recueil dont la date de la conception de chaque nouvelle n'est pas encore déterminée, c'est une des rares nouvelles, une des plus tardives, que nous pouvons déterminer la date approximative de sa conception : « ... que les deux nouveaux mariés se trouvèrent lassez ; qui les fait retirer en leur chambre et, tous vestuz, se mirent sur leur lit, où ilz s'endormirent, les portes et fenestres fermées, sans que nul demourast avec eulx. Mais, au plus fort de leur sommeil, ouyrent ouvrir leur porte par dehors, et, en tirant le rideau, regarda le dict seigneur, qui ce pouvoit estre, doutant que ce fut quelqu'un de ses amis, qui le voulsist surprendre. Mais il veid entrer une grande vieille chamberiere, qui alla tout droit à leur lit; et, pour l'obscurité de la chambre, ne les pouvoit congnoistre; mais, les entrevoyant bien près de l'autre, se print à cryer: ... Monsieur de Vendome et madame, pour faire durer le propos plus longuement se cachoient le visage l'un contre l'autre, rians si très fort que l'on ne pouvoit dire mot. Mais la chamberiere, voyant que pour ses menasses ne se vouloient lever, s'approcha plus près pour les tirer par les bras. A l'heure, elle congneut tant aux visages que aux habillemens, que ce n'estoit point ce qu'elle cherchoit. Comme le signale N. Cazauran, le thème de cette nouvelle consiste en « simple comique de situation » de quiproquo qui était bien répandu dans le monde narratif de l'époque. A l'occasion du deuxième mariage de Jeanne d'Albret en 1548, lassée de la soirée, elle et son nouveau mari Vendome se retirent dans leur chambre, et deux s'endorment au lit. Ils sont réveillés par un bruit de porte fait par une vieille chambrière qui entre dans leur chambre croyant qu'il n'y aurait personne. Le mari voulait la surprendre en se cachant derrière le rideau. La chambrière le prend pour un protonotaire qui était depuis longtemps après une jeune chambrière, et se met à l'injurier. Pour créer ce « simple comique de situation », l'auteur montre sa plume usuelle. Dans les énoncés descriptifs spatiaux de la scène, ce figuratif reste au minimum avec des portes et des fenêtres, le rideau, le lit, voire abstrait au lieu d'être concret. Les décors n'ont pas, en eux-mêmes, une signification quelconque, autrement que comme une explication de la situation scénique. D'ailleurs, les portes et les rideaux sont des objets scéniques favoris de Marguerite qui, en d'autres récits, joueraient le rôle de schématiser et de vraisemblabiliser l'espace narré par le paradoxe langagier de la description. Il s'agit d'un paradoxe qui se trouve en ce que son effet vraisemblabilisateur contredit sa nature langagière de l'étiqueteur. La description d'un monde fictif consistant à le dénommer, en étiquetant des choses et des personnages comme composant du monde fictif, c'est-à-dire que ce monde pourrait se tourner en monde symbolique, de même manière que le monde de la perception est constitué, non de l'être des choses, mots du signe des choses. Or, en tant que l'effet principal de la description dans la</p>

	littérature de fiction, la vraisemblance exige l'unicité du monde comme sa condition préalable. Afin que la description de la perception acquière la vraisemblance, il faudrait que le monde soit décrit d'une façon unique, au lieu qu'il soit anonyme. Ainsi, il va de soi que le monde allégorique des signes est à l'opposé du monde fictif vraisemblable.
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20050000-0001">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20050000-0001</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

## L'espace fictif dans le récit à la Renaissance

Masataka ISHIBASHI

Notre sujet porte sur l'espace fictif dans les récits à la Renaissance. Nous entendons par le terme l'espace fictif, une représentation spatio-temporelle de l'ensemble des scènes dans lesquelles se déroule l'histoire. C'est un monde constitué par des mots, qui pourraient se classer en principe en deux types d'énoncé : celui de la narration et celui de la description. Il en est ainsi par nature de récit, qu'il soit fictif ou soi-disant véritable, qui a pour but de relater des événements ayant lieu dans un monde spatio-temporel, car les énoncés narratifs sont appropriés pour l'établissement de la temporalité d'un événement, à l'aide de la linéarité langagière, alors que s'agissant de sa spatialité, malgré sa linéarité langagière comme limite de la représentation visuelle, c'est la description, avec son penchant pour l'anti-linéarité que signale Ph. Hamon<sup>1</sup>, qui joue un rôle principal dans la constitution de la spatialité du monde fictif.

Il faut noter ici que cette notion de l'espace fictif présuppose le vraisemblable comme une des valeurs principales du récit, représentée par les romans réalistes du XIX<sup>ème</sup> siècle tels que ceux de H. de Balzac ou d'E. Zola sous l'étiquette du réalisme et celle du naturalisme, qui sont considérés comme atteignant l'apogée du vraisemblable. En revanche, le début du XVI<sup>ème</sup> siècle

---

<sup>1</sup> Ph. Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, 1993, p. 5 : « L'essence du descriptif, s'il devait en avoir une, son effet, serait dans un effort : un effort pour résister à la linéarité contraignante du texte, au *post hoc ergo propter hoc* des algorithmes narratifs, au dynamisme orienté de tout texte écrit qui, du seul fait qu'il accumule des termes différents, introduit des différences, une vectorisation, des transformations de contenus. »

se trouvant au seuil de l'époque moderne, les récits de la Renaissance s'avèrent naturellement plus élémentaires que ceux des siècles suivants. De là, nous voyons souvent des accusations injustes, même de la part des spécialistes envers les récits de la Renaissance pour leur « sécheresse du dessein<sup>2</sup> ».

Nous le verrons avec comme exemple la 66<sup>ème</sup> nouvelle de l'*Heptaméron* de Marguerite d'Angoulême<sup>3</sup>. Pour un recueil dont la date de la conception de chaque nouvelle n'est pas encore déterminée, c'est une des rares nouvelles, une des plus tardives, que nous pouvons déterminer la date approximative de sa conception<sup>4</sup> :

« ... que les deux nouveaux mariez se trouverent lassez ; qui les fait retirer en leur chambre et, tous vestuz, se mirent sur leur lict, où ilz s'endormirent, les portes et fenestres fermées, sans que nul demourast aveq eulx. Mais, au plus fort de leur sommeil, ouyrent ouvryr leur porte par dehors, et, en tirant le rideau, regarda le dict seigneur, qui ce pouvoit estre, doubtant que ce fut quelqu'un de ses amys, qui

---

<sup>2</sup> N. Cazauran, *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, SEDES, Paris, 1976, 1991, p. 128. P. Jourda et M. Telet partagent l'avis. Voir P. Jourda, *Marguerite d'Angoulême*, Paris, Honoré Champion, 1930, Genève, Slatkine reprints 1978, t. II, p. 966 ; M. Telet, *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, trad. Par B. Beaulieu, Paris, Klincksieck, 1991, p. 126.

<sup>3</sup> Marguerite de Navarre (1492-1549), la sœur de François Ière, et l'auteur de l'*Heptaméron* (1559 à titre posthume). Elle porte en tout quatre nom dans sa vie ; Marguerite de Valois, d'Angoulême, d'Alençon ou de Navarre. Elle est connue plus en tant que la reine de Navarre dont elle gardait le titre jusqu'à la fin de sa vie. Mais nous l'appelons Marguerite d'Angoulême à l'instar de l'usage chez les historiens, qui l'appellent par son pays d'origine. nous pour ne pas confondre avec une autre Marguerite de Navarre, la femme d'Henri IV, et la reine Margot.

<sup>4</sup> Basée sur le deuxième mariage de sa fille Jeanne d'Albret en 1548, à savoir quatorze mois avant la mort de Marguerite, il est certain que la nouvelle a été faite dans ses dernières périodes, ce qui correspond à sa place dans le recueil, située dans la soixante-sixième sur soixante-douze nouvelles.

le voulsist surprendre. Mais il veid entrer une grande vielle chamberiere, qui alla tout droict à leur lict; et, pour l'obscurité de la chambre, ne les pouvoit congnoistre; mais, les entrevoyant bien près de l'autre, se print à cryer: ... Monsieur de Vendome et madame, pour faire durer le propos plus longuement, se cashoient le visaige l'un contre l'autre, rians si très fort que l'on ne pouvoit dire mot. Mais la chamberiere, voyant que pour ses menasses ne se vouloient lever, s'approcha plus près pour les tirer par les bras. A l'heure, elle congneut tant aux visaiges que aux habillemens, que ce n'estoit point ce qu'elle cherchoit<sup>5</sup>. »

Comme le signale N. Cazauran, le thème de cette nouvelle consiste en « simple comique de situation<sup>6</sup> » de quiproquo qui était bien répandu dans le monde narratif de l'époque. A l'occasion du deuxième mariage de Jeanne d'Albret en 1548, lassée de la soirée, elle et son nouveau mari Vendome se retirent dans leur chambre, et tous deux s'endorment au lit. Ils sont réveillés par un bruit de porte fait par une vieille chambrière qui entre dans leur chambre en croyant qu'il n'y aurait personne. Le mari voulait la surprendre en se cachant derrière le rideau. La chambrière le prend pour un protonotaire qui était depuis longtemps après une jeune chambrière, et se met à l'injurier.

Pour créer ce « simple comique de situation », l'auteur montre sa plume usuelle. Dans les énoncés descriptifs spatiaux de la scène, ce figuratif reste au minimum avec des portes et des fenêtres, le rideau, le lit, voire abstrait au lieu d'être concret. Les décors n'ont pas, en eux-mêmes, une signification quelconque, autrement que comme une explication de la situation scénique. D'ailleurs, les portes et les rideaux sont des objets scéniques favoris de Marguerite qui, en d'autres récits, joueraient le rôle plutôt de schématiser que de vraisemblabiliser l'espace narré par le paradoxe langagier de la description.

---

<sup>5</sup> *Heptaméron*, la 66<sup>ème</sup> nouvelle, p. 390-391.

<sup>6</sup> N. Cazauran, *op. cit.*, p. 20.

<sup>7</sup> M. M. Fontaine, « L'Espace fictif dans l'Heptaméron de Marguerite de Navarre » dans *Libertés et Savoir du corps à la Renaissance*, Paradigme, Caen, 1993.

Il s'agit d'un paradoxe qui se trouve en ce que son effet vraisemblabilisateur contrarie sa nature langagière de l'étiqueteur. La description d'un monde fictif consistant à le dénommer, en étiquetant des choses et des personnages comme composant du monde fictif<sup>8</sup>, c'est-à-dire que ce monde pourrait se tourner en monde symbolique, de même manière que le monde de la perception est constitué, non de l'Être des choses, mais du signe des choses. Or, en tant que l'effet principal de la description dans la littérature de fiction, la vraisemblance exige l'unicité du monde comme sa condition préalable. Afin que la description de la perception acquière la vraisemblance, il faudrait que le monde soit décrit d'une façon unique, au lieu qu'il soit anonyme. Ainsi, il va de soi que le monde allégorique des signes est à l'opposé du monde fictif vraisemblable.

#### **Quatre paramètres**

Toutefois, malgré ses techniques habituelles qui sont dans d'autres récits l'objet de la critique de « la sécheresse de dessin », la 66<sup>ème</sup> nouvelle se révèle quelque peu bravant à cette critique. En suivant l'approche qu'emploie T. Todorov pour la Renaissance<sup>9</sup>, nous allons essayer de faire la mise au point sur

---

<sup>8</sup> A cet égard, Ph. Hamon présente une hypothèse sur la caractéristique de la description selon laquelle « le descriptif est un mode d'être des textes ... où notamment transparait et se met en scène une utopie linguistique, celle de la langue comme nomenclature, celle d'une langue dont les fonctions se limiteraient à dénommer ou à désigner terme à terme le monde, d'une langue monopolisée par sa fonction référentielle d'étiquetage d'un monde lui-même "discret", découpé en "unités". » Voir son *Du descriptif*, p. 5. C'est dans cette « utopie linguistique » composée du descriptif, équivalent de « l'espace fictif » selon notre terme, que se joue le paradoxe langagier.

<sup>9</sup> T. Todorov, *Eloge de l'individu : Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris, Edition Adam Biro, 2000, 2001, 2004, p. 45 : « Mille ans après cette éclipse, le portrait connaîtra en Europe un nouvel épanouissement. Qu'est-ce qui, dans la manière de penser, de croire et de vivre, propre aux hommes du X<sup>ve</sup> siècle, a rendu possible cette renaissance ? Pour réunir quelques éléments de réponse, nous sommes amenés à pratiquer une lecture bien sélective du passé, en observant cette époque non pas en

« les germes du futur » dans le texte, au lieu de dénigrer l'immaturation stylistique qu'accusent les chercheurs d'un point de vue moderne.

Voyons maintenant ce qui rend cette scène vraisemblable. Nous pouvons énumérer ici quatre paramètres qui semblent essentiels pour la constitution de la vraisemblance dans le monde narratif, et que nous trouvons, même si cela n'est que leur germe, dans la 66<sup>ème</sup> nouvelle : 1) le ratio descriptif ; 2) L'unicité de cas, des objets et des circonstances dans l'espace fictif ; 3) le recours aux cinq sens sensoriels ; 4) l'approfondissement de l'individualité.

### **Le ratio descriptif**

Premièrement, le ratio descriptif de la 66<sup>ème</sup> nouvelle est élevé. La description physiologique gestuelle des personnages est succédée par celle perceptive, accompagné des mouvements psychologiques des personnages : « Mais, au plus fort de leur sommeil, ouyrent ouvrer leur porte par dehors, et, en tirant le rideau, regarda le dict seigneur, doutant que ce fut quelqu'un de ses amys ... Mais il veid entrer une grande vielle chamberiere... Monsieur de Vendome et madame, pour faire durer le propos plus longuement, se cashoient le visaige l'un contre l'autre, rians si très fort que l'on ne pouvoit dire mot. » Le narrateur décrit les actions de deux personnages qui entendent, regardent, voient, doutent, et rient dans la complicité en se cachant le visage. Sur les 277 mots sans compter la partie gardée pour les devisants, les énoncés consacrés pour la description perceptive occupe presque la totalité de récit, sauf la fin composée des énoncés explicatifs, c'est-à-dire que deux-tiers de la nouvelle est consacrée pour la constitution de la vraisemblance du monde fictif. Cet enchaînement de la description perceptive et gestuelle des personnages fait en sorte qu'il ne laisse aucune place à la description de se succomber dans le paradoxe langagier en question, à savoir qu'au lieu de se contracter dans le

---

elle-même, mais du point de vue de l'époque suivante : ce qui nous intéresse, dans ce passé, ce sont seulement les germes du futur. »

monde symbolique, l'espace fictif se développe et s'étend vers la vraisemblance avec une précision des détails.

Il faut noter ici que ce ratio élevé du descriptif n'est pas essentiel pour le développement de l'intrigue, et que le récit a donc pour l'enjeu, aussi bien la vraisemblance du monde fictif qu'un comique conventionnel du quiproquo. Ceci dit, comme le montre d'autres récits dans le recueil, surtout ceux qui semblent être conçus dans les premières étapes de l'œuvre<sup>10</sup>, des récits conventionnels ont tendance à se composer principalement des énoncés explicatifs narratifs de l'histoire, et garde peu de place pour la description. Cela, parce qu'un des attributs principaux du descriptif dans des récits étant celui opposant de la narration, à savoir celui de « résister à la linéarité contraignante du texte<sup>11</sup> », le ratio élevé du descriptif risquerait de dérailler la linéarité de l'histoire, d'autant plus que, l'oralité dans la transmission littéraire exerçant encore une forte influence sur le style narratif de l'époque, la description, par sa nature inflationniste, n'aurait pas convenu à la transmission orale qui exigeait, outre la linéarité, une simplicité et la brièveté dans le style.

### **Originalité des composants**

Deuxièmement, l'unicité et la spécificité dans l'espace fictif contribuent à la création du vraisemblable dans le monde narré. L'unicité du monde est assurée

---

<sup>10</sup> Le problème de la genèse de l'œuvre reste toujours un sujet polémique parmi les chercheurs. (Cf.), N. Cauzauran trace le plan des opinions divisés parmi les chercheurs dans son *L'Heptaméronaméron de Marguerite de Navarre*, SEDES, Paris, 1976, 1991, p. 20. Nous partageon la position de A. J. Krailsheimer, selon laquelle l'œuvre aurait été avancé dans l'ordre chronologique des journées à quelques exceptions près, avec comme charnière de la structure de miroir la ciquième journée et la sixième journée, qui correspond à la mort de son frère bien aimé, François Ier. Voir A. J. Krailsheimer, « The Heptameron reconsidered » dans *The French Renaissance and its heritage : essays presented to Alan M. Boase*, London, 1968, p. 75-92.

<sup>11</sup> Ph. Hamon, *op.cit.*, p. 5.

dès le début par le statut spécifique des personnages, ainsi que le lieu qui leur est propre, bien que la simplicité du style risque de les rendre symbolique, voire abstrait. L'arrière-plan de l'histoire consiste en le mariage de « la princesse de Navarre », fille de Marguerite et future mère d'Henri IV avec « monsieur de Vendosme », Antoine de Bourbon, future père d'Henri IV. Il vont « en Guyenne » avec « les Roy et Royne, leur pere et mere », et « passans par la maison d'un gentil homme que les deux nouveaulx mariez se trouverent lassez ; qui les fait retirer en leur chambre et, tous vestuz, se mirent sur leur lict, où ilz s'endormirent, les portes et fenestres fermées, sans que nul demourast avec eulx. ». Ces personnages sont personnalisés par leur statut unique, se trouvant dans des locaux privilégiés. Ces éléments spécifiqueurs refusent l'histoire de se réduire à un conte allégorique ou moral. Autrement dit, l'unicité peut servir comme un critère des genres. Si le conte est une fiction conventionnelle basée sur des modèles allégoriques au style oral, la 66<sup>ème</sup> nouvelle se présente comme une nouvelle, dont la valeur première par rapport au conte populaire était la véracité ou l'authenticité de l'événement relaté.

En même temps, l'unicité du monde narré a rapport à la vraisemblance dans le monde fictif ainsi qu'à l'authenticité de l'événement relaté. Afin de mieux montrer cette individualité, prenons la 6<sup>ème</sup> nouvelle à titre référentiel, dont l'histoire se trouve dans le cadre conventionnel et archétypal sur la tromperie de la femme. Au premier abord, les informations sur les personnages et sur leur situation semblent ne pas céder à celles fournies dans la 66<sup>ème</sup> nouvelle à l'égard de la précision : « un viel varlet de chambre de Charles, dernier duc d'Alençon, lequel avoit perdu un œil et estoit marié avecq une femme beaucoup plus jeune », et « un jour, ... faisgnist s'en aller en quelque lieu auprès de là pour deux ou trois jours. »

Or, la spécificité des informations sur les personnages dans le récit s'arrête là. La description sur leur physique est limitée au minimale, sauf qu'il « avoit perdu un œil » et sa femme est « beaucoup plus jeune ». Ces deux

renseignements restent donc des éléments nécessaires, uniquement pour le mécanisme de l'intrigue, et non pour la création du vraisemblable. Autrement, aucune description est accordée à ces deux personnages qui aurait pu les rendre plus vraisemblable dans l'espace narré, de sorte que les personnages peuvent être remplaçables avec d'autres identités. Il en est ainsi, parce que le cadre de l'histoire d'un cocu, tant répandue, définit et limite d'avance le rôle que joueraient les personnages. En effet, dans des récits moulés traditionnels comme la 6<sup>ème</sup> nouvelle, les personnages et le schéma garderaient la caractéristique typique, voire sans aucun trait individuel. Le caractère des personnages pourrait être décidé ou représenté par leur métier, tel qu'un clergé dépravé joue le rôle d'un homme cupide, paillard, ou avare, et le sergent, l'avocat, le monnier, le couturier comme les voleurs<sup>12</sup>. Dans ces récits archétypaux, n'aurait pas d'utilité la description sur la précision des détails scéniques et sur les personnages.

En revanche, avec la 66<sup>ème</sup> nouvelle, bien que le style et l'encadrement de la nouvelle s'approchent de celui conventionnel à cause de sa simplicité, les personnages s'y trouvent hors de cette topologie médiévale archétypal. Les personnages ne se trouvent pas dans la topologie allégorique conventionnelle de récit, dans laquelle, les informations précises sur les personnages restant limitées au minimum, ils auraient pu rester sans personnalité puisqu'elle sera fixée par sa classe sociale et par le thème du récit. Cependant, le lecteur est fourni des informations précises concernant le temps, le lieu et le statut social des personnages : « monsieur de Vendosme espousa la princesse de Navarre, après avoir festoyé à Vendosme les Roy et Royne, leur pere et mere, s'en allerent en Guyenne avecq eulx, et, passans par la maison d'un gentil homme ».

---

<sup>12</sup> Nous trouvons dans la 76<sup>ème</sup> nouvelle de la *Grand Parangon* de Nicolas de Troyes, l'anecdote sur la rencontre des gens de ces quatre métiers. Les *Nouvelle Récréations et Joyeux Devis* de Bonaventure Des Périers abondent en des récits de ce genre qui dépendent la classe sociale et les métiers des personnages.

Etant proche de l'auteur, et définis privilégiés et uniques, les personnages de Vendome et la princesse de Navarre sont particularisés de manière que l'histoire refuse l'encadrement allégorique traditionnel.

### **Description perceptive des cinq sens**

Troisièmement, le vraisemblable se renforce dans la 66<sup>ème</sup> nouvelle avec la description perceptive du monde fictif. L'histoire se déroule toujours du point de vue partagé par les personnages et par le descripteur, qui, en tant que narrateur omniscient vit les expériences sensorielles perceptives de Jeanne d'Albret et son nouveau mari Vendome, qui se retirent « en leur chambre et, tous vestuz, se mirent sur leur lict, où ilz s'endormirent, les portes et fenestres fermées ». Vendome entend ouvrir leur porte par dehors, tire le rideau, regarde ce qui est entré dans leur chambre, et voit entrer une chambrière. La chambrière, va tout droit à leur lit, et elle ne reconnaît rien dans l'obscurité. La description de ces actions fait ainsi lier et mettre en relief les décors scéniques d'une façon organique et gestaltiste, au lieu d'une manière schématique et abstraite. Nous entendons par le schéma gestaltiste du monde fictif, une image synthétique d'un monde de la perception, composé par des images évoquées par des mots, par des expressions utilisées par le narrateur, qui font référence aux objets comme composants de ce monde.

La référence à la perception sensorielle prend une place importante dans l'effet de « vraisemblabilisation », en étant concentrée sur la vue<sup>13</sup> et l'ouïe.

---

<sup>13</sup> Ph. Hamon semble soutenir sans réserve la thèse de M. McLuhan concernant le ratio sensoriel (voir son *le descriptif*, p. 13), selon laquelle parmi les cinq sens perceptifs, la vue prend une importance sans précédent à partir de la Renaissance avec l'invention de la typographie et celle de la perspective artificielle, et ce qui fait que l'homme commence à percevoir le monde extérieur plus par la vue que par d'autres sens, alors que il le faisait par cinq sens à titre égal avant le Moyen Age. Or, cette thèse est très mal acceptée par les seiziémistes et les médiévistes ainsi que les anthropologues culturels, tout comme la thèse de M. Foucault concernant la sémiotique à la Renaissance est

Reprenons le passage cité dessus :

« Mais, au plus fort de leur sommeil, ouyrent ouvryr leur porte par dehors, et, en tirant le rideau, regarda le dict seigneur, qui ce pouvoit estre, doutant que ce fut quelqu'un de ses amys, qui le voulsist surprandre. Mais il veid entrer une grande vielle chamberiere, qui alla tout droict à leur licit ; et, pour l'obscurité de la chambre, ne les pouvoit congnoistre ; mais, les entrevoyant bien près de l'autre, se print à cryer ».

La description optique de « l'obscurité de la chambre » remplit l'espace fictif avec l'air noirâtre, autrement limité à une esquisse vide. De même, le bruit de la porte que fait la chambrière accentuée dans le silence créé par la phrase « au plus fort de leur sommeil », a aussi effet de « vraisemblabiliser » l'espace narré en le remplissant avec le silence, renforcé par le bruit de la porte. Ici, le descriptif a recours à une corporéité phénoménologique pour affermir son effet du réel. Nous entendons par le terme de la corporéité phénoménologique, une corporéité constituée par la description perceptive du monde fictif qui ne s'établit que dans la perception du narrateur, qu'il soit omniscient ou pas. Cette perception du narrateur=descripteur comme équivalent à de la corporéité phénoménologique de la description, est partagé par le lecteur=descriptaire

---

sévèrement critiquée par les seiziémistes alors qu'elle a été acceptée comme une proposition indéniable parmi les chercheurs de d'autres siècles, ou d'autres champs d'études. Voir Ph. Hamon, *op.cit.*, p. 13 : « Quant à la promotion de la « vue », dans ses fonctions de vraisemblabilisation et d'homogénéisation du texte, si elle est effective dès la Renaissance au sein d'une culture picturale où l'œuvre d'art devient scénographie, mise en scène illusionniste, perspective, effet de réel, il semble bien que ce sens particulier n'ait encore pas eu, en texte, en littérature, mais aussi dans le discours normatif sur la littérature, à cette époque, le rôle d'indicateur et de « naturalisateur » des descriptions qu'on lui connaîtra au XIXe siècle. Selon le mot de Lucien Febvre : "Au XVIe siècle, l'hôtel *Bellevue* n'était point né. Ni l'hôtel *Beau Site*. Ils ne devaient apparaître qu'aux temps du romantisme<sup>13</sup>." »

dans l'acte de lecture.

Il faudrait préciser ici la différence entre le corps réel et le corps phénoménologique décrit à notre sens. En cas du corps réel, le schéma corporel est constitué par les réseaux sensoriels qui s'étend sur le monde perçu et se prolonge au de-là de ses confins cutanés jusqu'à la portée de sa perception<sup>14</sup>. Ici, le monde perçu et le corps qui le perçoit n'y font qu'un<sup>15</sup>, alors que dans les textes, le schéma corporel est constitué par les énoncés descriptifs, rapportant aux objets sur la scène en tant que la description visuelle, ainsi qu'aux odeurs, aux sons, aux couleurs, aux goûts, aux touchers, et aux mouvements, voire tout ce qui constituerait le monde fictif dans lequel se déroule l'histoire.

En ce qui concerne le rapport entre le vraisemblable et cette corporéité phénoménologique, c'est-à-dire le rapport entre l'effet du réel du descriptif et la corporéité décrite, ils ne sont que deux faces différentes de la même chose : l'expérience de lecture. L'acte de lire un texte fictif narratif, c'est de revivre un monde qui est tissu par les mots. La lecture est un acte de synchronisation avec la corporéité phénoménologique ou l'expérience corporelle pour ainsi dire, du narrateur omniscient, développée sur la description perceptive.

Reprenons de nouveau le sens du vraisemblable dans le monde fictif. C'est

---

<sup>14</sup> M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 239 : « La théorie du schéma corporel est implicitement une théorie de la perception. Nous avons réappris le malade se sent dans le double qui est hors de lui comme, dans un ascenseur qui monte et s'arrête brusquement, je sens la substance de mon corps s'échapper de moi par ma tête et dépasser les limites de mon corps objectif. »

<sup>15</sup> M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 237 : « La chose et le monde me sont donnés avec les parties de mon corps, non par une « géométrie naturelle », mais dans une connexion vivante comparable ou plutôt identique à celle qui existe entre les parties de mon corps lui-même. La perception extérieure et la perception du corps propre varient ensemble parce qu'elles sont les deux faces d'un même acte. »

un effet de réel<sup>16</sup>, non de la source de l'événement dont nous avons mentionné ci-dessus, mais celui dans le monde fictif, provoqué chez le lecteur par la description détaillée, qui, dans la procédure de « faire croire »<sup>17</sup> au lecteur à l'authenticité de cet espace, le lui fait revivre comme l'expérience vécue. La vraisemblance dans l'espace fictif est donc une notion moderne, qui consiste en la véracité, non de la source de l'événement, mais celle du monde fictif dans lequel se déroule l'événement.

### **L'approfondissement de l'individu**

S'agissant du quatrième paramètre, il se concentre sur l'attribut individuel des personnages, un élément qui s'approche du deuxième paramètre sur l'unicité du monde fictif, mais focalisé sur les personnages. Pour le vraisemblable du monde fictif, ce paramètre est incontournable parce que, comme le remarque J. Milliy, « le réel visé par la littérature dépasse généralement les relevés et les inventaires des faits<sup>18</sup> », et en parlant du vraisemblable dans le monde fictif, il faut tenir compte de la vraisemblance

---

<sup>16</sup> Le terme « vraisemblance » semble être plus pertinent pour ne pas le confondre avec le « réalisme » comme appellation spécifique pour les romans du XIX<sup>ème</sup> siècle.

<sup>17</sup> Cf., Ph. Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 53 : « Dans le texte lisible-réaliste, la description est aussi chargée de neutraliser le faux, de provoquer un « effet de vérité » (un « faire croire » à), de même d'ailleurs que dans les « enclaves » réalistes (leurres ou résolution de l'énigme) du texte étrange ou fantastique. De fait, tout système descriptif qui « dure » dans un texte, qui donc « occupe » et « saisit » un fragment de texte plus ou moins étendu, toute déclinaison et constitution de « série » tend à provoquer, par elle-même, un « effet de preuve », d'autorité, un effet persuasif, qu'il s'agisse de décliner un lexique (une chaîne d'associations ou de dérivations), de reproduire une nomenclature (les parties lexicalisées d'un même tout) ou de dérouler un protocole (les moments préprogrammés et sériés d'une même action). D'où l'effet de congruence croissante, « l'impression grandissante de propriété » que convoque et provoque souvent dans le texte toute description. »

<sup>18</sup> J. Milliy, *Poétique des textes*, Paris, Nathan, 1992, p. 65.

symbolique et psychologique.

Il s'agit de l'individualité des personnages, et donc leurs mouvements intérieurs psychologiques, assistés par le narrateur omniscient comme le descripteur, et partagé par le lecteur=descriptaire, qui est développée dans la description des mouvements physiques, psychologiques, et physiologiques des personnages. En cas de la 66<sup>ème</sup> nouvelle, les personnages sont décrits, plutôt par leur aspect physiologique que psychologique. Mais il n'empêche pas que le passage cité dessus serve à rendre vraisemblable les personnages, ainsi que le monde fictif perceptif, car le mouvement psychologique est étroitement lié au mouvement physiologique, comme nous pouvons le constater, lorsque « Monsieur de Vendome et madame, pour faire durer le propos plus longuement, se cashoient le visage l'un contre l'autre, rians si très fort que l'on ne pouvoit dire mot ». L'intention taquine du couple vis-à-vis de la chambrière est exprimée par la description gestuelle des personnages qui « se cashoient le visage l'un contre l'autre », et qui est complété par l'énoncé qui explique l'intention de ce geste « pour faire durer le propos plus longuement ». Et cela est inséparable avec la description de leur réaction physiologique qui s'exprime brièvement ; « rians si très fort que l'on ne pouvoit dire mot ».

En effet, la démarcation entre l'image corporelle évoquée par la description de la sensation physique, celle de la réaction physiologique, et du mouvement psychologique n'est pas claire. En ce qui concerne l'effet du réel, ils jouent le même rôle de renforcer la vraisemblance des personnages, en rendant le monde fictif vraisemblable. Le vraisemblable des personnages et celui du monde perçu vont en pair sur le schéma gestaltiste de la perception du narrateur=descripteur, où la distinction entre l'intérieur et l'extérieur de l'image corporelle des personnages disparaissent derrière le point de vue omniscient du narrateur que partage le lecteur=descriptaire.

C'est ainsi que l'attribut individuel des personnages, comme quatrième paramètre de la condition du vraisemblable est à la fois une synthèse des trois

paramètres mentionnés ci-dessus. De même manière que l'ambivalence du corps refuse une vision préalable pour sa compréhension, et apparaît sans cesse sous des angles différents, l'analyse du monde fictif perceptif refuse une approche exclusive ou compréhensive. De même que le corps qui apparaît sans cesse sous son ambivalence, la corporéité phénoménologique dans un texte littéraire n'est défini que celui qui « est ceci *mais aussi* cela<sup>19</sup> ».

Notons ici la multiplicité d'approches qu'y emploie l'auteur pour créer un espace fictif vraisemblable. Dans ce récit bref, abondantes sont les informations dans le descriptif sur la corporéité et sur la vraisemblance du monde narré. Malgré la critique de N. Cazauran qui définit cette nouvelle comme une « simple comique de situation », la situation est unique, avec des personnages bien individualisés par l'enchaînement de la description. Bien que la description scénique reste schématique conventionnelle avec le minimum d'objets tels que les rideaux et les portes, les gestes et des perceptions des personnages décrites jouent le rôle de « vraisemblabiliser » l'espace fictif tout en se faisant des composants dans le schéma gestaltiste du monde narré. Vice-versa, la « vraisemblabilisation » de l'espace fictif à travers la multiplicité dans le descriptif renforce la présence corporelle des personnages. Ils ne sont plus des personnages archétypaux que nous trouverons dans bien d'autres nouvelles de ses contemporains. La vraisemblance et la corporéité dans le monde narratif sont les deux faces d'une même médaille. La description de la perception renforce naturellement la vraisemblance de l'espace fictif, en évoquant chez le lecteur=descripteur

En même temps, il ne faut pas laisser passer le fait que dans la plupart des nouvelles, y compris la 66<sup>ème</sup> nouvelle, son style reste peu ou prou dans le

---

<sup>19</sup> U. Galinberti, *Les Raisons du corps*, traduit de l'italien par Marilène Raiola, Paris, Grasset-Mollat, 1998, p.14.

cadre médiéval, qui consiste à « passer d'une localisation générale comme cadre extérieur à une localisation plus ponctuelle, mais souvent imprécise et stéréotypée, comme élément de divulgation<sup>20</sup> ». En cas de la 66<sup>ème</sup> nouvelle, l'unicité de la localisation et les personnages n'empêcheraient pas cet encadrement médiéval simple, étant privée de davantage de précision des détails sur le lieu.

Au Moyen Age, ce système conventionnel formait une harmonie entre le monde de l'art et celui de l'écriture. La « cohérence des systèmes représentatifs » entre le lieu scénique dans les récits et dans la peinture fut à tel point que c'est presque un allant de soi d'y affirmer un fond épistémologique partagé par l'art visuel et l'écriture, qu'il soit une influence réciproque ou que l'un d'entre eux influence l'autre. Toutefois, au XVIème siècle, cette affinité entre les deux arts voit une discordance temporaire lorsque « les structures de la perception se renouvellent totalement<sup>21</sup> » avec la perspective artificielle,

---

<sup>20</sup> M. M. Fontaine, « L'Espace fictif dans l'Heptaméron de Marguerite de Navarre » dans *Libertés et Savoir du corps à la Renaissance*, Paradigme, Caen, 1993, p. 347.

<sup>21</sup> M.-M. Fontaine, « L'espace dans l'Heptaméron », dans *Libertés et Savoirs du corps*, p. 346-347 : « Mais le seul fait de le vouloir consciemment comme une nécessité la fait se heurter d'un coup à tous les problèmes à la fois, dans une période où les structures de la perception se renouvellent totalement. Le conflit naît de la difficulté à faire coexister dans une même œuvre des systèmes qui font appel à des états différents de la perception. En ce sens, Marguerite est très exemplaire, puisqu'elle n'a aucun mal à maintenir l'espace conventionnel médiéval, mais que, sensible à la nouveauté de l'expérience vécue, elle cherche, maladroitement encore, de nouveaux moyens pour figurer l'espace. L'exigence qu'elle exprime en effet avec peut-être plus de netteté que tous les auteurs de nouvelles est celle de véracité, qui l'oblige à accuser le caractère individuel, et donc crédible, de l'expérience vécue ( par la « vue » ou par l' « ouï-dire », ) chez chacun des devisants de ses nouvelles. C'est là que Marguerite est le plus consciente de ce qu'elle voudrait faire, mais c'est bien sûr là aussi qu'elle rencontre le plus d'obstacles à une formulation nouvelle. »

alors que l'écriture gardait encore le système représentatif plutôt médiéval. La mise en examen de la 66<sup>ème</sup> nouvelle sous cet angle confirmerait que la description dans la nouvelle est d'une part légué du Moyen Age pour son immaturité dans la description, et pour la simplicité dans l'encadrement topologique, mais d'autre part, elle contient un germe du réalisme moderne, dans sa multiplicité d'approches pour constituer un espace fictif « vraisemblable ».

En effet, l'hybridation du style est à tel point que c'est comme si l'auteur se débattait pour atteindre l'impossible de créer l'espace fictif à trois dimensions dans le système conventionnel médiéval de représentation basée sur la perception à deux dimensions. Qu'il soit tridimensionnel ou pas, les efforts de vraisemblabilisation de l'espace fictif doivent y être reconnus. Au lieu de dénigrer l'immaturité du style à cause de sa simplicité, il faudrait donc nous focaliser sur « ses tentatives par une connaissance intellectuelle élaborée qu'elle aurait eue du renouvellement des arts, en particulier grâce à l'introduction systématique de la perspective ».

Les germes de la modernité sont indéniablement présents dans la nouvelle. La 66<sup>ème</sup> nouvelle de l'*Heptaméron* se présente devant nous comme une pierre de touche, non de la modernité de l'auteur, mais celle de l'attitude que prend le chercheur face à la Renaissance française, une période de transition entre les héritages médiévaux et des nouveaux éléments « moderne » qui avaient de l'impact principal sur le mode de vie de l'homme de l'époque, dont les textes littéraires sont témoins.